

ARTÍCULO

Una cuestión de escalas. Cibernaturaleza, sexualidad y capitalismo en *El auge del humano* de Eduardo Williams

ATILIO RUBINO | Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

atiliorubino@yahoo.com.ar | ORCID: 0000-0002-4576-5483

Recepción: 13/12/23. Aceptación: 26/3/24. Publicación: 28/6/2024.

Resumen

Este artículo analiza la película de Eduardo Williams, *El auge del humano* (2016), como ficción audiovisual especulativa a partir de algunas concepciones que plantean la crisis de la *episteme* moderna sobre lo humano. El primer largometraje de Williams conecta, a través de la tecnología y de la naturaleza, tres naciones: Argentina, Mozambique y Filipinas, y no tiene una historia central o un conflicto dramático, sino que la cámara sigue a los personajes en el recorrido por distintos lugares casi en un registro documental. Pero a su vez, la espacialidad y la temporalidad están trastocadas generando un tiempo-espacio que no es ni distópico ni utópico, ni especulación tecnológica ni prehistoria, más bien se sitúa en los intermedios, en los bordes, encontrando allí algunas posibilidades de resistencia a los flujos constantes del capitalismo mundial. Resulta, de esta forma, una película que podemos considerar rara en los términos en los que lo entiende Fisher (2018), ya que los pasajes, pasadizos, laberintos, madrigueras y agujeros cumplen un rol fundamental en la construcción de los espacios especulativos que se parecen mucho más a nuestro presente tercermundista que a los imaginarios *mainstream* de la ciencia ficción. En ese sentido, la película de Williams imagina, desde lo cinematográfico, un futuro en el que la experiencia de lo raro se instaaura para romper con la centralidad del humano y, con ello, de la familia nuclear burguesa y el binarismo entre hetero y homosexualidad.

Palabras clave: ficción especulativa, cine argentino, teorías queer

Abstract

This article analyzes Eduardo Williams' film *The Human Surge* (2016) as a speculative audiovisual fiction, drawing from concepts that address the crisis of the modern episteme on what's human. Williams' first feature film connects three spaces —Argentina, Mozambique, and the Philippines— through technology and nature. It doesn't have a central storyline or a dramatic conflict; instead, the camera follows the characters as they walk through various locations, almost in a documentary style. Simultaneously, both the spatiality and temporality are disrupted, creating a time-space that is neither dystopian nor utopian, neither technological speculation nor pre-history. Instead, it places itself in the intermediaries, on the margins, finding possibilities for resistance to the constant flows of global capitalism. Therefore, the film can be considered 'weird' in Fisher's (2018) terms, as passageways, corridors, labyrinths, burrows, and holes play a fundamental role in constructing speculative spaces that resemble our present in this developing world more than the mainstream imaginaries of science fiction. In this sense, Williams' feature film envisions, cinematically, a future in which the experience of what's weird is established to break with the centrality of what's human and, consequently, the bourgeois nuclear family and the binary between heterosexuality and homosexuality.

| 2

Keywords: Speculative fiction, Argentine cinema, Queer theories

LO RARO Y LO HUMANO

El primer largometraje de Eduardo «Teddy» Williams, *El auge del humano* (2016), es una película extraña que conecta, a través de la tecnología y de la naturaleza, tres espacios, tres países, tres continentes —Argentina, Mozambique y Filipinas— y no tiene una historia central o un conflicto dramático, sino que la cámara sigue a los personajes en el recorrido por distintos lugares casi en un registro documental. Pero la construcción de los espacios es decididamente no realista (por no llamarla antirrealista o contrarrealista) o bien, los pasajes entre unos y otros resultan confusos y rompen la ilusión referencial. A su vez, los tres segmentos están texturados por distintos modos de filmación: el primero, en Argentina, está filmado en 16 mm, el segundo segmento en Mozambique en 16 mm, pero regrabado luego de la pantalla en digital; y el tercero, en Filipinas, es HD digital. Los tres segmentos recorren ciudades, espacios naturales y virtuales. Como sostienen Urrutia y Guzmán:

El constante uso de *travellings* con cámara en mano provoca una sensación de acompañamiento de los personajes, con fluidez, sin desfases, por los diversos territorios, unidos de modo ingenioso. La narración se construye a partir de una cotidianidad fragmentada. La rutina de la especie, el sentido de lo gregario, la búsqueda de la supervivencia en la sociedad por medio del trabajo y la tecnología, son los temas que aborda la película. A partir de ellos, se concibe “lo humano” desde una transversalidad que rompe las barreras culturales y funde lo local en global. (2022, p. 100)

Pero *El auge del humano* es también una película rara (o *weird*) en el sentido en el que lo entiende Mark Fisher (2018). A diferencia de lo ominoso (*Das Unheimliche*) que sucede, según Freud (1992), cuando lo cotidiano y familiar se vuelve extraño, lo raro para Fisher, «trae al dominio de lo familiar algo que, por lo general, está más allá de esos dominios» (2018, p. 12). Pero no se trata de algo lejano temporal y espacialmente, sino «trascendentalmente exterior», es decir, «más allá de nuestra experiencia corriente y de nuestra concepción espaciotemporal» (2018, pp. 28-29). En consecuencia, lo raro es una perturbación que se da cuando entran en crisis los umbrales entre mundos, entre el que percibimos y comprendemos desde nuestra concepción moderna y los otros mundos, inaccesibles o quizás expulsados como externos aunque en convivencia silenciosa e invisible. De ahí que Fisher también lo explique a partir de la sensación de algo fuera de lugar, de la presencia de un objeto en donde no debería estar. Porque, según él, si eso sucede, «las categorías que hasta ahora nos han servido para dar sentido al mundo dejan de ser válidas» (2018, p. 19).

De este modo, en la experiencia de lo raro, adquieren un lugar central las puertas, portales, pasajes, cortinados que conectan mundos, madrigueras rizomáticas, agujeros, huecos, pasillos laberínticos, bucles temporales y espaciales, es decir, los distintos modos del *entre* mundos que desnaturalizan y vuelven inestables las escisiones. O, para decirlo de otro modo, se trata de una cuestión de escalas: el hombre, cuya centralidad en el antropocentrismo es una de las bases de la modernidad, se vuelve insignificante visto desde el orden cosmológico. El llamado Antropoceno, el ser humano como fuerza geológica de destrucción del mundo —o el capitaloceno, como prefiere Donna Haraway (2019), para quitarle centralidad al ser humano— implica una «distinción entre los órdenes cosmológico y antropológico, separados desde “siempre” (vale decir, desde por lo menos el siglo xvii)» (Danowski y Viveiros de Castro, 2019, p. 44). Esta concepción es fundante del humanismo moderno: de un lado la historia del hombre (y del capitalismo), del otro, la del universo. Como sostienen Danowski y Viveiros de Castro, «en otras y pocas palabras, naturaleza y cultura» (2019, p. 44).

| 4

Entre las catástrofes del capitalismo y la modernidad, como la industrialización y la consiguiente crisis climática, hay una que parece menor pero quizás no lo sea tanto. Me refiero a la constitución de la familia nuclear burguesa, a la heterosexualidad como régimen político (Wittig, 2005) y a la producción del binarismo opositivo natural/cultural y su consecuente y solidaria idea de cuerpo, género y sexo como parte del orden de lo natural, lo que podríamos llamar, con Gayle Rubin (1986), sistema de sexo-género. En ese sentido, la película de Williams imagina, desde lo cinematográfico, un futuro que no es ni distópico ni utópico, sino lo más parecido al presente posible en el que la experiencia de lo raro se instaure para romper con la centralidad del humano y, con ello, de la familia nuclear burguesa y el binarismo entre hetero y homosexualidad.

El auge del humano sigue algunos episodios de varios personajes, pero, como se insinúa desde su título, los restablece en la insignificancia humana en el orden cosmológico. Por eso, las conexiones entre espacios y tiempos resultan raras en términos de Fisher, porque evidencian, en ese sentido, la crisis de la *episteme* moderna y humanista. A su vez, los ambientes que Williams retrata se parecen a nuestro mundo (considerado) real, pero con algunas pequeñas diferencias que lo sitúan, quizás, en la ciencia ficción. Las historias de esos personajes humanos se abren, a otras escalas espacio-temporales. Ahora el hombre ya no es central, sino que, en perspectiva, no es diferente a una hormiga, a un microbio o a un virus microscópico e imperceptible, es parte de un universo que se vuelve no solo inconmensurable, sino también raro (*weird*), porque el ingreso de lo externo rompe nuestras concepciones de la realidad, es decir, la *episteme* moderna (Danowski y Viveiros de Castro, 2019, p. 43), constitutiva de lo que entendemos por «humano».

VIRTUALIDAD, NATURALEZA, SEXUALIDAD

Esta película de Eduardo Williams, así como muchos de sus cortometrajes anteriores, está llena de pasajes que pivotean entre lo natural (fuentes de agua, troncos de árboles, vegetación y suelo) y lo virtual (la internet, el wifi, los celulares, computadoras, cibercafés, etc.), cosas que no deberían estar ahí y que al estar dan cuenta de que la escala de lo humano es ínfima en relación al universo. Asimismo, los movimientos de cámara y los escenarios naturales le dan un estilo realista, casi documental, al tiempo que, mediante el montaje, se destacan los pasajes de un lugar a otro sin solución de continuidad, como si se recorrieran pasadizos raros, madrigueras subterráneas o virtuales de conexión con otros mundos.

De esta manera, los tres segmentos de *El auge del humano* en tres diferentes países comparten no solo la condición de precariedad social de sus personajes humanos, sino también la temática de la tecnología y la búsqueda de conexión a internet como un modo de conexión con el mundo (De Luca, 2018, p. 126). Sin embargo, se puede pensar que justamente ponen en tensión la idea de la hiperconectividad de las juventudes actuales, ya que en los tres casos los personajes se encuentran en búsqueda de internet, de señal de wifi, de celular que funcione o de cibercafé, pero esta necesidad de conexión no parece tan sencilla de conseguir o satisfacer. En ese sentido, los ambientes están retratados con un hiperrealismo casi documental, pero al mismo tiempo dan la sensación de otro espacio-tiempo en el que las condiciones de conectividad se vuelven más indispensables y a la vez más precarias, más inaccesibles.

En apariencia son personajes sin objetivos o motivaciones claros, con trabajos inestables, pero con necesidad de conexión. Como dicen Urrutia y Guzmán: «conectados por el capitalismo mundial, pero a un nivel mucho más local y en sintonía con el paisaje urbano particular, lejano a la monotonía universal de los pasillos del centro comercial» (2022, p. 97). Es que este es, justamente, el modo en el que el capitalismo influye en todos los ámbitos de la vida, no solo en el shopping o la hiperconexión de las grandes ciudades. De hecho, los tres segmentos no ocurren en grandes ciudades, sino en espacios urbanos y rurales alejados de los centros de irradiación de la fármacopornomegalópolis (Preciado, 2014)¹.

En este contexto, lo que me interesa remarcar es que también esa omnipresencia del capitalismo en forma de conectividad virtual permite otras torsiones, entre ellas, una fluidez sexual que se aleja de las políticas identitarias. La película plantea, como sostiene Gibbs, un «relato abierto, disperso y dispuesto a una lectura interpretativa sin conclusiones evidentes» (2021, p. 91). Por eso se la ha interpretado de diferentes formas: como una experiencia de lo cotidiano, como una narrativa fantástica que rompe las lógicas espacio-temporales, como un uso experimental y antirrealista de los espacios, como ficción, como documental sobre *millennials* y la tecnología, como una utopía de una

posible relación con el mundo y la naturaleza. A mí me interesa pensarla, justamente, como un modo de la ficción especulativa que genera una experiencia de lo raro en el modo en el que lo concibe Fisher, al posicionarse entre la utopía y la distopía sin ser ninguna de las dos. O, quizás, entre el Antropoceno o Capitaloceno y el Chthuluceno (Haraway, 2019)². A su vez, me motiva presuponer algunas acciones y actitudes como una resistencia al modo en el que el capitalismo impregna todos los ámbitos de nuestras vidas, visto desde espacios y personajes que podemos considerar también en términos de precariedad. Si la necesidad de conectividad permanente suele asociarse con un modo de la alienación propia del capitalismo avanzado de nuestros tiempos, estos personajes, en el borde de lo conectado y lo desconectado, con trabajos precarios o recientemente despedidos, a la deriva y deambulando por espacios disímiles e incluso antirrealistas, permiten percibir modos del uso de la tecnología como un salirse de sí mismo, del propio cuerpo, que extiende y vuelve porosas sus fronteras.

La película empieza con Exe (Sergio Morosine) levantándose para ir a trabajar. Parece que se trata de la mitad de la noche, la cámara lo sigue por pasillos y ambientes de la casa apenas iluminados, en penumbra, lo que genera una sensación de laberinto oscuro y tenebroso o de madriguera subterránea. Al abrir la puerta de la calle, se oye una tormenta afuera, como si se tratara de umbrales entre distintas dimensiones o diferentes mundos, pero al salir, ya no llueve. El espacio exterior de la casa es una ciudad indeterminada, que podría ser del conurbano de la provincia de Buenos Aires o del interior del país. Camina en unos veinte centímetros de agua que llena las calles y veredas, en medio de una inundación que, por su accionar y por el del resto de la gente que vemos en el *travelling*, no parece algo excepcional. De hecho, lo llaman por teléfono para cuestionarle su llegada tarde al trabajo (luego lo escucharemos mencionar que lo despidieron una vez más). La normalidad y cotidianidad con la que las personas humanas se mueven en un ambiente que debería ser de catástrofe y excepcionalidad como una inundación parece indicar que se trata de un tiempo-espacio similar a nuestro mundo pero cambiado, como si las consecuencias catastróficas del cambio climático del Antropoceno ya fueran parte de la cotidianidad.

Luego de verlo trabajar en el depósito de un hipermercado, Exe recorre varios lugares. La cámara lo sigue en un registro casi documental, desde atrás y a unos cuantos metros de distancia, generando también una sensación de voyerismo en el espectador. Para De Luca (2018) hay dos estrategias formales que caracterizan este deambular por los espacios de los personajes: la primera es la duración de las tomas combinada con el foco en eventos mundanos, la segunda es el carácter ambulatorio de la cámara que se mueve constantemente acentuado por el hecho de no usar una *steadycam*, sino una portátil que se vuelve temblorosa en su seguimiento de los personajes (pp. 132-133). Lo cierto es que, de este modo, lo que prima en la película es el

continuo movimiento, el desplazamiento constante de los personajes, ya que estas características también van a estar en los otros dos segmentos.

Además del supermercado, su deambular pasa por distintos espacios. Entre ellos se encuentra en una plaza con amigos a quienes les pide el celular pero la respuesta, uno a uno, es negativa: o no lo tienen o no les anda o está roto o se les mojó o se les cayó al agua. Todos tienen, pero a ninguno le funciona, como si la obsolescencia programada no lograra generar un consumismo capitalista extremo, un reemplazo inmediato de lo que deja de andar, sino una necesidad insatisfecha de conexión permanente. Luego hablan de ir a un lugar al que llaman «el pasillo», pero varios desisten. Los pasillos, pasajes, conexiones e intermedios, como vimos, son una constante en la película, así como los espacios indeterminados por fuera de la representación realista. Luego de un corte nos encontramos en una habitación. Exe se cambia, toquetea unos cables, intenta hacer andar la computadora, pero sin éxito.

Es interesante el hecho de que en las casas que visita hay gente y se escuchan sus charlas de fondo que llamativamente tienen que ver con enfermedades o modos de vida saludables o no, con controles, test, estudios, alimentación: «Te tenés que controlar, eso es lo principal, hay que controlarse, siempre». Esas charlas de fondo junto a los espacios enrarecidos dan la sensación de un mundo pospandémico (aunque la película es anterior a la pandemia de COVID-19), un mundo en el que la escala sigue siendo el *ánthropos*, pero en convivencia con otros actantes no-humanos en forma de virus, gérmenes, enfermedades, alimentos, proteínas, sustancias, cada vez más presentes, más amenazantes, como anunciando un posible fin del mundo o, más bien, un fin del hombre y continuidad del mundo sin el humano. En todos los lugares, asimismo, busca conexiones a internet, camina por los pasillos, ingresa a una habitación para sentarse frente a una computadora e intentar conectarse o tratar de encontrar con su celular una señal de wifi.

Luego hay una escena en la plaza y cambia a otra escena, una casa en la que pregunta por Nacho, que no está pero le dicen que lo puede esperar. Lo llamativo es que luego de estar bastante tiempo allí pregunte si efectivamente esa es la casa de Nacho, como si las relaciones entre humanos también estuvieran enrarecidas. Resulta interesante tener en cuenta que la película no muestra relaciones familiares de los personajes, como si la familia ya no fuera tan central en ese mundo. De hecho, en las casas que recorre hay mucha gente circulando, pero no se evidencia una clara constitución familiar. Allí se escuchan nuevamente las conversaciones de fondo: «Tenés que generar una barrera contra el cáncer, porque vos no te das cuenta y estás chupando, chupando cáncer todo el tiempo, chupás cáncer con el pollo, con el aire, con la computadora. Vivís contaminado. Y lo que tenés que tratar es de desintoxicar el cuerpo ...Comiendo todo violeta, repollo, repollito, todo lo que sea violeta, cebolla colorada... Tenés que tratar de ir poquito a poquito desintoxicando

el cuerpo». Esas charlas, mientras la cámara sigue el deambular de Exe, dan cuenta probablemente de los conocimientos que circulan por internet, de las enfermedades que no percibimos y los modos de evitarlas. Y quizás del modo en el que la escala de lo humano ha entrado en crisis, ahora convivimos con las consecuencias de la destrucción del planeta en forma de actantes no-humanos microscópicos e imperceptibles. Pero también deja entrever algunas de las conexiones posibles entre humanos y no-humanos, de la naturaleza *cyborg*, híbrido entre humano y tecnología o entre humano y cáncer transhumano o entre humano y los alimentos color violeta.

En esa casa, Exe atraviesa un patio y encuentra gente saliendo de un sótano, en el que entra más tarde. Luego de un corte está en una pieza donde están haciendo una transmisión porno en vivo representada de forma explícita. Nuevamente, la película rompe con la continuidad de los espacios. Mediante el montaje se genera la sensación de pasajes, túneles, madrigueras que conectan espacios disímiles, mundos quizás incompatibles. Lo cierto es que no es exactamente el mismo sótano o búnker al que baja, es una falsa toma (ya que la habitación tiene ventanas que dan afuera), como muchos de los cambios de espacio en la película que trabaja entre el registro casi documental y la desrealización de los lugares. Lo que es interesante de esta escena es la naturalidad y el tono lúdico con el que se lleva adelante la exhibición porno ante una *webcam*, con espectadores de diferentes partes del mundo. Exe está sentado frente a la computadora, otros cuatro chicos están en ropa interior, algunos con el pene erecto: uno sentado, otro acostado, dos parados, pero van cambiando las posiciones. Insinúan la idea de orinar a uno de ellos y luego la de ponerle «el pito en la boca» a Exe. «Te vamos a poner el pito en la boca, Exe», dice uno. «Los cuatro pitos», agrega otro, y el primero completa: «Los cuatro pitos, todos en tu boca, ¿te lo bancás?, hacemos un par de pesos, dale, boludo, salimos beneficiados todos». Exe solo sonríe, sin decir ni que sí ni que no. Si bien esto podría ser un típico juego de poder u homosocial entre varones cis heterosexuales, creo que en este caso ocurre algo diferente. No son necesariamente homosexuales o heterosexuales, pero juegan con la idea del sexo oral entre todos. Los espectadores sí parecen esperar una exhibición de sexo gay, les piden que muestren la cola o que practiquen sexo oral. Alguien pone 30 dólares y pide «culo». Se incitan a «pelar la pija» o a mostrar más la cola porque eso «garpa», para conseguir más dinero. Negocian con quienes están del otro lado de la pantalla: «¿Cuánto hay? ¿Cuánto ponen? Naaah, veinte dólares, chupate la pija vos solo, forro. Listo, por 60 va, ¿quién le chupa la pija a quién?». En esta especie de juego y negociación terminan haciendo piedra, papel o tijera para decidir quién le practica sexo oral a quién, mientras uno que permanece de pie mueve su pene erecto y los incita al grito de «pito, pito, pito, pito». Hay una fluidez entre heterosexualidad y homosexualidad, como si ya no importara, ya no hay lugar para la homofobia cuando del otro lado de la

pantalla lo que hay son dólares, el universal lenguaje verde del capitalismo. Pero a ese lenguaje universal que controla nuestras vidas, le sacan rédito justamente por el lugar marginal en el que se encuentran, en los bordes de la farmacopornomegalópolis, donde su radio de influencia se disipa. En su ensayo sobre la crisis climática y la literatura, Amitav Ghosh comenta que «the Anthropocene has reversed the temporal order of modernity: those at the margin are now the first to experience the future that awaits all of us» (2016, pp. 62-63). En efecto, el futuro ya no es el del progreso tecnológico de la modernidad y el humanismo, sino uno más bien catastrófico, que precarizará hasta hacer, quizás, desaparecer a todo lo humano. *El auge del humano* parece situarse en estos espacio-tiempos en los que futuro, presente y pasado se superponen por el lugar de marginalidad, de precariedad: la inundación del principio de la película, la falta de la conexión a internet, de celulares que funcionen, la presencia de enfermedades imperceptibles y también, por qué no, una sexualidad más fluida y libre que permite incluso su comercio y juego. Y se aleja o resiste, de ese modo, al radio de influencia del Capitalismo Mundial Integrado, a la producción de identidades sexuales y de clase, a la producción de subjetividades a escala planetaria e industrial (Guattari y Rolnik, 2006, pp. 60-61). Finalmente, el que pierde el juego le practica sexo oral a otro, con risas de por medio. Primero un poco y dice «listo» en tono jocoso, pero lo incitan y sigue un rato más. «¿Ya está? No se me paró todavía, está babosa». Se la chupa nuevamente, mientras le aprieta la cabeza. El que permanece parado por detrás, al borde de la ventana, se masturba frente a la cámara. «¿Qué más quieren?», pregunta uno. Luego, hay un corte a otra escena.

| 9

UNA CUESTIÓN DE ESCALAS

Continuando con la trama de la película, cuatro de ellos caminan por la playa y hablan sobre usar tangas el sábado a la noche. Hay un corte, siguen caminando pero ahora en un bosque, en el que terminan metiéndose en la cueva que se forma en el hueco de las raíces de un árbol. Ahí hay más gente y no se sabe exactamente cuál es el plan, qué hacen allí. La imagen remite a la idea de madriguera, de agujeros o huecos en la naturaleza que conectan, quizás, con otros mundos. Lo cierto es que justamente allí conversan tanto sobre el futuro como el pasado prehistórico, con elucubraciones de cómo será el silencio en el futuro, si dejará de existir o será «muy parecido a lo que se escucha ahora en un patio de comidas lleno de gente»; o cómo serían los gritos en la prehistoria o si los perros, si existieron en aquel entonces, ladrarían de forma distinta. De ese modo, la experiencia de lo cotidiano se vuelve rara (Fisher, 2018) por la imaginación especulativa entre el futuro y la prehistoria y por los pasajes entre distintas dimensiones a partir de cuevas, túneles y huecos. En este caso, se enrarece el espacio, ya que de la ciudad se pasa a la playa,

a un bosque y al hueco de un árbol. De ese modo, el tono casi de documental es claramente una trampa en la película. Se trata de espacios que son fluidos, los pasajes de un lado al otro dan la sensación del hipervínculo, pero esa fluidez e inmediatez, ese presente absoluto es también el de la sexualidad. No hay identidad sexual, sino una desenvoltura, como un flotar o atravesar espacios. Los pibes que se juntan en la habitación a hacer una transmisión porno para conseguir algunos dólares parecen estar flotando sobre los binarismos hetero/homosexualidad, pueden tocarse entre ellos, practicarse sexo oral, pero no son ni heterosexuales ni homosexuales. Ni tampoco están claramente motivados por alguna razón por la que tengan que conseguir dinero, es una diversión, tanto el momento porno como los dólares que pueden llegar a conseguir o la negociación, es todo un juego³.

| 10

Luego del paso por otros espacios se lleva a cabo la transición de Argentina a Mozambique. La cámara sigue a uno de los personajes por un supermercado en el que trabaja de cajero, luego a la chica que compró algunas cosas ahí y a una casa en la que se recorren varias habitaciones hasta que en una, completamente oscura, está Exe en una computadora, como si finalmente hubiera conseguido un dispositivo con conexión a internet. Está viendo una transmisión porno en vivo como la que ellos hicieron, pero ahora de los chicos mozambiqueños. Estos personajes juegan con una banana al modo del sexo oral o del sexo anal y negocian también con los espectadores que, según dicen, son gais y les piden que se practiquen sexo oral entre ellos en diferentes poses sexuales. En un momento, la transmisión se congela unos segundos y cuando retoma ya estamos en Mozambique y la cámara va a seguir a los personajes allí. Pero antes de eso vemos otra ventana de internet junto a la transmisión de Mozambique, en la que se leen mensajes sobre el funcionamiento del cuerpo: «Mientras usted lee esto, en su interior hay un multitudinario concierto de violines. Sus proteínas, como las que transportan en su sangre el oxígeno que está respirando o los anticuerpos que la defienden de microbios malignos, vibran como las cuerdas de un violín». Nuevamente, se trata de una cuestión de escalas, no estamos solos, no somos los humanos el centro del universo; de hecho, compartimos nuestro cuerpo con millones de otros seres no-humanos que se vuelven imperceptibles pero están allí.

Una vez en Mozambique, los personajes se aburren y deciden ir a otro lado. La segunda transición, entre Mozambique y Filipinas, será distinta. Ya no se trata del paso de un lado al otro de la pantalla. Alf (Shine Marx), el personaje al que sigue mayormente la cámara, se aleja en un momento para orinar sobre un hormiguero. La cámara sigue el recorrido de la orina hacia adentro del hormiguero y se detiene ahí en el deambular de una hormiga en particular. Luego de unos cinco minutos de ese recorrido, salimos de ese espacio subterráneo y la cámara se detiene en un celular y una mano, pero ya no estamos en Mozambique, sino en Filipinas. La conexión no se da mediante la señal del wifi, sino

a partir de las invisibles conexiones entre lo humano y lo no humano. Para De Luca, la secuencia funciona simbólicamente como "an underground journey to the centre of the earth connecting two different continents, and in so doing it acts as a counterpoint to the idea of technology as the only connective tissue in the world" [«un viaje subterráneo al centro de la Tierra que conecta dos continentes diferentes y, al hacerlo, actúa como contrapunto a la idea de la tecnología como único tejido conectivo en el mundo»] (2018, p. 135). Las hormigas, a su vez, pueden ser una alegoría del trabajo precarizado y la alienación capitalista, ya que el seguimiento es similar al de los personajes humanos (Urrutia y Guzmán, 2022, pp. 101-102). Asimismo, esas conexiones subterráneas remiten a las madrigueras, a los agujeros en la tierra que conectan mundos como uno de los elementos de la ficción rara de la habla Fisher. De este modo, la narrativa no se centra en el excepcionalismo humano, sino que produce un descentramiento del hombre y la humanidad. El mundo de las hormigas plantea las conexiones subterráneas que dan cuenta de una multitud de redes, de conexiones tentaculares que escapan a lo humano y, por eso, son misteriosas y generan la experimentación de lo raro.

Ya en los pasajes entre diferentes espacios en la sección de Argentina podía verse una fragmentación de lo real, pero también, si lo pensamos como una configuración surrealista del espacio, habla de las conexiones existentes que no logramos percibir habitualmente. La película explora lo raro (*weird*) al dar cuenta de los pasajes, dimensiones, agujeros y laberintos virtuales y subterráneos que conectan mundos y seres humanos y no-humanos. Como afirma Gibbs, esas «maneras de viajar en el espacio que no son normales ni explicadas. Allí la película se distancia del realismo, allí deja de ser estrictamente ese "documental" sobre la juventud *millennial* y comienza a convocar otras lecturas del presente» (2021, p. 94). Además de la conexión mediante la tecnología hay toda una red de conexiones del mundo de lo no-humano que permanece en muchos casos como invisible o ininteligible a la percepción moderna, industrializada y tecnológica del ser humano.

Según De Luca, la película conecta la vida de los *millennials* y la tecnología con cuestiones de clase (2018, p. 128). Pero, más que de una cuestión de clase, se trata de vidas precarizadas, alejadas de las zonas de mayor influencia del Capitaloceno, en la que los personajes circulan por zonas entre lo rural y lo urbano, entre la ciudad y la vida natural, con trabajos mayormente precarios y que no les permiten constituir una identidad (como sostiene el personaje en Mozambique ante la burla de sus compañeras de trabajo), con conexiones a internet que no parecen lograrse casi nunca (la búsqueda incesante de cibercafé de la protagonista de la sección en Filipinas). Esta precarización de las vidas, sobre todo en el segmento de Argentina, también parece alcanzar a la sexualidad, entendida en términos de fluidez, de fuga de los compartimentos estancos de la identidad. El tono lúdico que tiene la transmisión porno también permite pensar modos

de agenciamiento disidente en el seno de los dispositivos de producción de subjetividades a escala mundial, como si se abrieran también allí huecos, agujeros o madrigueras a la subjetivación heterocentrada a escala mundial e industrial.

En una de las escenas más recordadas de la película argentina *Nueve reinas* (2000) dirigida por Fabián Bielinsky, Marcos (Ricardo Darín) le pregunta a Juan (Gastón Pauls), ambos heterosexuales, por cuánto dinero tendría relaciones sexuales con un hombre. Primero, si lo haría por diez mil dólares y le responde que no, luego veinte mil, cincuenta mil y finalmente cuando dice quinientos mil, Juan enmudece un segundo: «¿Te das cuenta?», le dice Marcos como corolario ante su duda, «putos no faltan, lo que faltan son financistas». Como película *mainstream* muy característica del 2000, *Nueve reinas* tiende a lo grande: un gran robo, una gran trama, una suma de dinero en dólares importante, con un final de efecto muy logrado. En el fondo, la escena mencionada pone en juego la moral de Marcos: todo se compra, solo hay que llegar al precio indicado. Incluso la sexualidad que es, también, la integridad identitaria. El comercio sexual en *El auge del humano* es diferente. Es una película chiquita, con poco financiamiento, filmada de forma precaria en tres países, con un elenco no profesional (o no del todo). Y la sexualidad no se compra, sino que se vende. O, más bien, se puede vender porque se trata de un juego, de una experimentación que no tiene incidencia en ningún tipo de integridad ni identidad en estas personas en los bordes del régimen farmacopornográfico. Aunque estén transmitiendo nuestros juegos sexuales por *streaming* para cualquier parte del mundo, hay una potencia y un agenciamiento en la invisibilidad de los bordes, en donde los dispositivos de las sociedades de control pierden su influencia porque se trata de vidas que quizás ya no importan.

Lo interesante es que el personaje se mete a ver la transmisión porno de los jóvenes mozambiqueños. Y que, aunque no se mencione mucho en las lecturas críticas, son transmisiones para espectadores maricas o queer; o no, nunca se sabe, pero les piden sexo entre ellos. Es trabajo sexual y es fluidez sexual. Las redes y la globalización de internet son, claramente, un modo de subjetivación globalizada, de normalización de vidas, de inscripción en los cuerpos del capitalismo mundial. Pero también, en algunos casos, pueden ser instrumentos usados y torcidos a servicio de la fuga de la sexualidad, de la experimentación con los cuerpos, la mirada y el exhibicionismo que se alejan, posiblemente, de las políticas identitarias y, con eso, del binarismo sexual. Internet, pornografía, dinero norteamericano son símbolos de la colonización y el capitalismo mundial que acá adoptan una dimensión de glocalidad. Pero además, y fundamentalmente, permiten generar mecanismos de agenciamiento, porque en este caso, como dice Gibbs, «es la práctica sexual *online* lo que unifica ambas juventudes periféricas». De ese modo, se puede pensar en «una comunidad global que es reunida a partir de esa tecnología [y que con esas herramientas] comienzan a construir el mundo en el que los sujetos se encuentran» (2021, p. 95).

TERRAZAS, INTERMEDIOS, ESCALAS Y ESPACIOS DISTÓPICOS

Si revisamos uno de los cortos anteriores de Williams, *Pude ver un puma* (2011), encontramos un tratamiento del espacio similar. Un grupo de jóvenes se encuentran recorriendo terrazas y pasando el tiempo allí. Una especie de accidente que no se llega a entender genera un corte y cambio de ambiente: ahora están en un espacio abierto, con edificios en ruinas, que da la sensación de escenario posapocalíptico. La cámara los sigue y van pasando por ruinas inundadas y bosques sin mucha solución de continuidad. Esta sección fue filmada en las ruinas de Villa Epecuén, una ciudad que estuvo más de 25 años bajo el agua con altas concentraciones de sal. Esos escenarios le dan un aire espectral, fantasmagórico y también posapocalíptico. Al final terminan saliendo de cuadro en el medio del bosque, como si la tierra se los tragara y desaparecieran. O se transformaran en —se unieran con, devinieran parte de— la tierra y los paisajes, parte de lo que Haraway (2019), siguiendo a Latour (2017), llama Gaia. Es como si se volvieran compost —por tomar la idea con la que Haraway (2019) piensa una posible superación del Antropoceno— junto a los demás seres y objetos no-humanos del espacio, convertirse ya no en humanos sino en humus, en suelo, en materia junto con el resto de los organismos del planeta.

En una entrevista, Williams (2021) comenta que para él hay algo afectivo en los espacios, que las terrazas lo remiten a la adolescencia y al tiempo transcurrido allí. Como si ese espacio elevado de los edificios suspendiera las lógicas farmacopornográficas de la ciudad. Pasar el tiempo ahí, entre amigos, sin hacer nada o haciendo cosas absurdas, anula la lógica de la vida y los límites entre amistad y deseo. Es un espacio indeterminado en el que no se sabe dónde comienza una casa, un edificio, y dónde termina otro. Lo que prima de las terrazas y los techos es la posibilidad de habitar bordes, pasadizos, intermedios, de saltar de un lado a otro, como si no existiera la propiedad privada y, con ello, la casa, el hogar y la familia como dispositivos de subjetivación de la modernidad y se pudiera saltar por los intermedios, por un espacio liso hecho de techos continuos sin división. Al principio del corto uno de los personajes baja de una cornisa y orina en el piso, sobre la pared; mientras, los demás siguen circulando por ese lugar, pasan descalzos por entre la orina. Luego, el personaje de Nahuel Pérez Biscayart les insiste para jugar a «se quedó sin crédito», un juego que implica un alto contacto corporal y homoerótico. Uno de los personajes se tira al piso y los otros le dibujan en el pecho las conexiones propias de un celular y otro dispositivo electrónico. No sabemos exactamente las condiciones del juego, pero en un momento se ve incluso que cae agua sobre su pecho, como si lo orinaran.

Según afirma Williams (2021) tiene una fijación no con la orina, sino más precisamente con el acto de orinar en cualquier lado. Para él, poner el foco en el acto de orinar es un modo de valorar lo cotidiano y las funciones corporales, pero también la cercanía con la orina de estos personajes y sus relaciones. A la

vez, poder hacer pis en cualquier lado implica un flujo entre el cuerpo y el exterior, un modo de conexión en el que el cuerpo se extiende y entra en vinculación con el entorno. En el corto no hay sensación de asco frente a la orina, más bien una experiencia de lo común. Si volvemos a *El auge del humano* y a la segunda transición, entre Mozambique y Filipinas, podemos poner el foco ya no tanto en las hormigas y el espacio subterráneo del hormiguero como alegoría de la alienación del trabajo precarizado, sino en la orina y el acto de hacerlo en cualquier lado. De hecho, lo que la cámara sigue hacia el hormiguero es el trayecto de la orina de Alf, quizás como un modo raro de conexión entre lo humano, lo microscópico y lo externo.

Los escenarios de *Puede ver un puma* muestran mucho más claramente la imaginación posapocalíptica de la destrucción de las estructuras y de las sociedades, de la arquitectura y las ciudades. Los personajes recorren esos espacios para ir a un lugar, pero no sabemos exactamente a dónde ni a qué, en una especie de fragmentación del tiempo y del espacio, tal como los concebimos desde la modernidad. Lo que prima, entonces, es el desplazamiento por las ruinas de la ciudad. Así, los espacios son también emotivos, afectivos, como el internet, la conexión y los dispositivos en *El auge del humano*. Si en el corto implican la destrucción del orden y la civilización, en el largometraje hay un auge de lo afectivo, del humano que ya no es humano, porque lo que cambia es la escala. En ese sentido, más que imaginar el hormiguero como alegoría del trabajo alienado, se trata de otra escala: el humano no es distinto que una hormiga o que un microbio o que la corteza ahuecada de un árbol, sino que puede generar-con. Y con sus técnicas experimentales la película también apela a alguna forma de experimentación sensorial más que intelectual, incluso a una sensación de carácter táctil de lo audiovisual. De hecho, Ribeiro (2020) analiza la película desde el concepto de visualidad táctil (Marks, 2000). Desde este punto de vista, no se trata ya de la dimensión representacional de la imagen —asociada a los grandes temas como la clase social, la precarización, la sexualidad—, sino de su capacidad de provocar sensaciones corporales y, por eso, de ser percibida de forma multisensorial. Para Ribeiro, quienes caminamos junto a los personajes somos también los espectadores (2020, p. 10), atravesamos los distintos espacios y nos trasladamos de un lado al otro de la pantalla (2020, p. 12). Y también, por qué no, atravesamos, junto a ellos, la orina y las redes de internet y podemos seguir la sensación corporal del meo en cualquier lado como una política del cuerpo⁴.

En este sentido, abre una dimensión corporal del uso de internet en *El auge del humano*. Es también un modo de desvincularse a los imperativos del capitalismo mundial (o no solamente) y de fugarse de él. En una entrevista con Diego Battle (2016) en otrosines.com, Williams comenta el origen de la película y algunos posibles puntos de ingreso:

Podría pensar que todo comienza en el intento de escapar a la vida que veía que se me proponía cuando era más joven, trabajar para ganar plata y subsistir, dejar las fantasías y pensamientos propios como un pequeño condimento. Descubrir que este sentimiento era compartido con otros chicos en diferentes países me dio una base para pensar en la película. Podría decir que es la historia de un chico que está perdido y no sabe por qué, que encuentra en su computadora a otro chico que sabe de lo que quiere escapar pero no está tan seguro de en qué dirección y mirando unas hormigas encuentra una chica que parece haber llegado a un lugar que le agrada, pero no, o sí, o no, o sí... (Williams y Battle, 2016)

| 15

De este modo, puede ser una forma de escapar del mundo y encontrar esa fuga en internet, en otras personas huyendo por las líneas invisibles de una red: «En mi juventud internet era un modo de saltar los bordes que no me gustaban». Dice en otra entrevista: «saltar como los límites que yo tenía en ese momento.... En mi juventud y en mi sociedad era familia y colegio. Y yo, por muchas razones, en esa burbuja no me sentía cómodo, obviamente la sexualidad era una gran razón, supongo que no la única» (Williams, 2021).

UNA POLÍTICA DE LOS BORDES

En *El auge del humano* hay una especie de reivindicación de los bordes como espacios intersticiales entre lo integrado a la sociedad y lo que no, lo que no está del todo en el mundo del trabajo, en la hiperconexión de internet, entre la naturaleza y lo cultural, entre diferentes mundos, entre presentes y futuros, entre especulación científica y prehistoria, entre distopía y utopía. Esa reivindicación del borde abre también un aspecto afectivo en el cine de Williams. Lejos de los grandes relatos y de las definiciones sobre la sexualidad, sobre el mundo del trabajo, sobre el capitalismo, lo que hay es una sensación que deviene afectiva porque implica la libertad, no en términos absolutos o grandilocuentes, sino como fuga constante de lo que Ahmed (2019) llama imperativos de la felicidad, de la escuela, familia, institución, heterosexualidad. Se trata de una política de la posibilidad de habitar las uniones entre ellos, los bordes, las conexiones inesperadas y perturbadoras, quizás virtuales, quizás corporales, los links, los intermedios y no los espacios concretos, estancos.

Según Ghosh, en el período en el que la actividad humana estaba cambiando la atmósfera de la tierra con la modernidad y la revolución industrial, la literatura se centró en el humano, dejando de lado (como en las formas mágicas y épicas anteriores) todos los demás cohabitantes del planeta (2016, p. 66). Gabriel Giorgi (2020) corrige un poco esas afirmaciones al hacer hincapié en el realismo literario que deja al margen a las distintas formas de la ciencia

ficción y el fantástico. En efecto, tal como también insiste Rosemary Jackson (1986), el *fantasy* (en el que incluye al fantástico, a la ciencia ficción y algunos modos de la fantasía) surgen junto al realismo como lo oculto de la cultura, es decir, lo que el excepcionalismo humano de la modernidad capitalista borra como parte del mundo que habitamos. Eso otro que retorna aunque se lo tape o no se lo vea puede volver como terrorífico y amenazador de nuestra concepción del mundo. En estos momentos, el futuro distópico ya es parte de nuestro presente, con las crisis climáticas, las pandemias, la extrema contaminación, las catástrofes que el extractivismo colonial genera en vastas zonas. Es por eso que Haraway (2019) sostiene que hay que encontrar otras formas de relacionarse con lo humano y lo no-humano, con Gaia, en lo que ella llama el Chchtuluceno. El auge del humano, así como algunos cortometrajes de Williams, sigue una representación, quizás, en extremo realista, casi documental, pero en donde se cuele una desviación (la inundación del principio, por ejemplo) y deja entrar lo raro (*weird*), lo externo a la concepción del hombre, que nos hace romper nuestra mirada antropocéntrica y vuelve inestable la atribución de sentidos, de identidades e, incluso, de narrativas. Porque, tal vez el fin del mundo de los imaginarios especulativos de la ciencia ficción distópica del cine y la literatura ya son una realidad en el presente. En ese sentido, la película de Williams da cuenta también de un momento de cambios en el que el sujeto de la modernidad (sexuado, racializado, industrial, etc.) entra en crisis. Y al mismo tiempo, creemos de algunas líneas posibles de otras formas, ya no de entender y explicar, sino de hacer mundo o, a lo mejor, algunas conexiones tentaculares para un futuro en el Chchtuluceno.

| 16

Notas

1. Para Paul Preciado, la farmacopornomegalópolis es la metrópolis en lo que llama el régimen fármaco-pornográfico. Preciado concibe la estructura geopolítica actual como «una única ciudad difusa interconectada con centros de intensidad, circuitos de circulación de capital, cuerpos e información, zonas de producción y de deyección de detritus materiales y semióticos» (2014, p. 269). Según él, ya no se puede estar del todo afuera de la ciudad aunque uno se aleje de los límites geográficos de esta. La farmacopornomegalópolis es, en ese sentido, el centro de irradiación del Capitalismo Mundial Integrado (Guattari, 2004) y, por tanto, de la producción de género, de cuerpos sexuados, de normalidad y abyección.

2. Haraway (2019) propone el nombre Chhtuluceno «para otro lugar y otro tiempo que fue, aún es y podría llegar a ser» (p. 61), en el que el humano pierda su centralidad y se vuelva humus con todo lo no-humano, con los actantes bióticos y

abióticos, mediante conexiones tentaculares con la naturaleza y la fabulación especulativa para reconstituir un mundo habitable y dejar atrás el Antropoceno o, como ella prefiere, el Capitaloceno.

3. Para De Luca, lo que los mueve es una sensación de tedio y aburrimiento: "While this scene invariably contains homoerotic undertones, it also puts forward the idea that part of what propels these young men to perform these acts in front of an online global audience is a certain sense of boredom that comes with being jobless and disenfranchised" [«Si bien esta escena invariablemente contiene matices homoeróticos, también plantea la idea de que parte de lo que impulsa a estos jóvenes a realizar estos actos frente a una audiencia global en línea es una cierta sensación de aburrimiento porque están desempleados y privados de derechos.»] (2018, p. 129).

4. En una entrevista con Diego Batlle sobre este

cortometraje, Williams comenta el modo en el que lo fue pensando y sostiene: «La idea se fue armando de a poco a través de pensamientos sobre cosas puntuales, sensaciones sobre otras, estructuras narrativas que me interesan... y lugares y situaciones que me pasaron (sueños que tuve, una terraza que visitaba mucho..., etc.). Lo

que me interesa es por un lado sugerir ciertos temas..., generar un clima con imágenes que atraigan desde lo visual y desde lo misterioso, llevando adelante el relato de esa manera, a pesar de que no haya un conflicto fuerte, que el cambio y la fuerza de las imágenes hagan que el espectador esté ahí.» (Williams y Batlle, 2012).

Referencias bibliográficas

- Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad: una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Caja Negra.
- Bielinsky, F. (Director). (2000). *Nueve reinas* [Película]. Patagonik Film Group.
- Danowski, D. y Viveiros de Castro, E. (2019). *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Caja Negra.
- De Luca, T. (2018). Earth networks: *The human surge and cognitive mapping*. *European Journal of Media Studies*, 7(2), 121-140. doi: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3463>
- Fisher, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Alpha Decay.
- Freud, S. (1992). *Obras completas*, Tomo XVIII. Amorrortu.
- Ghosh, A. (2016). *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*. University of Chicago Press.
- Gibbs, N. (2021). *Presente desencantado, futuro especulativo: narrativas latinoamericanas en la era del Antropoceno* [Tesis de Licenciatura]. Universidad de San Andrés. <https://repositorio.udesa.edu.ar/jspui/handle/10908/18856>
- Giorgi, G. (2020). Temblor del tiempo humano: política de la novela en Juan Cárdenas. *Cuadernos de Literatura*, 24. doi: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl24.thpn>
- Guattari, F. (2004). *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Traficantes de Sueños.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traficantes de Sueños.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.
- Jackson, R. (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Catálogos.
- Latour, B. (2017). *Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Polity Press.
- Marks, L. (2000). *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press.
- Preciado, P. (2014). *Testo yonqui: sexo, drogas y biopolítica*. Paidós.
- Ribeiro, L. (2020). Contato fílmico: relações táteis no cinema argentino contemporâneo. *Poiesis*, 35(21), 325-341. doi: <https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.38679>
- Rubin, G. (1986). El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo. *Nueva Antropología*, 8(30), 95-145.
- Urrutia Neno, C. e Ide Guzmán, C. (2022). Juventudes urbanas: ciudad, cuerpo, virtualidad en el cine latinoamericano (Chile, Argentina y México). *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, 24, 85-105.
- Williams, E. (Director). (2011). *Pude ver un puma* [Película]. Alexan Sarikamichian.
- Williams, E. (Director). (2016). *El auge del humano* [Película]. Un Puma; Ruda Cine; RT Features; Bando à parte.
- Williams, E. [Clases de guion]. (24 de noviembre de 2021). *Charlando con Teddy Williams* [Archivo de video]. Youtube. <https://youtu.be/VNOxltcellg?si=tmyw5lm2NrwHNbKd>
- Williams, T. y Batlle, D. (2 de agosto de 2016). *Entrevista a Teddy Williams, director de El auge del humano (Competencia Cineasti del Presente)*. Otros cines. <https://www.otroscines.com/nota?idnota=11195>
- Williams, T. y Batlle, D. (2012). *Teddy Williams, del triunfo en el BAFICI a la Cinéfondation*. Otros cines. <https://www.otroscines.com/nota?idnota=6408>
- Wittig, M. (2005). *El pensamiento heterosexual*. Egales.