

Memorias de agua y gramática del duelo: Imágenes conjuro y materialidades afectivas en *Viento del Este* (2023), de Maia Gattás Vargas¹

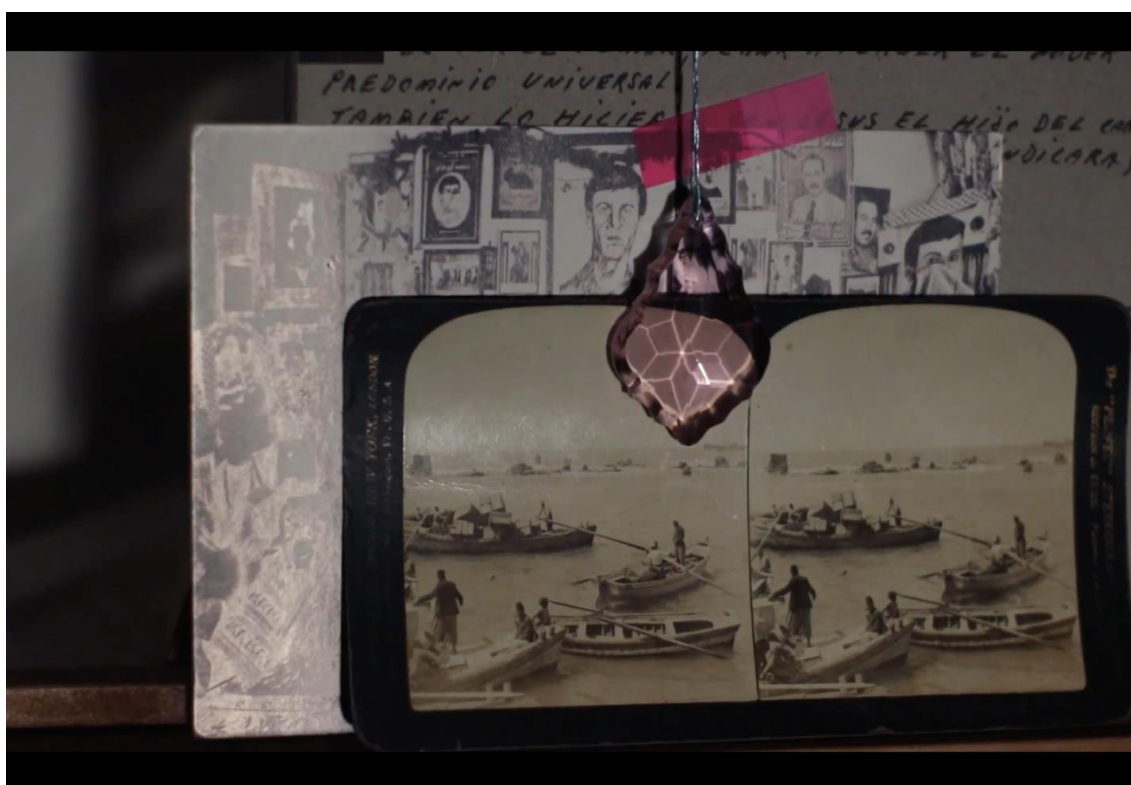
Por Pablo Boido* e Irene Depetris Chauvin**

El cine documental argentino contemporáneo ha experimentado un desplazamiento significativo desde las retóricas de la denuncia hacia una exploración de las dimensiones sensibles de la memoria. No solo por medio del uso de materiales que, convencionalmente, entendemos como pertenecientes al registro del archivo, sino también atendiendo tanto la materia vibrante de los espacios filmados como a la materialidad específica del sonido y la textura en el registro documental. En esta constelación se inscribe *Viento del Este* (2023), de Maia Gattás Vargas, que propone, y a la vez trasciende, una narración de indagación autobiográfica. El documental se articula como un dispositivo estético capaz de desandar una búsqueda individual cuando explora de manera singular vínculos entre cuerpos, atmósferas y espacios en movimientos que desdibujan las fronteras entre lo propio y lo ajeno, lo cercano y lo lejano, lo indicial y lo imaginario. La obra se sitúa en la intersección de dos ejes críticos: la creación de lo que definimos como una imagen-conjuro —una representación capaz de poner en escena el dolor del duelo para transitar el trauma desde la potencia de lo sensible— y la imaginación de una “cartografía afectiva” (Flatley, 2008), un modo de establecer lazos entre objetos y afectos que desestabiliza el hermetismo del yo cuando acompaña a una voz que se desplaza en entramados de sonidos y materialidades aéreas, terrestres y líquidas.

La propuesta de Gattás Vargas nace de un vacío fundacional: la desaparición de un padre en un temporal en el Río de la Plata y el desconocimiento de una genealogía que conduce a Palestina. Ante la imposibilidad de una

¹ Esta reseña es una producción de quienes la firman. No obstante, cabe señalar que también es resultado del intercambio oral sostenido en el marco del cineclub durante 2025, en diálogo con los integrantes de la Comisión de Estudios Audiovisuales Latinoamericanos de AsAECA.

reconstrucción biográfica convencional, la directora opta por una estructura peculiar, signada por el enigma y la acumulación de objetos-talismán que funcionan como anclajes en un territorio de incertidumbre. Lejos de ampararse en la impotencia de la pérdida, la película utiliza el fragmento y la vibración sonora para producir una vía de entrada a afecciones traumáticas que son, simultáneamente, íntimas y políticas.



Fotograma de *Viento del Este* (Maia Gattás Vargas, 2023).

La obra articula una gramática del duelo que no busca llenar la ausencia, sino habitarla a través de texturas, colores, atmósferas. La voz de la directora titubea, y esa vacilación es la marca indicial de un cuerpo que sondea espacios de la memoria y tantea territorios desconocidos. La narración en off, aunque trabaja con objetos de propiedad familiar, se mueve un poco hacia afuera, como una (eco)grafía que registra el dominio de la interioridad, pero se expande en una (carto)grafía de ríos, lagos y mares y otros mundos. Al integrar archivos familiares, registros climáticos de la Patagonia y el Río de la Plata y

las huellas botánicas de la ocupación en territorio palestino, *Viento del Este* configura un acto de memoria que muta y fluye, jugando con una identidad móvil, más que un discurso, una disposición y una atmósfera que se pega a la piel y se comparte con el mundo. Es quizás esta sinergia tentativa entre imagen y sonido lo que logra transformar el despojo, de una pérdida íntima, en una potencia de afectación. En otras palabras, el montaje entre espacios y materialidades hilvanados por la voz pone en escena un trabajo del duelo como “devenir otro” (Butler, 2002), una modulación afectiva en donde la pérdida es la forma más poderosa de intimidad.



Fotograma de *Viento del Este* (Maia Gattás Vargas, 2023).

Viento del Este representa una de las exploraciones más lúcidas y sensoriales del cine documental argentino contemporáneo, situándose en la intersección entre el archivo familiar, la indagación identitaria y una experimentación formal que desafía las convenciones del género autobiográfico. La película no se limita a narrar una historia de búsqueda, convoca una imagen-conjuro que

permite poner en escena el dolor del duelo a través de una poética del fragmento. Es mediante la imagen-conjuro que Gattás Vargas transita una afección traumática —la muerte del padre y el desconocimiento del origen— sin ampararse en la impotencia, sino produciendo una vía de entrada sensible a través de la imagen cinematográfica. Es un relato signado por el enigma, donde la directora acumula objetos, sonidos y texturas como si fueran talismanes capaces de articular una salvación o, al menos, una forma de habitabilidad para el vacío dejado por la ausencia.

La película manifiesta una trama argumentativa que se revela de a poco. No hay una exposición lineal ni una tesis establecida a priori; por el contrario, los núcleos de sentido se enlazan mediante motivos plásticos, como la transformación de la paleta de colores que acompaña el tránsito del invierno a la primavera. La progresión cromática y climática estructura los tiempos del relato, comenzando en un paisaje patagónico nevado donde la visibilidad es reducida y la búsqueda se intuye como una labor de excavación que cruza los tiempos biográficos con los tiempos de la tierra y del agua. La dimensión sensible de la textura y el sonido adquiere una relevancia crítica porque anima a pensar relaciones entre espacios privados y otros territorios y mundos.

La figura del padre, eje de la indagación, es una presencia fantasmal. Su muerte en un temporal en el Río de la Plata se presenta como un dato que el espectador debe reconstruir a partir de indicios dispersos. De él solo quedan tres objetos: recuerdos desanudados que la directora inspecciona con la paciencia de quien intenta descifrar un código perdido. Esta falta de una imagen nítida del padre —quien casi no aparece en escena salvo en un audio extraviado en un casete— crea una atmósfera de misterio que la película no intenta resolver. En lugar de llenar el hueco, *Viento del Este* pone en abismo el duelo, demostrando la dificultad de representar una pérdida que es también una pérdida de un mundo, de una cultura. El apellido Gattás y el origen palestino de la familia funcionan como hilos que conectan la búsqueda personal

con una tragedia histórica y política: el borramiento de la identidad de un pueblo, como afirma la voz en off, “en un país que no es país”.

El abordaje del sonido en *Viento del Este* parece alejarse de una concepción tradicional de paisaje sonoro para asumir la forma de “geofonías” (Dittrich, 2024). En el proyecto de Gattás Vargas, las cosas suenan y la voz humana se integra en una acústica donde el sonido se mineraliza, se vuelve eco y luego una reverberación enredada en la materialidad del entorno. La directora no presenta un relato omnisciente sobre las imágenes, sino una voz que se desplaza por territorios —el sur argentino, el Río de la Plata, los muros de Israel alrededor de Palestina— que deambula y se asombra, descubre, enlaza, conecta, entrama una “cartografía afectiva”. El dispositivo material y sensorial basado en la voz, en sintonía con los objetos propios, los discursos ajenos y la atmósfera establece ese diálogo entre ecos y espectros vibracionales que rebasan espacios aparentemente lejanos y asumen temporalidades fragmentadas.

El agua en todas sus formas —lago, río, mar, nieve, lodo, lluvia, niebla—, actúa como otro elemento conductor que vincula las múltiples dimensiones de la película. El juego plástico entre cuerpos de agua revela materialidades atravesadas por marcas biográficas y violencias sistémicas. El Río de la Plata, evocado mediante tomas de tormentas y pescadores aficionados, resuena como el lugar del accidente personal, pero en el contexto histórico argentino no es difícil asociarlo también a una tumba colectiva. En la película el agua como un archivo vivo que contiene mensajes de distintos tiempos sugiere puentes sensibles entre la memoria íntima y las memorias colectivas.

Se trata de una memoria fluida, que se resiste a ser fijada, donde la relación entre la madre y la abuela funcionan como polos, momentos dispares en la temporalidad compleja del trabajo del duelo: mientras la hija se sumerge en la investigación de sus orígenes, la madre parece haber llegado al final de su

tránsito emocional y el duelo se presenta como una experiencia a destiempo. La directora asume el rol de una investigadora de pistas que a menudo resultan fallidas o insuficientes, lo que la obliga a mantener un movimiento constante, una búsqueda del tránsito mismo. La abuela, mamá de su padre-fantasma, por su parte, aparece como la depositaria de recuerdos que no terminan de aflorar, simbolizando ese borramiento de la cultura árabe que la película intenta revertir.

El paralelismo entre la orfandad personal y la situación de Palestina se profundiza a través de las imágenes capturadas por la realizadora en un viaje a ese territorio mítico en su propia genealogía familiar, un viaje que sólo alumbró restos de lo que allí vivió y hoy son territorios despojados. La voz en off explica que las raíces de los cactus son huellas de las antiguas casas destruidas; una metáfora de la insistencia de la vida y de la memoria frente al despojo. Así, la poética de la imagen-conjuro crea nuevos sentidos alrededor de esos espacios devastados, impidiendo que nos resulten indiferentes. La mirada de Gattás Vargas no es una mirada turística ni puramente denunciante, sino una que busca los hilos invisibles que conectan su historia personal con la persistencia de un pueblo. El viento de Palestina, que sopla fuerte y se hace sentir hasta en la Patagonia, es otro agente que une estas geografías de la pérdida.

El montaje de la película, realizado por Sophie França, es una pieza clave para la cohesión de ese universo fragmentario que establece relaciones de afecto entre objetos, atmósferas, palabras y territorios. El desafío de trabajar con materiales de diversa procedencia, texturas y calidades —archivos familiares analógicos, grabaciones de casetes, tomas directas en digital— se resuelve mediante una estructura de acumulación espiralada. Los planos mantienen una duración que permite la inmersión sensorial, evitando la fragmentación caótica para proponer un devenir fluido. Este gesto de montaje armoniza los distintos archivos sin homogeneizarlos, respetando la singularidad de cada material y permitiendo que la búsqueda de la protagonista se manifieste en la propia

forma del filme. El uso del audio de la casetera rebobinando en la secuencia final es un ejemplo de cómo el soporte tecnológico se vuelve una metáfora del funcionamiento de la memoria: un ir y venir constante que intenta rescatar un sonido, una voz, una identidad del olvido.



Fotograma de *Viento del Este* (Maia Gattás Vargas, 2023).

La película concluye regresando al paisaje de Bariloche, pero ahora en primavera. Este cierre circular, sin embargo, no implica un retorno al estado inicial. El trayecto a través de las aguas y los vientos ha transformado la percepción de la directora y, por extensión, la del espectador. Se ha construido una identidad a partir de los restos, de una lengua de la fluidez y la vibración. *Viento del Este* apuesta al cine documental como dispositivo de conocimiento sensible, capaz de abordar la tragedia y el duelo no desde la clausura, sino desde la apertura de nuevos interrogantes, signos y afectos tentativos: nos ayuda a escuchar mensajes del viento y del mar, sugiriendo que nuestras biografías están inmersas en procesos temporales mucho más amplios. Así, la

propuesta de Maia Gattás Vargas es una invitación a pensar la memoria como un cuerpo vivo que nombra, escucha, registra, reverbera, como en el mito griego, es una voz que se mineraliza y se vuelve eco, una proyección hacia el futuro que se niega a extinguirse. Al integrar las dimensiones biográficas con estas “geofonías” del territorio, *Viento del Este* reimagina las formas del documental subjetivo: la imagen y el sonido se funden en una materia única, capaz de conjurar el dolor y transformarlo en una cartografía de afectos y vitalidades compartidas.

Bibliografía

Butler, Judith (2002). “Afterword: After loss, what then?” en David L. Eng & David Kazanjian (eds.), *Loss: The politics of mourning*. Oakland: University of California Press, pp. 467–474.

Dittrich, Josh (2024). *Geosonics: Listening through earth’s soundscapes*. Londres: Bloomsbury Academic.

Flatley, Jonathan (2008). *Affective mapping: Melancholia and the politics of modernism*. Massachusetts: Harvard University Press.

* Pablo Salvador Boido es Licenciado en Artes con orientación en Artes Combinadas (UBA) y doctorando en Historia y Teorías de las Artes (UBA). Cuenta con formación en cine y pedagogía (UTDT, FLACSO Argentina). Se ha desempeñado como docente universitario en la Facultad de Filosofía y Letras y la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo, como también ha participado como profesor invitado en la Universidad del País Vasco y la Universidad de Chile, entre otras. Ha participado en posgrados y formación docente durante más de una década. Integra grupos de investigación sobre intermedialidad (UNA) e historia audiovisual (UBA). Ha publicado en revistas como *Estudios de Teoría Literaria*, *Revista digital: artes, letras y humanidades*, *Imagofagia*, *Artilugio*, *Mistral*, *Fuera de Campo* y *Kilómetro 111*, y en libros colectivos en Argentina, Chile y España. Ha recibido becas de CONICET, UBACyT y programas de movilidad (AUIP, UBAint). E-mail: pablo.boido@gmail.com

** Irene Depetris Chauvin es graduada en Historia por la Universidad de Buenos Aires, Magister en Literatura y Doctora en Romance Studies por la Universidad de Cornell. Es Investigadora en cine en el CONICET y en la Universidad de Buenos Aires. Durante 2024 y 2025 fue Greenleaf Scholar-in-Residence en el Latin American Studies Center de la Universidad de Tulane, Estados Unidos. Es co-editora de *Afectos, historia y cultura visual* (Prometeo, 2019), *Más allá de la naturaleza* (UAH, 2019) y *Performances Afectivas* (Teseo, 2022) y autora de *Geografías afectivas en el cine de Argentina, Brasil y Chile* (LARS, 2019). Ha organizado dossiers sobre cine y filosofía, ecocrítica y estudios visuales, giro afectivo y humanidades ambientales, entre otros. Actualmente investiga sobre extractivismo, afectos y cultura visual. Es miembro del grupo de investigación sobre Afectos y política (SEGAP) del Departamento de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires desde el 2012. E-mail: ireni22@gmail.com