



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Las palabras

Autores (en el caso de tesis y directores):

Maia Vargas

Sebastián Russo, tutor

Marcelo Burd, co-tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2013

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

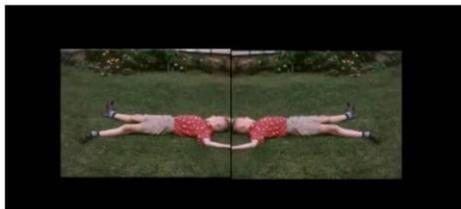
Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Las Palabras



***Facultad de Ciencias Sociales
Universidad Nacional de Buenos Aires***



***Tesina de grado
Ciencias de la Comunicación***

Tesista: Maia Vargas

Tutores: Sebastián Russo y Marcelo Burd

Índice

-Introducción

-Capítulo uno: El porqué del qué: *una reflexión sobre los lenguajes*

-Capítulo dos: El porqué del cómo I: De la forma ensayística: ir y volver, e ir...

-Capítulo tres: El porqué del cómo II: *El collage como forma de Producción*

-Capítulo cuatro: Pensar lo abierto: *Una apuesta estético-ético-filosófica*

-Bibliografía

-Videografía

-Anexo: Guión

Las Palabras

Introducción:

La pregunta por los lenguajes nos atrapó (y todavía no nos abandona...). Es una pregunta en relación a la Comunicación, pero también al Arte, pensándolo como una otra forma de comunicar. Es esta distinción que nos motiva hacia adelante, a creer que vale la pena reflexionar (ya sea mediante imagen y sonido, experiencias, o conceptos...) en este particular contexto institucional y educativo¹, sobre la relación Lenguajes/Comunicación/Arte, ya que traza puentes y preguntas entre falsas dicotomías: lo verbal/lo visual, la forma/el contenido, la comunicación/el arte, lo abierto/cerrado.

En esta tesina nos proponemos hacer una reflexión primera en torno a cómo utilizamos el lenguaje lingüístico hoy en día. La reflexión es llevada a cabo por una voz ficcional en un ensayo audiovisual. Se distingue allí la diferencia entre el lenguaje instrumental (técnico) y el poético (o de tradición) que realiza Martín Heidegger en su conferencia *Lenguaje de tradición y lenguaje técnico*. Esta distinción puede relacionarse con el debate entre la Comunicación y el Arte, en el sentido de una comunicación que busca ser efectiva, totalizadora, y una (otra) comunicación artística/poética, donde comunicar a veces más bien lanzar una flecha al vacío...A esto se suman preguntas respecto de las relaciones entre el lenguaje verbal y el no verbal -la imagen y sonido en este caso- buscando, casi a modo de manifiesto, plantear la potencia de la dimensión poética del lenguaje (sea

¹ Ya que se está llevando a cabo el proyecto de cambio de Plan de Estudios de nuestra carrera, y esperamos que, además de cambiar contenidos y nominaciones de las materias a transitar, cambie los modos con los cuáles aprendemos nuestra disciplina.

el lenguaje que sea, ya que todo lenguaje construye gramáticas) que plantea aberturas, ambigüedades, polisemia. Consideramos al lenguaje poético como un momento necesario, pero no como el final de un recorrido (ya que vale la pena preguntarnos si puede haber comunidad en una dispersión lingüística). Y creemos entonces que merece la pena advertir(nos) sobre los “peligros” a los que puede conducir esta mirada si ahí se detiene. De este modo, nuestro planteo bordea, indefectiblemente, los debates en torno al momento histórico denominado la Posmodernidad, ya que en ella, la oda a lo múltiple, a lo fragmentado, a lo difuso, encubre la dominación subrepticia de un capitalismo homogeneizador y persistente. Traspasar la euforia posmoderna y recordar la necesidad de (re)crear fábulas -ya no como un punto de partida indiscutible o como mito fundante- sino para trazar un horizonte común que nos convoque, “inventarnos un pueblo que falta” diría Giles Deleuze.

El argumento de nuestro audiovisual, *Las Palabras*, es llevado a cabo por un monólogo reflexivo y autobiográfico, que son las últimas palabras de una persona antes de “morir” lingüísticamente, o mejor dicho, de “suicidarse lingüísticamente”. La protagonista de nuestra historia decide cuándo y cómo finalizar con sus palabras, y sobre todo la difícil tarea de decidir qué palabras serán aquellas. Sus (supuestas) últimas palabras son las producidas en el video. Esa decisión de “pensar en el límite” es la que le despierta una serie de cuestionamientos y reflexiones en torno su propia relación con las palabras y al cómo utilizamos lenguaje en nuestra sociedad. El video termina con una sucesión de imágenes

filmadas por la protagonista, como una suerte de inicio, una nueva forma de comunicarse, el descubrimiento de lo audiovisual² como forma de comunicación.

A su vez, presentamos en este trabajo el guión literario del proyecto-lo narrado por la voz en off y algunas breves indicaciones a nivel visual y sonoro- pero, al tratarse de un video ensayístico no realizamos un guión técnico, sino que el trabajo con las imágenes y sonidos fue construyéndose principalmente en el momento del montaje, a prueba y error.

El texto que acompaña nuestro video fue pensado como una extensión del mismo, pretendiendo ser -además de justificativo-reflexivo. A lo largo de los cuatro capítulos pretendemos incorporar y entramar autores “académicos” con las reflexiones que aportan (otros)escritores como Clarice Lispector, Marguerite Duras, Cesar Aira o el cineasta Pier Paolo Pasolini, ya que creemos en la importancia de superponer el pensamiento académico-cientificista con los pensamientos que nos suscitan otras esferas de nuestra vida. En estos cuatro capítulos planteamos un recorrido que parte de explicitar el valor del tema elegido, las reflexiones en torno al lenguaje, para luego pasar por una consideración de los modos en que elegimos llevar a cabo nuestro proyecto: el ensayo y el collage/*found footage*. Y por último, y a modo de apuesta estética/ética/política, en el capítulo cuatro nos proponemos pensar “lo abierto”, sus posibilidades e implicancias.

A lo largo de este proceso de trabajo se escribió, intermitentemente, una bitácora para dar cuenta del proceso de producción, de las dificultades, dudas, hallazgos... con ella se da cuenta de cómo la tesina invadió nuestra vida cotidiana, y cómo se fueron transformando nuestras preguntas/respuestas. Nos parece

² En principio es tomar lo audiovisual en tanto dispositivo (que puede dar pie, luego, al lenguaje cinematográfico, el cual requiere cierto grado de convención)

importante que quede marcado este momento como una huella del proceso, para así romper con el fetichismo de la obra terminada y pura. En esta escritura a modo de diario nos guió la propuesta de Pier Paolo Pasolini quien en su último libro *La divina mimesis*³, nos dice que debemos pensar en el texto como una "(...) estratificación cronológica, un proceso formal viviente: donde una nueva idea no borre la precedente sino que la corrija, o incluso, la deje inalterada, conservándola formalmente como documento del paso del pensamiento "⁴ . Decidimos entonces entramar nuestra bitácora con el cuerpo del texto de los capítulos. Esta decisión de no presentarlo como un texto separado, o un anexo, apunta, justamente, a reafirmar esta idea de que toda creación de una obra es inseparable de sus condiciones de producción, y que en la trastienda de toda obra late determinada concepción del arte y del rol del creador. Podríamos pensar de este modo, que al crear una obra creamos simultáneamente –más o menos visible- un manifiesto. En esta bitácora podemos ver el paso del tiempo, la vivencia de la tesina como una experiencia, inseparable de nuestras “otras” actividades, estados de ánimo, y principalmente, las transformaciones de las ideas, métodos, problemáticas presentes en la obra. Consideramos que es fundamental pensarnos en tanto comunicadores, estudiantes, creadores, y evidenciar los dilemas que enfrentamos a lo largo de nuestro trabajo: las preguntas en torno a la realización de una tesina, o la responsabilidad que tenemos en tanto futuros profesionales, egresados de una universidad pública. Para comenzar a pensar en estos dilemas dejamos aquí un fragmento de nuestra bitácora, escrito en un “día de crisis”, ya que, consideramos

³ Publicado en Argentina por el *Cuenco de plata* en 2011

⁴ Pasolini, Pier Paolo, *La Divina Mimesis, El cuenco de plata*, Buenos Aires, 2011, pág. 75

que toda crisis plantea preguntas que son fundamentales y desde las cuales damos inicio a este trabajo:

14 de agosto de 2012

todo viaje tiene un momento de crisis

un momento en que decimos:

me vuelvo

volvete

volvamos

la incertidumbre

o la dificultad

la perdida de rumbo

o el malestar

así

sucede me

en estos días con la tesina

¿y si esto es una mierda?

no puedo dejar de preguntarme

la espalda me duele

los ojos me arden

me la paso inmóvil y encerrada

edito

reedito

pierdo cosas

deshago

lo que me gusta mucho
puede,
luego,
gustarme muy poco.

la esperanza de que
el momento de superación
sea epifánico
inspirador
de una potencia creativa inabarcable.

las crisis generan preguntas.
me pregunto por la responsabilidad ética
ideológica
política
de mi obra
¿toda historia merece ser contada?
¿vale la pena narrar mi historia?

la difícil equidistancia entre
el relato individual
y el Total
el desafío de que
en lo micro esté lo macro
en lo diverso el universo

¿de qué manera debe ser narrada esta historia?
¿en qué formatos? ¿con qué estilo?
la responsabilidad de inventar nuevas formas
de generar representaciones que no se anulen
que salgan de los circuitos establecidos, de los modos del decir

hegemónicos

(hay modos de ver, de decir, de escribir, de narrar, que se autoconvalidan)

correr las fronteras de lo decible

del qué y del cómo

dar cuenta de la frontera que separa lo decible de lo indecible

lo indecible por imposibilidad

lo indecible por inmoralidad

la responsabilidad del creador de crear

de preguntarse, al menos, por su creación

responsabilidad de época

contemporánea

en que uno cree

"ya todo fue hecho"

y (otra vez) decir ¿qué carajo estoy haciendo?

y sin embargo

retumba

la necesidad de decir

Guía de lectura tipográfica:

Cambria 12: cuerpo del texto

Courier New 10: bitácora

Cambria cursiva: guión del audiovisual

Capítulo uno

El porqué del qué: una reflexión sobre los lenguajes

“...poéticamente habita el hombre sobre esta tierra”

Hölderling

Introducción

La experiencia de lo poético-dice Eduardo Grüner en *El fin de las pequeñas historias*⁵-no tiene nada que ver con la comunicación, ya que abre un vacío de sentido, una relación negativa con la realidad. Partimos de esta polémica para nuestra reflexión sobre el lenguaje que será desarrollada en este primer capítulo - desde la voz de una estudiante de Ciencias de la Comunicación- y también con la construcción de una voz ficcional en nuestro video ensayo. Esta polémica es la que se le presenta a la protagonista de *Las palabras* al decidir dejar de hablar mediante el lenguaje lingüístico. Frente a esa decisión de un *suicidio lingüístico*, surge el desafío de pensar cuáles serán esas últimas palabras, a quién decírselas, la responsabilidad y el peso que estas deben tener...y es allí, en ese momento, frente al abismo de un final, que se encuentra con el lenguaje poético, con la necesidad del sin sentido, de valorar la materialidad de la lengua, lo sonoro, lo plástico de cada palabra, y finalmente, con el lenguaje onomatopéyico, pensándolo como un lenguaje corporal, primitivo, y en principio no (tan) codificado. La onomatopeya es, para la concepción convencional del lenguaje, una desviación peligrosa ya que pone al descubierto el convencionalismo del lenguaje, su abstracción.

⁵ Grüner, Eduardo, *El fin de las pequeñas historias, de los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, Paidós, Bs As, 2005

Pretendemos entonces pensar si es posible construir una comunicación cercana a la poesía, si es posible restituir un lenguaje que deje espacios vacíos, que evidencie sus conflictos y abjure de la transparencia, de la instrumentalización/funcionalización, que, consideramos, son rasgos dominantes en la forma de *vivir* el lenguaje en la actual etapa del capitalismo (ya sea post, neo, o tardío).

El lenguaje/mundo

“Una definición del lenguaje, es siempre, implícita o explícitamente, una definición de los seres humanos en el mundo”⁶

Raymond Williams

Cuando decimos *vivir* el lenguaje nos referimos a concebir el lenguaje como la *casa del ser*⁷, y al ser humano como un ser esencialmente lingüístico. Desde distintas miradas y disciplinas varios autores coinciden en considerar al lenguaje como constitutivamente humano. Es en esta concepción que cobra importancia la *Lengua materna*, esa relación primaria de contacto con el mundo, que es lo que nos hace *ser*. Mediante el lenguaje no sólo hablamos, comunicamos, sino que mediante el lenguaje *somos*. Esta *teoría del lenguaje madre* nos guía a lo largo de este trabajo, y en ella podemos enmarcar a pensadores tales como Walter Benjamin quien piensa que “en el nombre se comunica el ser espiritual del hombre con Dios”⁸, o Merleau Ponty quien nos dice, por ejemplo “Podemos

⁶ Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Ediciones Península, Barcelona, 2000, Pág. 32

⁷ Según la expresión de Heidegger

⁸ Benjamin, Walter, *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*, en *Conceptos de filosofía de la historia*, Agebe, Buenos Aires, 2011

hablar varias lenguas, pero una sola será siempre aquella en la que vivimos.”⁹. En la *Lengua materna*, el habla *hace* al mundo. Este autor postula que en las palabras está la presencia de la fuerza que tuvo originalmente la presencia inmediata del mundo. O también Martín Heidegger, quien dice que no es el hombre el que habla sino la *lengua materna* en la que habita, “el hombre se comporta como si fuera él el forjador y el duelo del lenguaje, cuando en realidad es el lenguaje el que es, y ha sido siempre, señor del hombre.”¹⁰ Estos autores discuten con una extendida visión del lenguaje que es la que lo considera como un *medio* de intercambio, de entendimiento, un medio para la comunicación. Es lo que Heidegger va a denominar el lenguaje “técnico”.

El lenguaje técnico, disponible, funcionalizado

Heidegger, en su crítica a la modernidad, nos dice que el *disponer*, lo dispuesto, es la actitud básica de esta época. En este sentido, considera que la esencia de la técnica no es algo técnico, sino es un proyecto de provocar al mundo, a la naturaleza, a los propios hombres y presentar todo como si fuera un repertorio dado, disponible para ser utilizado. Y que ese proyecto de que todo sea “útil”, esa instrumentalización, deja afuera muchos *otros* modos de *ser*. Heidegger entonces va a criticar la concepción del lenguaje que le es correlativa a esta visión tecnificada del mundo, a la cuál va a llamar *lenguaje técnico*¹¹ en oposición al *lenguaje de tradición*. Este filósofo considera que “el lenguaje técnico es el ataque más agudo y amenazador contra lo propio del lenguaje: contra el decir, mostrar y

⁹ Merleau Ponty *Fenomenología de la percepción* Pág. 204

¹⁰ Heidegger, Martín *Construir, habitar, pensar* , Pág. 2

¹¹ Heidegger, Martín, *Lenguaje técnico y lenguaje de tradición*, Revista Artefacto

hacer aparecer lo presente y lo ausente, lo real en el sentido más llano.”¹² Esta amenaza del lenguaje como información, como transmisión, reduce la potencia expresiva, y por tanto la posibilidad de crear mundo, de ser en el mundo. Partimos de esta mirada (y no está de más decir que fue este texto el que dio origen a nuestro proyecto de tesis) ya que con ella podemos pensar que una transformación y creación de los lenguajes conlleva, indefectiblemente, a una transformación y creación de la forma en que vivimos el mundo.

En nuestro guión hay un primer momento deconstructivo y crítico, donde la protagonista reflexiona sobre el lenguaje de los medios masivos de comunicación y critica su pretensión de transparencia, su unificación: *Por los medios se imponen formas de decir, contenidos posibles, estilos, correcciones, neutralidades lingüísticas que suponen que sea fácil y rápido entendernos entre todos todo el tiempo. Como queriendo alcanzar el sueño del Esperanto. La comunicación total, transparente. Como si pretendiésemos un retorno a la Torre de Babel, negando la pluralidad lingüística que se nos impuso como castigo. Así como Heidegger denuncia que por culpa de este lenguaje técnico “(...) el lenguaje se ha empobrecido y puesto al servicio de la informática y cibernética, con las cuales se decapita la lengua y se la pone al servicio de la maquina; es decir, se convierte la lengua-casa del ser- en mero instrumento de información al servicio de una economía, dirigida por una política, que con la ciencia como instrumento de los instrumentos, puesta a su servicio, impone a todo lo que alienta sobre la tierra su Voluntad de Poder total.”*¹³

¹² Heidegger, Martín, *Lenguaje técnico y lenguaje de tradición*, Revista Artefacto, Pág. 11

¹³ Soler, Soler, F. “Prólogo”, en Heidegger, Martín, *Ciencia y Técnica*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1983, Pág. 44

Para ahondar en esta crítica al lenguaje actual tomamos la mirada de Herbert Marcuse, quien en *El hombre unidimensional* va a denunciar este lenguaje propio del capitalismo donde “el concepto tiende a ser absorbido por la palabra (...) así, la palabra se hace *cliché* y como *cliché* gobierna al lenguaje hablado o escrito: la comunicación impide el desarrollo genuino del significado.”¹⁴ Por esta razón habla de un lenguaje que “se cierra” o, retomando la frase inicial de Grünier, podríamos decir que no deja vacíos de sentido. La operacionalidad del lenguaje genera que se considere a los nombres de las cosas como indicativos de su función. “La funcionalización del idioma expresa una reducción del sentido que tiene una connotación política. Los nombres de las cosas no solo son indicativos de su formas de funcionar sino que su forma (actual) de funcionar define y “cierra” el significado de la cosa, excluyendo otras formas de funcionar”.¹⁵ En nuestra historia, siguiendo estos planteos, la protagonista ironiza: *un árbol es un árbol y punto* (al tiempo que en la imagen aparece la conocida fórmula saussureana del ícono árbol bajo la palabra “árbol”) y cuando reflexiona sobre este pasaje de la palabra a la imagen y se pregunta: *si quiero escaparme de la funcionalización del lenguaje, de caer siempre en los mismos lugares para decir algo que en realidad nunca es igual, y apostar a la apertura, a la creación infinita, evitando los clichés, ¿esto no ocurre acaso también al ver el cine de Hollywood? ¿Nos es siempre la escena de final feliz un tanto familiar?* Con este interrogante se abre el debate respecto a cómo ésta funcionalización toca no sólo al lenguaje verbal, sino también a otros lenguajes, que son tentados por las fórmulas de la Industria Cultural, en el caso específico que nos convoca sería pensar en este

¹⁴ Marcuse, Herbert, “El cierre del universo del discurso”, *El hombre unidimensional* en Barcelona, Planeta-Agostini, 1993 Pág. 117

¹⁵ *ibídem*

marco a las imágenes (ya sea fijas o en movimiento) y a las estructuras narrativas del cine que se vuelven *clichés*.



Un ejemplo: El diccionario

En *Las palabras* tomamos como un ejemplo -entre otros - del lenguaje abstracto-racional-dominante, al diccionario, ya que éste representanta al código establecido, y funciona como una disponibilidad en el sentido heideggeriano. El diccionario es el registro, la clasificación de las palabras de la lengua instituida y constituida. En el diccionario se marca la norma:

El diccionario es ese libro que contiene palabras despojadas, como si estas no fueran de nadie, creadas de la nada. Las definiciones, que se suponen "grado cero" (si es que el grado cero existe). En el diccionario es donde está manifiesto el discurso de poder por excelencia, un poder invisible y dado, el poder de la definición

correcta. Quien define cierra un mundo, lo limita y niega otras formas posibles de existencia. El diccionario cierra otras posibles formas de significar.

En este sentido, Merleau Ponty¹⁶ va a distinguir entre *palabra hablada* que son los significados disponibles y *palabra hablante*, que es la que intenta producir un *sentido originario*. El diccionario funcionaria entonces como el reservorio de estas *palabras habladas*, y siempre será un elemento anacrónico y utilitario.

Como ya dijimos, Heidegger aboga por un ser que no sea para un fin, (pensemos en un lenguaje que no sea un medio para) sino un ser-para-sí, un fin en sí mismo, (un lenguaje que *es*). La propuesta de este filósofo es meditar, en el sentido de “despertar el sentido para lo inútil”¹⁷. Esta actitud tomamos en nuestra reflexión dando paso a formas del lenguaje “inútiles” (quizá mejor sea decir “no utilitarias”) como los juegos de palabras que propone la poesía concreta, o el pensar la palabra como forma, como dibujo incluso, o el decir palabras sin sentido como lo hace la protagonista con su: *supercualifragilisticuespialidoso*, palabra que difícilmente se halle en un diccionario.

Pero, atravesado este momento de deconstrucción, meditación, juego, ya no sólo es necesario meditar en el sentido heideggeriano, sino también transformar. Es necesario construir futuro, nuevos lenguajes, nuevos diccionarios posibles¹⁸ y claro está, ese futuro (ese nuevo diccionario) nunca es en soledad¹⁹.

¹⁶ En *Fenomenología de la percepción*, México, F.C.E., 1957

¹⁷ Heidegger, Martín, *Lenguaje de tradición y lenguaje técnico*, Revista Artefacto

¹⁸ Como aparece escrito en pantalla: *inventarse un diccionario*

¹⁹ Aunque en el video así se plantee por una economía narrativa, esta historia particular pretende ser universal.

La falla, lo intraducible, lo indecible (por imposibilidad):

Estas ideas en torno al lenguaje -y por ende a la comunicación- se relacionan con la idea de traducibilidad que plantea Walter Benjamin, la cual retomaremos. La traducción sólo es pensable a partir del mito de la torre de Babel, donde el castigo de Dios recae sobre los hombres en tanto diferencia, multiplicidad e incomunicación. En el texto *La tarea del traductor*, Benjamin va a definir el traducir no como una relación directa, como una transparencia, una relación punto a punto, o como la posibilidad de efectiva representación entre la cosa y la palabra, entre la traducción de un idioma a otro, sino como un acto creativo, que deja huecos, "(...) la traducción es más que comunicación.(...)" ya que siempre permanece un núcleo intraducible, "por importante que sea la parte de comunicación que se extraiga de ella y se traduzca, siempre permanecerá intangible la parte que persigue el trabajo del autentico traductor"²⁰. Y esto lo lleva a considerar que en todas las lenguas queda algo imposible de transmitir, más allá de los límites sociales que se imponen al lenguaje -lo que se puede y debe decir, las palabras prohibidas, los usos frecuentes- hay algo que trasciende la normativa social que es esta imposibilidad a la cual podríamos pensarla en relación al orden de lo Real (diferente a la Realidad) de lo que habla Lacan. Por mucho que extendamos las fronteras de nuestro lenguaje, hay algo a lo cual no podemos alcanzar.

Si no hay *ser* por fuera del lenguaje, en esta diferencia respecto a las dos concepciones del lenguaje, se ponen en juego entonces, dos formas de concebir la

²⁰ Benjamin, Walter, *La tarea del traductor* en *Conceptos de filosofía de la historia*, Agebe, Buenos Aires, 2011, Pág. 24

existencia, la relación entre las palabras y las cosas. Si pensamos, al modo benjaminiano o heideggeriano, al nombre como expresión y como experiencia del ser, ello implica que nuestra relación con el mundo no es mediatizada, sino, como propone la fenomenología, *vivimos* el mundo, *somos* mundo, y si pensamos en cambio, al nombre como separado de la cosa, como un envoltorio arbitrario, establecemos entonces una relación de apropiación y dominación entre el ser y las cosas. Pensar que “todo puede ser dicho” (ignorando lo prohibido, ignorando lo indecible) nos pone cara a cara la transparencia, y nos hace querer controlar la transmisión, en cambio, pensar a lo indecible como constitutivo de lo decible, nos libera, decimos sabiendo que no podemos decirlo todo, que hay huecos, y así se derrumba la posibilidad de una comunicación efectiva.

Es desde una concepción del lenguaje “fallado” y de la importancia del deseo -como aquello que busca llenar la falla- es que iniciamos nuestro guión: *El lenguaje es el lugar de la (im) posibilidad. El lenguaje que crea futuro, visión y utopía, y nos arrastra hacia él, como imantados. Como el burro, que corre por la zanahoria, las palabras ponen a andar el motor de nuestra existencia. Así es como reconocemos esa brecha, pero también convocamos a llenarla.*

En la carencia, en lo inhalado y lo indecible, es donde late el deseo de seguir hablando, de convertir lo imposible en posible, lo indecible en decible, estos son desafíos que nos impulsan adelante, nos incitan al futuro. Consideramos que un lenguaje codificado (a sabiendas de que es imposible un lenguaje que no sea codificado), instrumentalizado, nos lleva a reducir nuestro campo del *por ser*, nuestro futuro. Heidegger advierte de este peligro que conlleva el *lenguaje técnico*

y nos propone meditar acerca de esta amenaza, pero a la misma vez, nos propone revelar la dimensión salvífica, oculta en el secreto del lenguaje, en tanto nos conduce siempre a la cercanía de lo inhablado y de lo indecible. “En el peligro está la salvación” nos dice el poeta Hölderling y, parafraseándolo (y llevándonos a una lectura lacaniana...) Grüner²¹ dice que “esa carencia (la de la falla del lenguaje) es nuestra salvación”²², porque esa distancia es la que mantiene vivo el deseo que nos impulsa a la vida. Ese límite de lo indecible es un límite necesario y constitutivo, y una esperanza del porvenir. A ese núcleo oculto Grüner lo denomina *el secreto*²³ “La incompletitud de toda lengua, el resguardo de sus secretos comunicables, (que hace posible, entre otras cosas, que todo lenguaje necesite una Literatura, una Poesía, algo que hable de lo indecible), es lo que permite que haya futuro, es decir; que haya historia”²⁴. Ese límite, esa distancia, puede también considerarse- benjaminianamente- como una *lejanía* (en oposición a la cercanía propia de la información que denuncia Benjamin en su texto *El narrador*²⁵), en donde habita el futuro como promesa, donde se encuentra la potencia para arrojarse hacia el horizonte. O también como una apertura al misterio, si pensamos en Heidegger. Ya sea como *falla*, como *secreto*, como *distancia* o *misterio*, se apuesta a esta relación no mediatizada, que, a la misma vez, nos muestra incompletos, ingenuos, parados ante un mundo inconmensurable. Partir de esta imposibilidad de aferrar al mundo -una

²¹ en su libro *El sitio de la mirada*, Norma, Buenos Aires, 2001

²² Grüner, Eduardo, *El sitio de la mirada*, Norma Buenos Aires, 2001, Pág. 90

²³ ibídem Pág. 79

²⁴ Grüner, Eduardo, *El sitio de la mirada*, Norma Buenos Aires, 2001, pág. 83

²⁵ Benjamin, Walter, *El narrador* Traducción de Roberto Blatt, Editorial Taurus, Madrid 1991

imposibilidad a la misma vez ontológica y gnoseológica- rompe con las ilusiones científicas y positivistas, y con el eterno objetivo del hombre de dominar a la naturaleza mediante la razón. Una razón que no sólo *crea monstruos*, sino también tiene sus límites. Una razón que no puede ya ocultar su sin-razón.

Bibliografía del capítulo:

Benjamin, Walter, “La tarea del traductor” en *Conceptos de filosofía de la historia*, Agebe, Buenos Aires, 2011

----- “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”, en *Conceptos de filosofía de la historia*, Agebe, Buenos Aires, 2011

----- *El narrador*, Traducción de Roberto Blatt, Editorial Taurus, Madrid, 1991

Grüner, Eduardo, *El sitio de la mirada*, Norma, Buenos Aires, 2001

Marcuse, Herbert, “El cierre del universo del discurso”, en *El hombre unidimensional*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993

Heidegger, Martin, “Lenguaje de tradición y lenguaje técnico”, en Revista *Artefacto* n°1, Buenos Aires, 1996.

----- *Construir, habitar, pensar*, conferencia 1951, Traducción de Estaquio Barajaum en Conferencias y artículos, Serbal, Barcelona, 1994

Merleau Ponty, Maurice *Fenomenología de la percepción*, México, F.C.E., 1957

Primera parte, Preámbulo. Introducción: Cap. I, “La sensación”, Cap. II “La asociación y la proyección de los recuerdos”. “El cuerpo como expresión y la palabra”.

Soler, F. “Prólogo”, en Heidegger, Martín, *Ciencia y Técnica*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1983

Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Ediciones Península, Barcelona, 2000

Capítulo dos

El porqué del cómo I: *De la forma ensayística: ir y volver, e ir...*

“Si se supiera algo de lo que se va a escribir, antes de hacerlo, antes de escribir, nunca se escribiría. No valdría la pena.”

Marguerite Duras

Introducción

Ensayar es vagabundear, es andar el camino sin saber si habrá meta. En el ensayo no un hay punto de partida ni de llegada prefigurados. Ensayar es vivir la diferencia que establece Frederich Nietzsche entre el viajero y el caminante, uno tiene un destino, el otro lo va encontrando, sin buscar o “buscando buscar”. Así como Marguerite Duras experimenta el escribir como una aventura, como si fuera a internarse en una selva donde reina la incertidumbre, y sin esta (necesaria) incertidumbre, el escribir “no valdría la pena”.

Ensayar es un viaje errático, un experimento. Un viaje que implica riesgos. Harold Bloom habla del ensayo como “vagabundeo del significado”²⁶ ya que cuando uno ensaya está como en un laberinto, “Un laberinto invita a estar dentro, el laberinto no es tal si se está afuera; la acción se da dentro, el laberinto invita a la acción, a su recorrido, un recorrido que implica un transcurso de tiempo y espacio, y por lo tanto, implica también una narrativa. (...)”²⁷ Buscando salidas,

²⁶ Jarauta, Francisco, *op. cit.*, p. 44. En García Martínez Nahum Alberto, *La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual, Comunicación y sociedad*, volumen XIC, número 2, 2006

²⁷ Eduardo Pérez González, *Una letra del laberinto* en

buscando alternativas, se va para un lado, pero luego se regresa, y se va para el otro, y en todo ese proceso se da cuenta de la complejidad de ese espacio, y ya no importa el objetivo, porque, antes de cumplirlo, hemos aprendido algo.

Cuando uno ensaya exhibe el pensamiento en proceso, es un paseo a la misma vez conceptual y formal. Ensayar es “comunicar a la vez (...) los resultados y el procedimiento”²⁸. El ensayo se entromete siempre en una reflexión meta-discursiva. Al ensayar, se da creación a un nuevo objeto en el mismo instante que se lo describe, se potencia al lenguaje en su lado más performativo.

El ensayo: un camino zigzagueante

“La ley formal más profunda del ensayo es la herejía.”

T.W. Adorno

Nuestro ensayo es como un camino poblado de preguntas. Se buscan posibles respuestas, pero ellas no son lo que verdaderamente importa. En este audiovisual las preguntas giran fundamentalmente en torno a los lenguajes, a las formas posibles de comunicar, a las herramientas que tenemos para hacerlo, pero también giran en torno a los desvíos, las fallas presentes en toda intención comunicativa. La propuesta es recorrer zonas problemáticas en torno a la comunicación que nos atraviesan cotidianamente, desarmarlas, abrir el campo de lo que consideramos comúnmente como “comunicación” (e incluso también problematizar este concepto), y pensar otras formas posibles de comunicarnos. A

<http://architecthum.edu.mx/Architecthumtemp/colaboradores/letralaberinto.htm>

²⁸ Mariás, Julián, *Ensayos de teoría*, Barna, Barcelona, 1954, pp. 18-19.

la misma vez, las imágenes que acompañan el relato, o mejor dicho que *son* el relato -ya que no podemos separar, sabemos, imagen de texto y sonidos, forma de contenido-fueron apareciendo ensayísticamente, sin un plan previo, sin un guión que oriente o pauté, sino en el mismo transcurrir del monólogo que lleva adelante este relato, en el mismo ir encontrando las imágenes y videos, y probando distintas formas de combinación entre sonido, texto e imagen, probando formas posibles (ya que en el formato audiovisual, como en todo formato, hay formas de combinación instituidas, codificadas), pero también formas (aún) imposibles (formas “por venir”). Al editar el audiovisual, al filmarlo, al escribir el guión, se dejó lugar a que aparezcan los azares propios del proceso de creación, las conexiones *in situ* que irrumpen en un posible plan de rodaje, y lo quiebran, para dar lugar al *ser ahí*.

Como muestra nuestra bitácora:

8 de mayo de 2012

emoción de
un primer visionado de esas imágenes filmadas
3 años atrás
una semana santa en Mar del Plata

emoción de
ver que esas imágenes son tan lindas como en mi recuerdo
que muestran
(como me dijeron los muchachos del CEPIA)
cómo una fotógrafa intenta filmar
es así
así es

esas imágenes
ensayan
fallan
y contemplan
(-no muevas tanto la cámara- me dice el Vazco
pero eso es justamente lo que quiero)

aparecen cosas que me sorprenden
pruebo verlas con música
me cautiva particularmente esa imagen del reflejo del texto en la
ventanilla del auto
el auto avanza
es el regreso
se ven las fábricas
alguien va leyendo
subraya,

estudia,
y yo la filmo.

Este producir imágenes como una experiencia vital que convoca recuerdos, emociones, sensaciones, fue la propuesta a la hora de definir cuáles serían esas últimas imágenes del video, ya que deseamos que en ellas esté presente ese mirar primigenio, donde todo sorprende, donde todo es potencialmente filmable y donde no hay un saber previo en torno al cómo filmar.

Otra desafío propuesto fue, prever el lugar del “espectador”, lo que se buscó fue, justamente, que no sea un mero espectador-que no esté entregado únicamente a la expectación de nuestro video- sino también generarle ciertas incomodidades, ya sea en la lectura, donde las velocidades y la cantidad de información de nuestro video hacen que por momentos haya información simultáneamente en el audio, en la imagen y en textos en pantalla, volviéndose dificultoso captarlos, y también buscamos generar ciertas incomodidades corporales, por ejemplo, cuando sucede la “muerte del lenguaje” con el ruido final que dura casi dos minutos y busca aturdir, abrumar y llevar a una tensión límite al espectador, para experimentar esa muerte.

Este ensayo produce constelaciones y elimina la pretensión de completitud. Para Theodor Adorno el ensayo piensa discontinuamente. “El ensayo es antisistemático porque carece de unidad de concepto puesto que evita el dogmatismo y reivindica la ambigüedad y oscilación del yo; el ensayo dibuja un tablero de perspectivas múltiples en las que resulta tarea imposible la fijación

definitiva, la unidad.”²⁹ Esta no sistematicidad puede aliviar el difícil momento de decidir cuando una obra está finalizada, porque quien ensaya sabe que una obra jamás estará cerrada, acabada, y que uno, como creador, jamás podrá darle un fin que nos haga sentir que eso que ideamos ya está por completo realizado-aunque sí quizá nos acerquemos a esa idea madre y a un cierre provisorio pero necesario. Pero, a la misma vez, al ensayar se cambia el eje, se pone el acento, ya no en el resultado, sino en el proceso. Y este cambio de eje nos dice implícitamente que no existe una traducción del pensamiento a la materialización del mismo, porque en el hacer mismo, se va modificando esa idea, como un ida y vuelta, (y un volver a ir...) entre teoría y praxis, entre imaginación y producción, entre idea y materia, no pudiendo así prefigurar un destino. Este sentido fenomenológico de el acto creativo, es bien descrito por la escritora Clarice Lispector quien en su ficción *Agua Viva* se propone “Ahora voy a escribir al correr de la mano: no intervengo en lo que ella escribe. Esta es una manera para que no haya desfase entre el instante y yo: actuó en el núcleo del propio instante. Pero de cualquier modo hay algún desfase.”³⁰ Con esta idea latente, que nos recuerda a la visión del lenguaje que posee Merleau Ponty, nos aventuramos en este trabajo a la experiencia de la escritura, de la filmación, de la edición.

Siguiendo, entonces, una vez más, a Adorno, podemos decir que el ensayo es la puesta en práctica constante de la herejía: herejía metodológica, de la linealidad, herejía narrativa, del relato clásico, del *happy end*, del progreso como una evolución, una escalera, herejía del sujeto constituido, del yo consciente que

²⁹ Nahum García Martínez *La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual, Comunicación y sociedad*, volumen XIC, numero 2, 2006, Pág. 90

³⁰ Lispector, Clarice, *Agua viva*, El cuenco de Plata, Buenos Aires, 2011, pág. 72

enuncia, el yo que sabe lo que dice. Y en esta subversión formal el ensayo se enfrenta a los poderes instituidos, a las normas establecidas para la creación, a las formas habituales de representación, al cientificismo academicista y sus métodos (y sin embargo, el ensayo, hereje, aporta conocimiento...).

El cine-ensayo: una imagen que piensa y se piensa

El ensayo audiovisual es un género no demasiado explorado por los cineastas tradicionales. Pero varios autores coinciden en nombrar casos ejemplares como el de Chirs Marker, Jean Luc Godard, Agnes Varda, Guy Debord, o Pier Paolo Pasolini³¹.

Para intentar definir algunas características propias del ensayo audiovisual tomamos como referencia el texto *La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual*³² de García Martínez, quien retoma la frase “la imagen que piensa” de Godard para marcar la esencia de este género. A su vez García Martínez marca ciertos rasgos definitorios del ensayo audiovisual que nos pueden servir como faro, tomaremos algunas de ellas para pensar en la producción de esta obra:

-La palabra cobra valor por sobre la imagen.

En muchos casos la palabra es “representación de una perspectiva o voz única, intento de averiguar algo sobre un problema, un punto de vista personal y

³¹ Para la realización de nuestro trabajo realizamos un visionado de distintas películas y lectura de diferentes textos de estos autores.

³² García Martínez Nahum Alberto, *La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual, Comunicación y sociedad*, volumen XIC, numero 2, 2006

un lenguaje elocuente.”³³ Respecto a este punto en *Las palabras* el monólogo constante es el que hace avanzar el relato, y si bien, por momentos cobran protagonismo las imágenes y se busca una alternancia en la producción de sentido entre palabra e imagen-las cuales a veces van “juntas” y a veces “separadas”-la reflexión fundamental está dada principalmente, por estas palabras.

-El camino es la meta

Como dijimos antes, esta idea de ir construyendo en el momento destaca un carácter performativo y del tiempo presente, de dar importancia al proceso más que al resultado. Es en el proceso deconstructivo que la protagonista va tejiendo reflexiones.

-El estilo es también el mensaje.

Con esta afirmación se destaca una preocupación por las formas en que se ensaya, la combinación de imágenes, textos y los sonidos conforman una particular estética que va a modificar por completo aquello que se está diciendo. “Forma y función”, el “qué y el cómo” se implican, irremediablemente.

-Autoconsciencia del proceso de producción

La puesta en evidencia de la producción y expresión del contexto que condiciona la creación fílmica del ensayo. Ya que quien realiza un audiovisual se evidencia a sí mismo como narrador y productor, y rompe con el narrador omnisciente propio de las historias ficcionales clásicas y con la ilusión de representatividad u objetividad propias del documental. En nuestro caso esto se liga a la propuesta de “imaginemos que...”

³³ García Martínez Nahum Alberto, *Comunicación y sociedad*, volumen XIC, numero 2, 2006

-Transtextualidad que pone a la reflexión ensayística en relación con otros ensayos u otras obras artísticas.

La aparición de la cita, ya sea indirecta o directa, la consciencia de que ese relato es parte de una red semiótica de la historia. En nuestro caso, la aparición de citas audiovisuales más explícitas, por ejemplo con el fragmento de *Vivir su vida* de Jean Luc Godard, o el video en que aparece Jaques Lacan en una conferencia, videos que interpelan directamente a un destinatario con determinados saberes, pero también, las citas más indirectas, de los videos apropiados de fuente desconocida o el relato mismo, en donde aparecen distintas reflexiones en torno al lenguaje que contemplan variados autores de trasfondo (Heidegger, Merleau Ponty, Bourdieu, etc.) pero sin mencionarlos directamente en el video.

-Mezcla de mundos ontológicos

Por la combinación de fragmentos narrativos ficticios con extractos documentales. En nuestro caso explotamos esta posibilidad de utilizar imágenes de archivo (tanto de películas ficcionales como de videos institucionales, imágenes de televisión etc.) y también creamos nuestras propias imágenes, ya sea por reapropiación y modificación de un material, o con las imágenes del final, que fueron filmadas especialmente para este trabajo. Nos propusimos que esta “mezcla de mundo ontológicos” genere una convivencia sin jugar una contienda, sino tensionándose, sin que cada imágenes pierda sus especificidades, pero al mismo tiempo pudiendo conformar un todo.

-Desconexión sonido-imagen.

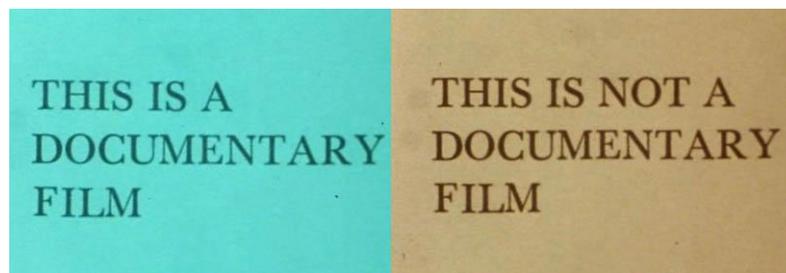
La reflexión por medio de la palabra suelen ser predominantes en el campo sonoro y por esta razón no se suelen respetar el sonido propio de las

imágenes utilizadas. De la mayoría de los videos utilizados, extrajimos el sonido, ya que el monólogo era el protagonista de esta historia³⁴.

–Estructura interrumpida, repleta de fracturas, con ocasionales saltos de contexto.

Los vaivenes que definen a toda puesta pensamiento, los riesgos del pensar en voz alta, las imágenes como un collage que se unen sin tener una conexión causal llevan a esta estructura interrumpida que se manifiesta en este video por medio de interrupciones del relato, causadas, por ejemplo, en las citas al diálogo de *Vivir su vida* de Godard, o por los vagabundeos propios de la reflexión que lleva a cabo la protagonista que a veces “salta de un tema a otro” sin una conexión demasiado explícita y también por ciertos momentos más visuales, donde la voz se silencia y se genera un descanso, momentos que dan aire a la estructura narrativa y que reflexionan en forma tangencial.

Una forma en la frontera



El ensayo cabalga en la frontera entre documental y ficción (si es que esa línea divisoria aun sobrevive), haciendo un recorrido histórico, Antonio Weinritcher nos dice que si bien durante años se clasificó al ensayo como una modalidad particular de documental, el film-ensayo no parte de la realidad, sino de representaciones sonoras y visuales que reflexionan, justamente, en las

³⁴ En el capítulo tres reflexionamos sobre esta separación.

imágenes. Es así que el ensayo se mueve en una zona indeterminada entre la no-ficción y la ficción, y esa mezcla que genera entre realidad y creación discursiva, es el objeto de su meditación fílmica. “(...) El ensayo es una forma compleja, en primer lugar porque atraviesa géneros y prácticas: es decir, está siempre *entre*. Entre el documental y el cine experimental y la ficción modernista; y, recientemente, entre el filme y el vídeo o, lo que es lo mismo, entre el cine y el museo.”³⁵ Para abordar, tal como nos propusimos, el tema del lenguaje desde un lado reflexivo, debimos pararnos en esta frontera: no pretendimos hacer un relevamiento de distintas miradas en pugna en torno a él, pero tampoco, pasar del otro lado, cayendo en un registro fantástico inverosímil (aunque partimos de la base de que “toda realidad tiene algo de ficción y que toda ficción tiene algo de realidad”, ya que creemos que al tener la capacidad de imaginar cosas, ese imaginar, es una potencia que abre un posible ser). En nuestro trabajo partimos de la idea de hacer “una ficción muy parecida a la realidad”, nos internamos en un proceso de escritura que se fue transformando, con un tono cada vez más reflexivo, donde finalmente nos propusimos comenzar con un “imagino que...” propuesto por la protagonista para así abrir el juego de cruzar la línea entre lo real y lo irreal constantemente. En esta identidad *in between* que posee el ensayo, también podemos reconocer su carácter herético, en este caso, la de una

³⁵Weinrichter, Antonio, *film-ensayo* <http://arreatodecineoriginal.blogspot.com/2008/04/film-ensayo-por-antonio-weinrichter.html>

identidad mestiza, contaminada, que nos cuestiona sobre el carácter ontológico y gnoseológico de la realidad.

Bibliografía del capítulo:

Adorno, Theodor, El ensayo como forma”, en *Notas de literatura*, Ediciones Ariel, Barcelona

García Martínez, Nahum Alberto, *La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual*, *Comunicación y sociedad*, volumen XIC, numero 2, 2006

Jarauta, Francisco, “Para una filosofía del ensayo”, *Revista de Occidente*, nº 116, enero, 1991, p. 49.

Lispector, Clarice, *Agua viva, El cuenco de plata*, Buenos Aires, 2011

Marías, Julián, *Ensayos de teoría*, Barna, Barcelona

Pérez González, Eduardo, *Una letra del laberinto* en

<http://architecthum.edu.mx/Architecthumtemp/colaboradores/letralaberinto.htm>

Weinritcher, Antonio, *film-ensayo*

<http://arreatodecineoriginal.blogspot.com/2008/04/film-ensayo-por-antonio-weinrichter.html>

Capítulo tres

El porqué del cómo II: *El collage como forma de producción*

“la Victoria sobre todo será
Ver claramente a la distancia
Ver todo
Cerca y a mano
Y poder a todas las cosas dar un nuevo nombre.”
Apollinaire

Introducción

Extracto de la bitácora:

20 octubre 2012

Mi procedimiento de creación es el collage.
Los textos los escribo de a poco, de a días, de a frases.
De anotación en anotación, de cita en cita, de sueño a pensamiento.
Archivos dispersos que sé, tienen una relación latente

Algún día Benjamin se unirá a la *memoria involuntaria* de Proust,
a eso que anoté en el tren, y a eso que me dijo una amiga una vez,
y también, a las anotaciones en los márgenes de mi cuaderno de
clases.

Algún otro día me sentaré y uniré todos esos fragmentos
Que serán parte de un todo, un Uno, un relato.

Así pienso el ensayo que ensayaré sobre un audiovisual,
Audiovisual que es también un collage.
Audiovisual que proviene de una idea de guión
Guión realizado también por collage
Guión nacido un verano en el cerro Tronador
Y las anotaciones que hice en un folleto de Parques Nacionales

Luego, trasmutando, el guión, se fue tejiendo con aquel hermoso texto
Lenguaje técnico y lenguaje de tradición de Heidegger
Y con todas esas cosas que me resonaban de oír en las calles,
Entrometiéndome en las conversaciones ajenas

Guión paulatino
Escrito por separado en mails
A mano
En Word
Hoy todo-ya unido y mezclado
Emparchado
Borrado
Corregido
Recorregido
Nunca cerrado

El audiovisual entonces, en su parte *audio* y en su parte *visual*
Es también un ensamblaje
Con fotos
Videos
Propios y ajenos
Recientes y viejos
Conocidos y desconocidos
Autorizados y desautorizados
En color y en blanco y negro (...)

La figura del *bricoleur*, el *trapero*, el *recolector/espigador*

Hay personajes (al modo de “tipos ideales”) que nos ayudan a pensar y a actuar. Personajes en los cuales nos podemos identificar, disfrazar. Para este trabajo nos vestimos con el traje de *bricoleur*-recolector-trapero. Estas tres figuras son las que nos ponen “manos a la obra”, sus lógicas de acción nos ayudan a construir nuestro collage audiovisual.

Levi Strauss en *El pensamiento salvaje* define al *bricolage* como una “ciencia primera” relacionada al pensamiento mítico, y a la figura del *bricoleur* como quien obra “sin un plan previo”, como quien ensaya. A su vez, este no trabaja con materias primas, sino ya manufacturadas, con fragmentos de obras, con sobras, desechos y trozos. El *bricoleur* se las arregla con lo que tiene a mano. “Todos estos objetos heteróclitos que constituyen su tesoro son interrogados por él para comprender lo que cada uno de ellos podría “significar”, contribuyendo de tal manera a definir un conjunto por realizar (...)”³⁶ a diferencia de este, Levi Strauss opone la forma de trabajo del ingeniero, quien pertenece a otra lógica, la del pensamiento científico.

La sincronía crea diacronía, con “el pensamiento mítico, ese *bricoleur*, elabora estructura disponiendo acontecimientos.”³⁷ De esta manera fue que nos propusimos trabajar en el armado de nuestro audiovisual: cada imagen, fragmento de imagen, fragmento del fragmento, residuo de acontecimientos, secuencias de películas, extractos de sonidos, fue interrogado para luego ser tejido en una unidad/estructura. Esta estructura trasciende esos desechos que

³⁶ Levi Strauss, *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, Colombia, 1997, Pág. 38

³⁷ *Ibidem* Pág. 43

contiene, en el bricolage se habla, no solamente de las cosas, sino también por medio de las cosas.

Otra de las figuras que nos iluminan es la del trapero, trabajada por Walter Benjamin en su obra inconclusa, el *Libro de los pasajes*. En este libro Benjamin utilizó el collage como una estrategia de “escritura anti-subjetivista que busca dar cuenta de un proceso dialéctico en la historia”³⁸ Tomamos por un lado esta propuesta del “collage como forma de escritura” para la redacción de nuestro propio trabajo -tanto del guión como de los capítulos que componen una reflexión sobre el ensayo audiovisual-. Recolectando citas, ideas, conversaciones, impresiones, imágenes, conceptos, textos, emociones, es que fuimos escribiendo este trabajo en forma plural, intertextual, donde esa recolección fue, primero una colección, para luego transformarse en archivo, y así superar la condición de documento estático. Tomando la diferencia que establece el dramaturgo Mauricio Kartun, se considera que la colección se diferencia del archivo, ya que la primera es cerrada, “hacia adentro” y el segundo es un compartir, está abierto, “hacia fuera”. Con esta idea de archivo-collage es que pretendemos redactar estas líneas. Y por otro lado, retomamos entonces de Benjamin el personaje del trapero, que es aquel que tiene un interés por lo desechado, por los restos de la historia.

El trapero contiene a su vez, dentro de sí, dos figuras en tensión: la del melancólico, que se encuentra detenido, contemplando la pérdida -como el *Angelus Novus* de Paul Klee- y del ingeniero, que es quien aspira a una nueva construcción e interviene activamente. Estas dos figuras se corresponden a su vez con dos operaciones: la alegoría, en el primer caso, y el montaje en el segundo. En “la alegoría el fragmento es *ruina, cadáver*, emblema de la caducidad, el montaje

³⁸ Levi Strauss, *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, Colombia, 1997, Pág. 43

trabaja con *documentos de la vida cotidiana*, trozos de lo real”³⁹. De este modo, consideramos retomar esta ambivalencia que propone Benjamin entre estos dos modos de abordar la historia y la relación temporal entre pasado/presente/futuro. Por un lado, el contemplar melancólico está presente en nuestra mirada sobre el lenguaje y su desarrollo, la denuncia de cómo el lenguaje de la sociedad capitalista (o neocapitalista...) se volvió predecible, utilitario, técnico diría Heidegger. Y por otro lado, también la propuesta de acción constructiva, propia del ingeniero benjaminiano (que va en otro sentido que la figura del ingeniero propuesta por Levy Strauss), que, en nuestro caso, se manifiesta en el plano diegético, cuando la protagonista de la historia decide dejar de hablar pero, a la misma vez, encontrar una nueva forma de comunicarse, construir un nuevo lenguaje, fundar un nuevo código. Y, saliendo del nivel de construcción del relato, y pasado al nivel de construcción del audiovisual, también podemos pensar que por un lado se recuperan, melancólicamente, materiales desechados, ruinas de otros tiempos (las imágenes de la *nouvelle vague*, los poemas de la poesía concreta brasilera, las imágenes de la montaña rusa de los años 50 o de las de una *sesentosa* navidad), y por otro lado se construyen, tímidamente, materiales nuevos, tanto en la intervención sobre los materiales apropiados, como en la filmación y producción de esas nuevas imágenes que nacen al final del audiovisual.

Walter Benjamin, entonces, mediante esta compleja y potente figura del trapero, nos propone la difícil tarea de hacer un montaje que recupere lo *no-sido*

³⁹ García, García, Luis Ignacio, *Alegoría y montaje en el trabajo del fragmento en Walter Benjamin* Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) y Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Pág. 175 http://www.constelaciones-rtc.net/02/02_07.pdf

de la historia, actualizarlo en el presente y lanzarlo hacia el futuro. Nos propone “descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total”⁴⁰. Como trataremos más adelante, en el collage habita una nueva posibilidad de pensar la temporalidad y la historia, una potente relación entre las partes y el todo.

La tercera figura que nos sirve para pensar y actuar está presente en la película-ensayo *Los espigadores y la espiga* (2000), de la directora francesa Agnes Vardá. La cineasta medita aquí sobre figura del espigador, el cual podemos considerar como un sinónimo del trapero benjaminiano y del *bricoleur* presentado por Levy Straus. Este personaje transita, según Vardá distintos ámbitos: se lo puede encontrar en el campo, recolectando las papas “sobrantes” “consideradas “no aptas” para el consumidor, en la vida nómada de los gitanos, y también en la urbe, recolectando los “desechos” y la basura que deja el sistema capitalista consumista, los muebles y objetos *de modé*, sillones, lavarropas y televisores, (fundamentalmente, televisores de los que quizás lo único que sirva de ellos es el cobre), todos ellos lanzados a la vía pública y reutilizados por estos espigadores para su propia utilidad o para crear, incluso, obras de arte. Estén donde estén, los espigadores son seres que resisten al recolectar, que disputan el significado actual que le damos a la “basura”. Si con el *bricoleur* lo fundamental estaba en esta posibilidad de crear con lo acontecimental una estructura, en el trapero la potencia se da por esta doble actitud y mirada, de esta tercera figura, la del espigador, destacamos el valor de la resistencia, de la actitud recolectora como una actitud consciente contra sistema, un punto de *stop*, de volver atrás, ante un consumo que avanza a velocidades escandalosas.

⁴⁰ Benjamin, Walter, *El libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005, Pág. 463

Tanto el *bricoleur*, como el trapero, como el espigador realizan, entonces, de distintos modos, collages. En nuestro video ensayo, *Las palabras*, la mayoría de los elementos que componen el video están unidos mediante esta lógica realizada por el *bricoleur*, el recolector/espigador o el trapero, por un lado porque se confía en la potencia de la reutilización de lo desechado, de lo existente, y también en la posibilidad de develar la intertextualidad, de citar, no sólo directamente, sino también indirectamente, y por otro, porque se considera que el argumento va en consonancia con este procedimiento, ya que el pensar la utilización del lenguaje en la sociedad contemporánea, analizar sus usos, sus modos, sus dispositivos, nos lleva a generar intencionalmente una visualidad abrumada, y para esto el collage es un buen recurso. Lo fragmentario de las fotografías, la velocidad y la complejidad que genera el ver tantas imágenes que provienen de contextos disímiles, junto con tantos videos reapropiados, colaboran a construir una saturación que se manifiesta en el video, y que a la vez pretende corresponderse con la abrumación y polución visual/textual en la que vivimos a causa de este mundo híper-mediatizado -que paradójicamente, a la misma vez de complejizar y saturar la percepción, nos da una voz única, dominante, totalizadora, simplificadora⁴¹.

El desafío propuesto fue generar un collage donde “el todo sea más que la suma de las partes”, donde se cree una identidad común, pero sin dejar de dar cuenta que son retazos tomados, reapropiados, una identidad fragmentaria, múltiple, y a la vez capaz de conformar una totalidad, una cierta coherencia

⁴¹ Como bien lo muestra el cineasta argentino Estaban Sapir en su película *La Antena* (2007) que fue parte de nuestra Videografía consultada (ver Anexo).

estético/teórica entre todos los componentes. Reflexionando sobre compleja relación parte/todo que puede llevar al fetichismo denunciado por Marx, nos proponemos crear una obra en donde el espectador no pierda de vista la totalidad en tanto proceso.

El collage como *Ostrenieme*

Para pensar uno de los posibles efectos que otorga la técnica del collage, consideramos tomar el principio creativo del extrañamiento que propuso Viktor Šklovskij en su texto *El arte como artificio* y que fue una práctica extendida entre los poetas formalistas rusos. El extrañamiento u *ostrenieme* apunta a provocar en el receptor una sensación de extrañamiento para que este repiense o se replantee los signos que está percibiendo, dándose así, tiempo para volver a captar las formas. Así los formalistas rompen con el uso pragmático del lenguaje, ya que al extrañarse vuelven “extraño lo familiar”, toman una distancia para la reflexión.

Este procedimiento del extrañamiento ha sido tomado por otras esferas artísticas. En el teatro Brecht desarrolló su propio sistema de extrañamiento en donde consideraba la “distanciación” como esencial para el proceso de aprendizaje del público, dado que eso reducía su respuesta emocional y le obligaba a pensar, buscando hacer del público no un mero espectador sino más bien un agente. Así se extraña al “espectador de la propuesta canónica y alienadora de la ilusión identificatoria de la ficción clásica” ⁴². También el cine ha utilizado esta propuesta estético-política de extrañamiento, ejemplos de esto pueden ser el ensayo fílmico *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov o la

⁴² Russo, Sebastian, “Imágenes de (con) guerra una lectura de Now! Y 79 primaveras de Santiago Álvarez”, Santiago Álvarez, *Reflexiones, testimonios, relámpagos en un instante de peligro*, grupo Rev(b)elando imágenes, 2008, pág. 88

película *Persona* (1966) de Ingmar Bergman, en estas películas podemos, por momentos, ver en pantalla el proceso de producción de la misma, cómo el cineasta trabaja con sus materiales, la aparición de una cámara en pantalla, o del momento de montaje llevan al espectador a tomar conciencia de que está viendo una película, que esta fue realizada por alguien, que no es “la realidad” y así salirse de la identificación emocional que proponen las películas industriales que inmovilizan y alienan al espectador: en oposición a esto, lo que lograría la situación de extrañamiento es despertar un pensamiento reflexivo y una acción política frente a aquello que se está viendo. Frente a estas consideraciones, pretendemos que el material audiovisual presentado provoque un extrañamiento dado principalmente por el mecanismo de composición elegido. Al utilizar videos e imágenes disímiles (algunos de ellos bastante conocidos, como puede ser el caso de *Persona*), al narrarse en primera persona, se hace evidente la operación de montaje, de construcción y se rompe así con toda posibilidad de caer en una ilusión realista propia de la narrativa clásica⁴³ y de los relatos efectistas propios la Industria Cultural.

El collage cinematográfico, el *found footage*

Para pensar en la historia de la técnica del *found footage* tomamos la nota de la revista La Fuga, *Found footage*, donde Maite Alberdi destaca la larga tradición que tiene esta práctica cinematográfica: “Nos podemos dar cuenta que la práctica de hacer películas nuevas a partir de trozos de otras ya existentes es muy antigua, podríamos considerar incluso las experimentaciones de algunos

⁴³ Presente también en el llamado “cine de prosa” que critica Pasolini al cual opone su “cine de poesía”.

formalistas rusos como parte de este tipo de trabajos”. La propuesta del *found footage* está basada en el reciclaje puede relacionarse con una propuesta ideológica que considera que “resulta irresponsable seguir generando imágenes en un mundo visualmente contaminado, en el que a cada segundo, millones de imágenes son creadas y distribuidas”⁴⁴ Otro de los objetivos de esta técnica es la “provocación subversiva de alterar los sentidos originales de las producciones audiovisuales ajenas”⁴⁵. Las tradiciones que practicaron el *found footage* partían de utilizar como materia prima los objetos encontrados, aquello que el artista (trapero diría Benjamin) Kurt Schwittes llamó *merz* que consistían en objetos sin valor alguno encontrados casualmente.

Para continuar ahondando en esta idea de mezcla, de reapropiación en campo cinematográfico, tomamos la concepción del cine del filósofo Alain Badiou quien dice que, a diferencia de otras artes, el cine es esencialmente impuro. “Si exageramos un poco, podemos comparar el cine con el tratamiento de la basura. Al comienzo, tienen realmente cualquier cosa, un montón de cosas diferentes, una especie de material industrial confuso. El artista va a hacer selecciones, trabajará ese material, lo va a concentrar, eliminar y unificar también, va a poner juntas las cosas con la esperanza de producir momentos de pureza.”⁴⁶ Si bien no habla específicamente del *found footage*, sino del cine en general, podemos trasladar esta esperanza al cine-collage, que vendría a ser como lo impuro de lo impuro, ya que con el *found footage* asistimos, a una “doble vida” propia de toda imagen

⁴⁴ BAFICI catalogo “foco found footage, al encuentro de la vanguardia”, 2010 pág. 336

⁴⁵ ibídem

⁴⁶ Badiou, Alain *El cine como experimentación filosófica*, en *Pensar el cine 1, Imagen, ética y filosofía*, compilador Gerardo Yoel, editorial Bordes Manantial, Buenos Aires, 2004

apropiada “la vida del aquí y ahora del film experimental que estamos contemplando, y la vida de la imagen original que, después de todo, aparece de forma tan vivida ante nuestros ojos”⁴⁷ y donde se redobla entonces, este desafío propuesto por Badiou de construir momentos de pureza.

Para analizar otro elemento característico de nuestro video, la relación texto e imagen, tomamos el texto *Contactos y con-textos: relaciones entre imagen, collage y escritura* de Laura Gómez Vaquero⁴⁸. Aquí se plantea esta relación entre el cine y la palabra escrita presente en la pantalla por medio del collage. “La palabra (escrita y hablada) ha servido por lo general para situar y concretar la imagen, aportándole un sentido unívoco; por el contrario, el documental que emplea collage para incorporar palabras sobre/tras/dentro/antes de la imagen establece una relación más compleja entre ambos elementos y lo hace desestabilizando el papel que usualmente se le ha asignado a la imagen como prueba o ilustración de lo que se está contando.”⁴⁹ En el audiovisual realizado hay distintas relaciones que se proponen entre palabra e imagen: por momentos éstas se superponen, por momentos se distancian, en algunos fragmentos las palabras irrumpen en pantalla y se imprimen por sobre la imagen, reforzando el audio, en otros la palabra no importa en tanto palabra sino forma, materialidad, plasticidad de la palabra. El utilizar excesivamente la palabra no sólo en tanto palabra, en tanto constructora de relato y de sentido, sino también como imagen,

⁴⁷ Cecilia Hausheer y Christoph Settele *Found Footage Film*, Lucerna, 1992, Pág 113

⁴⁸ Publicado en García López, S. y Gómez Vaquero, L. (Eds.): *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y Medio, Documenta Madrid. 2009.

⁴⁹ Laura Gómez Vaquero “Contactos y con-textos: relaciones entre imagen, collage y escritura” en García López, S. y Gómez Vaquero, L. (Eds.): *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y Medio, Documenta Madrid. 2009.

como forma plástica, fue en consonancia con la intención ya mencionada de la saturación visual.

El montaje y sus posibles relaciones con la realidad

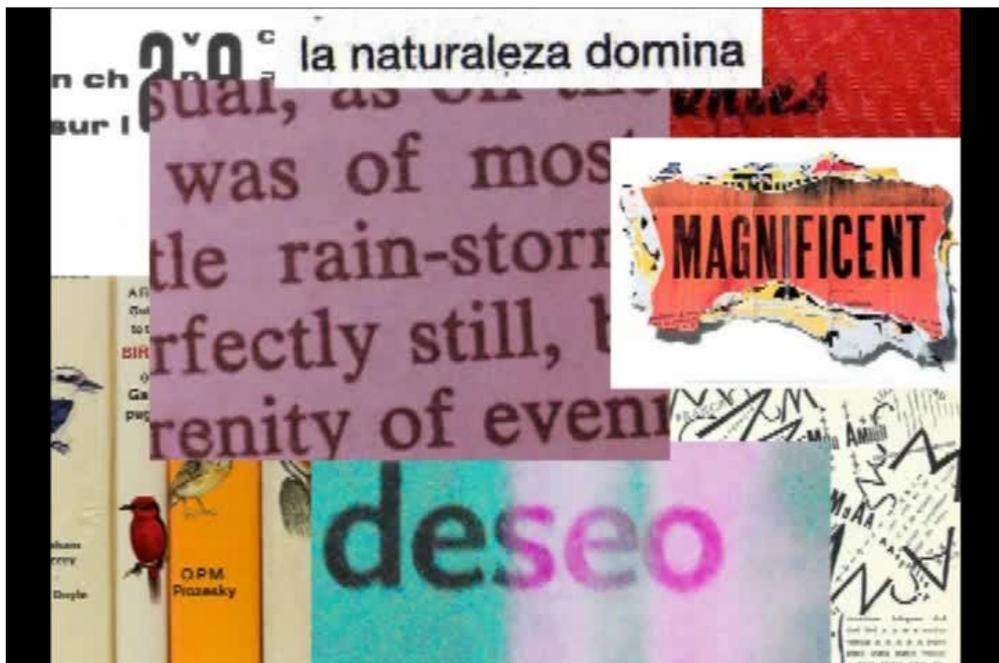
Tomamos la reflexión sobre el montaje de Antonio Weinritcher para diferenciar entre dos tipos posibles de montaje/collage en el cine. El collage dentro del plano (simultáneo o vertical) y el que se da entre planos heterogéneos (en sucesión temporal, horizontal). El primer tipo es poco frecuente, y hace referencia a la sobreimpresión dentro de la imagen, por lo cual es más parecido al collage plástico, en nuestro video, hay varios ejemplos de este collage dentro del plano, uno de ellos es cuando el monólogo enuncia:

Soy un collage, retazos, mestizos,

intenciones fallidas,

palabras que se me escapan, sentidos que reproduzco, ordenes aprendidos, acentos

imitados, violencias ejercidas.



Y, sincronizadamente a estas palabras, van apareciendo imágenes referenciales que se superponen. El segundo tipo, el collage sucesivo, pone en peligro el efecto contorno, la ilusión de linealidad que produce el efecto diegético. “Los “bordes”-la percepción de la disparidad de imágenes y por tanto de la discontinuidad esencial entre las mismas-se harían notar a través de una operación de montaje.”⁵⁰ El efecto buscado no es entrar en esa “realidad aparte” que nos suele proponer el cine, haciéndonos “olvidar” el afuera e identificarnos con ese espacio intradiegético totalizador, sino al contrario, proponemos evidenciar el contorno, el límite entre el “adentro” y el “afuera” de la obra. En el caso de *Las palabras*, al ser un gran collage con múltiples videos que irrumpen, el espacio intradiegético es puesto en duda constantemente, como si se estuviese caminando siempre en los bordes.

En este mismo sentido, Peter Bürguer en su trabajo sobre las vanguardias artísticas, nos propone pensar esta relación entre montaje/realidad. Para ello distingue entre el *montage* como principio técnico del *montage* como principio artístico de vanguardia: “La esencia del cine es la fragmentariedad, la heterogeneidad y, literalmente, la intertextualidad a veces incluso al nivel del más mínimo cambio de plano. Para organizar esa discontinuidad esencial dispone de una herramienta, el montaje, pero precisamente la tradición del montaje ha consistido en disfrazar la violencia de su propia operación, para ofrecer una apariencia sin fisuras de continuidad (...). Así se han desarrollado los códigos del montaje tradicional que funcionan en un sentido opuesto al collage: podemos caracterizarlos en este sentido como un intento de disimular el contorno y ocultar

⁵⁰ Weinritcher, Antonio “Notas sobre collage y cine”. En García López, S. y Gómez Vaquero, L. (Eds.): Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental. Madrid: Ocho y Medio, Documenta Madrid. 2009, Pág. 53

la disparidad de elementos.”⁵¹ Esto es lo que algunos autores denominan *linealización*: se busca imponer una percepción del mundo representado y ocultar el proceso de construcción de la obra. Por esta razón, por esta no inocente relación entre montaje y realidad, defendemos la utilización del collage para la construcción de un audiovisual que pretende ser reflexivo, generar un extrañamiento en sus formas y contenidos (¿acaso no sería contradictorio que meramente el contenido busque criticar la utilización hegemónica del lenguaje sin hacerlo experimentando y cuestionando desde lo formal?), y que se hace cargo de su enunciación situada (un yo que habla desde una posición determinada y que se plantea- a la misma vez que le propone al espectador- un juego imaginario posible: pensar cómo hablar en un mundo donde las palabras se extinguen). Pretendemos así un montaje precario, que se exhibe, que des-monta videos, películas y que propone una relación tensionante entre lo real y lo irreal, el adentro y el afuera, los espacios intra y extra diegéticos que más que anularse, dialogan.

El collage, la temporalidad y sus posibles relaciones con la historia

“(…) Nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia.”

Walter Benjamin⁵²

Como ya dijimos, la figura del trapero posee una doble mirada: con la alegoría posa sus ojos sobre lo *no-sido*, y con el montaje, en camino, intenta

⁵¹ Weinritcher, Antonio “Notas sobre collage y cine”. En García López, S. y Gómez Vaquero, L. (Eds.): Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental. Madrid: Ocho y Medio, Documenta Madrid. 2009. Pág. 54

⁵² en *Conceptos de filosofía de la historia* Agebe, Buenos Aires, 2010

actualizarlo: “sabe que el pasado encriptado en el sueño de la historia debe ser *despertado*”.⁵³ Mirar de este doble modo es una propuesta político-metodológica para experimentar a la temporalidad y a la Historia de otra forma en donde palpita la tensión entre “lo que no fue” y lo que “puede llegar a ser”. En este trabajo conviven múltiples espacio-tiempos, tanto en la selección de materiales anacrónicos, olvidados, anónimos, como en el rescate de escenas fundamentales de películas, como imágenes contemporáneas, imágenes inventadas (imágenes del presente, del futuro?) y también, en la actualización de antiguas y fundamentales preguntas y debates en torno al lenguaje en un contexto de frenesí lingüístico como el que estamos viviendo.

La concepción de la temporalidad que habilita el montaje-collage es una temporalidad anacrónica, asincrónica, ya que contiene tiempos superpuestos. Se abre un campo para repensar la historia, “La historia como sentido que se ausenta va dejando caer los desechos con los que el materialista histórico –“Un trapero, al amanecer: en la alborada del día de la revolución” (Benjamin, 2008, 101) – recompone un nuevo sentido en un montaje que “salva” lo *no-sido* del pasado.”⁵⁴ Esta posibilidad de retomar lo *no sido*, las imágenes perdidas u olvidadas, los relatos subrepticios, es para Benjamin una contundente acción política: “(...) en el montaje hay un verdadero *trabajo* que, *a partir de la pérdida*, construye nuevos lazos y conexiones de sentido que apuntan directamente a la acción, e incluso, en el caso de Benjamin, a la *acción política*.” Esta ambiciosa concepción del montaje

⁵³ García, García Luis Ignacio, *Alegoría y montaje en el trabajo del fragmento en Walter Benjamin* Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) y Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Pág. 180 http://www.constelaciones-rtc.net/02/02_07.pdf

⁵⁴ *Ibíd.*, Pág. 180

es un necesario desafío técnico/estético/ético/político que debe estar presente en toda obra de collage. Debemos construir un collage que rescate lo *no sido* del pasado, y crear, tal como lo hace el trapero, retomando los desechos de la historia, tomar la no-historia para volver a construir un (otro) relato.

A continuación, un extracto de la bitácora donde aparece una reflexión sobre el propio hacer de este collage audiovisual y escritural, y sus implicancias históricas en el debate en torno a la Posmodernidad:

20 octubre 2012

(...)Mi método es el collage, digo, entonces
¿Justifico porqué?
porque siempre hay collage
O intertexto
O mestizaje
La diferencia es el nivel de evidencia de consciencia
De naturalización de este procedimiento.
Evidencio el collage, entonces
Y no es por -para -porque
Soy posmo
Sino porque
Hago collage desde siempre
(Todos hacemos collages)
Y no porque *somos posmo*
Los collages no son necesariamente
livianos- individualistas
Sino que en esas proveniencias disímiles encontramos el hilo
conductor,
una nueva identidad que contiene y trasciende a las otras.

No es un collage dadaísta azaroso
(Ya no) hay que demostrar la ilógica ni reivindicar la sin razón
La Historia se ha encargado de llevar las propuestas vanguardistas
a un terreno vacío y peligroso
A un *todo vale*
A la celebración de la diversidad por la diversidad misma
A lo fragmentario en su cara negativa,

A la boca de Fukuyama.

Mi collage es buscado

-Aunque también hay lugar ahí para lo encontrado-

Pero no es un encontrar por encontrar

Sino que uno encuentra lo que busca

Y no todo sirve

No todo vale.

Busco piezas para armar una historia

La potencia de la historia

Está dispersa, a veces oculta

Y será entramada

Será Unidad.

Podemos arriesgarnos a pensar, a grandes rasgos, dos fines con los que es utilizado el collage: un collage que vale por su mismo movimiento formal, estético, vacío, y uno que propone esta lógica creativa en tanto habilita estas ventajas ya nombradas (y por tanto un determinada concepción en torno a la función del arte): el extrañamiento, la desfeticización de la obra como algo orgánico, la ruptura temporal y espacial, el evidenciar la ilusión realista, la resistencia mediante la reutilización de los desechos, la potencia de la mirada doble que rescata el pasado y proyecta y acciona hacia el futuro... Consideramos que quien hace un collage al reutilizar, recontextualiza esos materiales, los cuales no son meramente expositivos, ya que en una obra hecha mediante la técnica de collage éstos materiales cobran (una nueva) vida: Godard se une a un video de los años 40 de la marina estadounidense, las imágenes filmadas en Mar del Plata dialogan con un video de Guy Sherwin, que a la vez se superpone a un video basado en el poema *Ursonate* de Kurt Switters. Haroldo Campos recita un poema mientras imágenes del texto *Fenomenología de la percepción* de Merleau Ponty son superpuestas con ellas mismas, y por encima de esta combinación audiovisual aparece el italiano de Pasolini, y por último se superpone la voz de Adorno conformando una confusión

sonora, que sin embargo logra una cierta armonía. Distintos espacio-tiempos, conviven, todos ellos mezclados, unidos, reinterpretados, renacen para conformar un video, una tesina de la carrera de Ciencias de la Comunicación que se propone ensayar sobre los lenguajes, se permite dudar sobre la comunicación misma y pensar sus cercanías y distancias respecto del arte. Consideramos entonces que (ya) no hay pasado, presente y futuro, la temporalidad es una sola, los tres tiempos son factibles de ser separados únicamente por un ejercicio de abstracción intelectual, ya que vivenciar la temporalidad, es siempre habitar un magma de pasados-presentes-futuros indisociables que se autoimplican.

Toda creación artística es una creación social, toda herramienta y dispositivo están inmersos en ciertas prácticas, ciertos usos. El collage como práctica artística plantea posibles formas de relacionarse con ese pasado del que se (re)apropia. Una forma inocua, que retoma el pasado sin preguntarse qué tipo de pasado (muchos son los pasados) o para qué reactualizarlo (y en esa reactualización transformar la historia), y otra forma de relacionarse con el pasado que nos dice-como Benjamin- “nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido”. Y retoma, a sabiendas, eso perdido.

Como vimos, todo collage produce una separación explícita entre significante y significado, pero sin necesariamente perder su valor semántico, ya que es una imagen históricamente concreta, una imagen dialéctica⁵⁵. El collage entonces, no es solo discontinuidad y fragmentación sino, fundamentalmente, recontextualización. Y en esta operación se aporta un nuevo sentido. El collage

⁵⁵ Que para Benjamin es la que promueve que distintos segmentos temporales puedan ponerse en relación entre sí y adopten un significado inédito.

tiene un sentido que (ya) no sólo debe proponer el azar, (ya) no es necesario definir a la belleza como lo hace Lautremont⁵⁶, no es necesario fundar la razón de ser del collage únicamente en una intención de transformar los modos perceptuales, la relación con la obra de arte, la función misma del arte, ya que hoy en día la práctica del collage se ha extendido notablemente, la revolución perceptual ya está hecha (y quizás se nos ha ido de las manos...) cayendo en distintos -y no inocentes- modos e intenciones de creación. Podemos ver collages (de ese primer tipo de collage que definimos) al servicio del mercado, en la industria publicitaria, en los videoclip. Respecto a este tipo de producciones Frederic Jameson⁵⁷ utiliza el concepto de *pastiche* y lo diferencia de la parodia moderna. Nos dice que si bien ambos recursos implican una imitación, la parodia es una imitación que se burla del original pero que tiene una “secreta simpatía por el original”⁵⁸, una clara referencia, el *pastiche*, en cambio, es propio de la época posmoderna y pierde el “impulso satírico (...), es una parodia vacía”⁵⁹ ya que se pierde el valor por el original, por la norma a la que burla. Apostamos de esta forma a la supervivencia de este modo del collage, que se crea, no por una razón meramente práctica o formal, sino con la creencia de que esta unión de fragmentos contiene dentro de sí una potencia política, una revolución que trasciende lo formal y apunta a esta potencia crear nuevos sentidos, de vivir una

⁵⁶ “Bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas”

⁵⁷ Jameson, Frederic, “El posmodernismo y la sociedad de consumo”, en *El giro cultural*, Ediciones Manatí, 1999.

⁵⁸ *Ibidem* Pág. 19

⁵⁹ *Ibidem* Pág. 20

temporalidad fenomenológica, una temporalidad que rescata aquello que fue y olvidamos, escondimos o ignoramos.

El pasado se nos presenta, inevitablemente, de forma fragmentaria, al (re)tomar la historia, lo desechado, los (otros) relatos, las voces de los vencidos e ir a contrapelo, lo que hacemos es volver lo *no-sido* un *por-ser*.

Bibliografía del capítulo:

Alberdi, Maite, *Found footage*, revista *La Fuga*, <http://www.lafuga.cl/>

Badiou, Alain, *El cine como experimentación filosófica*, en *Pensar el cine 1*, Imagen, ética y filosofía, compilador Gerardo Yoel, editorial Bordes Manantial, Buenos Aires, 2004

BAFICL, catálogo *Foco found footage, al encuentro de la vanguardia*, 2010

Benjamin, Walter, *Conceptos de filosofía de la historia* Agebe, Buenos Aires, 2010

----- *El libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005,

Bürguer, Peter *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península 1987

García, García, Luis Ignacio, *Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento de Walter Benjamin* Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) y Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

http://www.constelaciones-rtc.net/02/02_07.pdf

Gómez Vaquero, Laura "Contactos y con-textos: relaciones entre imagen, collage y escritura" En García López, S. y Gómez Vaquero, L. (Eds.): *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y Medio, Documenta Madrid. 2009.

Hausheer Cecilia y Settele Chritoph, *Found Footage Film*, Lucerna, Viper, 1992

Jameson, Frederic, "El posmodernismo y la sociedad de consumo, en *El giro cultural*, Ediciones Manantial, 1999

Levi Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, Colombia, 1997

Russo, Sebastián, *Santiago Álvarez, Reflexiones, testimonios, relámpagos en un instante de peligro*, Rev(b)elando imágenes, editorial Tierra al sur, 2008

Weinritcher, Antonio, "Notas sobre collage y cine". En García López, S. y Gómez Vaquero, L. (Eds.): *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y Medio, Documenta Madrid. 2009.

Capítulo cuatro

Pensar lo abierto: *Una apuesta estético-ético-filosófica*

“(…) un gran escritor es siempre como un extranjero en la lengua que se expresa (…)”

Gilles Deleuze

Introducción:

Pensar lo abierto es caminar por el borde del precipicio. Es a la misma vez dejarse seducir por una idea de libertad, sabiendo que esa misma libertad puede ser asfixiante, y que una vez que uno posa la mirada de determinada manera, ya no hay regreso posible. La pregunta por lo abierto nos lleva a pensar lo cerrado, implica pensar las relaciones entre parte/todo, lo uno y lo múltiple, la Modernidad y la Posmodernidad, la relación acontecimiento/estructura. Para pensar estas tensiones, partimos de la reflexión de Alain Badiou que en su texto *El cine como experiencia filosófica*, nos dice “Toda excepción, todo acontecimiento es una promesa para todos. La filosofía hace una síntesis entre su excepción y la ley común. ¿Qué hay de universal en la ruptura? Encontrar el valor universal de la ruptura es la gran tarea de la filosofía. (...) No se trata sólo de constatar la ruptura, hay que construir una síntesis que haga que todo el mundo pueda estar en la ruptura y que esta pueda ser una promesa universal.” En este sentido, no pensamos la deconstrucción por la deconstrucción misma, sino como paso necesario para la construcción de otras formas posibles de ser, de comunicar en este caso. Así como la protagonista de nuestra historia piensa de qué (otros) modos puede comunicarse (ya sin el lenguaje verbal), construirse, ya sea inventando un nuevo diccionario, o creando nuevos códigos, nuevas lenguas; nosotros, como creadores, tenemos la responsabilidad de preguntarnos cómo

podemos generar nuevos relatos y también diferentes modos de narrarlos. Y, de esta forma, posibilitar otros imaginarios sociales. Es en este punto donde surge la pregunta por cómo hacer, sin embargo, para crear una comunidad, cómo no caer en ese mundo que quedó tras el castigo de la Torre de Babel, en donde cada uno hablaba en su propio idioma. Si cada poeta, cineasta, comunicador, hace una apuesta a lo abierto, se puede caer en el autonomismo, y se pierde la posibilidad de construir un relato colectivo...la pregunta, sería entonces, tan fundamental que parece inabarcable: ¿cómo comunicarnos (en este sentido que venimos trabajando)? ¿Cómo generar una comunidad de sentido que, a la misma vez esté revisando, deconstruyendo, criticando sus propios usos, una comunidad atenta a la constante creación de necesarias nuevas formas?

Extracto de la bitácora:

30 noviembre 2011

(...) y nos preguntábamos
si acaso existe la operación de ilustración como tal,
porque la palabra literaria no ilustra a la vida
ni la imagen ilustra a la palabra, aunque quiera.
el problema de la transposición de códigos.
la transposición es imposible
así como la traducción.

y pensábamos también,
el problema que tienen los artistas cuando intentan definir con
palabras su obra
lo molesto y angustiante que es
conceptualizar
lo inconceptualizable.

y me venía una y otra vez a la mente
aquella frase de Isadora Duncan
"si pudiese decirlo no tendría que bailararlo"
y ahí vuelvo a la tesina...
porque, si bien no hay un planteo que considere al lenguaje
audiovisual como más abierto,
ni más potencialmente revolucionario,
sí se plantea el problema del pasaje
y de lo que no se puede decir.

Porque a veces es como si las palabras buscaran cerrar el sentido,
acotarlo?
ese sentido que en la obra de arte pareciera estar más abierto.
¿...es realmente más abierta una imagen...?

y ahí el problema del cliché,
de la fórmula,
la repetición exitista.
el malestar que sentí cuando fui a ver hablar el señor Dubois
o a ver a Bob Dylan.

porque creo que hay un peligro en hacer lo que uno sabe exactamente
cómo hacer.
la experiencia en su cara negativa,
que lleva a la automatización
y se pierde, eso que tanto me gusta, que es el ensayo.

escuchar que Dubois dice lo que sabe decir
sin detenerse
sin defectos
fue como leer su libro -pero sin embargo con menos poesía-.

(o quizás sólo me guste más leer que escuchar...?)

ver que Dubois pone un Power Point

que nadie pregunta

y que ni siquiera él se pregunta...

y así es como, otra vez, vuelvo a mi magnetismo con lo abierto.

Este fragmento de nuestra bitácora fue uno de los iniciales, hoy (un año después) creemos que debemos combatir ese “magnetismo con lo abierto” en tanto lo abierto debe tener un después, una continuación. No podríamos quedarnos en lo abierto, porque es como lanzarnos al vacío, abrir el paracaídas sin aterrizar jamás. Cuando algo es abierto, cuando algo no está dado de una vez y para siempre, nos enfrentamos a una mayor tarea y a una mayor responsabilidad que frente a lo ya (supuestamente) finiquitado. A mayor apertura, más posibilidades, pero también el hombre debe ejercitar más fuertemente su compromiso. Entonces, ahora repensamos ese “magnetismo con lo abierto” y lo reformulamos: rescatar la importancia de lo abierto en tanto momento necesario, fundamental para la autonomía, para la creación inventiva (tenemos, también la responsabilidad de inventar), elogiar la abertura como un momento potente, y por qué no, revolucionario, dependiendo, claro, de “lo que vendrá”...

Rescatamos, entonces, los modos de hacer trabajados en los capítulos anteriores, ya que consideramos que estas formas de crear: el lenguaje poético, el ensayo y el collage, son formas que habilitan la crítica, lo disruptivo, promoviendo una dialéctica negativa en la relación arte/realidad, tal como vimos en el capítulo uno, donde Grüner retoma a Adorno en su *Teoría Estética* y su propuesta: “cuanto

más autónoma es la obra de arte, más dramáticamente en relación con lo real está. Porque es ahí cuando pone en evidencia su combate, su conflicto con lo real”.⁶⁰

Lo poético, el ensayo, el collage y como aperturas

Dos desafíos: ¿Cómo hacer una tesis que reflexiona sobre el lenguaje sin haber estudiado Letras o Filosofía, sin saber siquiera todas las corrientes poético literarias que se han encargado de proponer, otras formas de lenguaje(s)? y ¿Cómo proponer que los lenguajes sean abiertos, sean juego, sin caer en la postura del Arte por el Arte, en la pura forma? Es un desafío pensar, como al no hablar de “la realidad” se puede decir tanto (¿más?) de ella (a sabiendas de que la definición de qué es real y qué no lo es, es estrictamente política). Debemos intentar ir por el camino subterráneo de (las) *otras* palabras, *otras* formas, con la convicción que ellas son constitutivas- por una no inocente exclusión- de lo que *es*. Así como Walter Benjamin en su *Tesis de filosofía de la historia*, propone estudiar la historia de los vencidos, de la clase dominada o subalterna, así nos gustaría despertar a esos *otros* lenguajes, también vencidos. En este sentido es que no pretendemos una novedad por la novedad misma (como si esta fuese un valor en sí), sino una novedad responsable que rescate esos lenguajes latentes, que pretenda entramarse en la historia, disputarla. Cuando, como dice Benjamin, los vencedores caminan sobre los cuerpos de los vencidos y llevan consigo un botín: los bienes de la cultura –y en este caso podríamos pensar ese botín como la grafía correcta, el “castellano neutro”, los “buenos usos del lenguaje” etc.- es cuando Benjamin afirma que un documento de cultura es al mismo tiempo un documento de

⁶⁰ Grüner, Eduardo, *Pier Paolo Pasolini: la tragedia de lo real*, en *En pensar el cine 1 imagen, ética y filosofía*, compilado por Gerardo Yoel, editorial Bordes Manantial, pág. 231

barbarie, y pensando en nuestro caso, decimos: el uso de la palabra funcionalizada, sistematizada, cerrada, es a la misma vez, la negación que violenta los otros usos posibles, como también otros códigos comunicativos a los cuales desestimamos (el lenguaje artístico, el poético, el lenguaje corporal, etc.). Podríamos parafrasear entonces a Benjamin diciendo que toda palabra funcionalizada es a la misma vez su contracara, la palabra a-funcional, o que todo código dominante es al mismo tiempo un código dominado, o que todo idioma hegemónico contiene al idioma subalterno, y así...

Para pensar en el lenguaje poético como apertura nos remitimos a la definición de glosolalia: “La glosolalia, termino de origen psiquiátrico, expresa un desorden de las palabras, de los significados. Aquí las letras se combinan no desde la exigencia de la gramática y el diccionario. Las letras no son ya el medio para la expresión de un significado o concepto. Las letras ahora se unen libremente en una musicalidad de significantes sonoros, en la secuencia de una fuerza acústica, sensorial, material.”⁶¹ Esta definición podría ser, también, la definición de poesía. Esta enunciación nos recuerda a los postulados de los poetas concretos cuya búsqueda poética estaba centrada en lo sonoro-visual en la materialidad de la letra. El problema que se nos presenta es cómo no internarnos en esta tesis en la relación poesía/locura o norma/ruptura e irnos por esas ramas -que son siempre bellas e interminables- Entonces, para pensar a la poesía como apertura, consideramos una vez más el señalamiento que hace Gruner respecto del *cine de poesía* que propone Pier Paolo Pasolini: “La poesía es, (...) el conflicto, asimismo irresoluble, entre la “gramática” (en tanto codificación, Ley) y la originariedad “ingramaticalizable” de la *lingua materna*. El verdadero poeta, es, aquel cuyo estilo

⁶¹ Ierardo, Esteban , Prólogo a *El arte y la muerte* de Antonín Artaud, editorial Caja negra, 2005, Pág. 22

permite que ese combate se manifieste.”⁶² Este combate es el que evidencia la imposibilidad de cierre, el que evidencia esa tensión de la que hablaba Benjamín para con la historia. La poesía actúa como un dar cuenta de esta falla entre el arte y lo real, entre las palabras y las cosas, entre la pretensión de comunicar y lo comunicable. De este modo, la apertura que se genera es una apertura que denuncia, que evidencia lo que se disimula, que cuestiona lo dado.

Para pensar el ensayo como un género que habilita nuevas formas de escritura, -y que en este caso nos sirve también para crear una disputa dentro del campo académico, y las formas usuales de escribir tesis si se quiere- retomamos nuestro guión, donde la protagonista por momentos piensa en voz alta, vagabundea, reflexiona con/por/en las imágenes, recorre en su relato distintos espacios del lenguaje, su propia historia, pero también usa el lenguaje performativamente: *Digo: Abracadabra o Con esta narración audiovisual, con este monólogo, en este momento, y de esta forma estoy liquidando todas mis palabras, las pocas que me quedan. Después de grabar esto me quedaré incapacitada para producir una sola palabra más.* En su ensayar particular abre el campo para tornar esas reflexiones a un cuestionamiento general, da pie a la pregunta por el lenguaje en nuestra sociedad, para que cada uno se pregunte por sus propios usos y sobre cómo los lenguajes que utilizamos dicen tanto sobre nuestra forma de vida. Tal como lo hace Adorno en *El ensayo como forma*, quien también nos plantea esta necesaria tensión presente en toda obra entre lo total y lo parcial, ya que el ensayo, al hablarnos en primera persona, puede a veces caer en una particularidad que deviene en aislamiento. Pero según este autor “el ensayo tiene que conseguir que

⁶² Grüner, Eduardo, *Pier Paolo Pasolini: La tragedia de lo real*, Editorial Bordes Manantial, Buenos Aires, 2004, pág. 226

la totalidad brille por un momento en un rasgo parcial escogido o alcanzado pero sin afirmar que la totalidad misma está presente.”⁶³ No abogamos entonces, por la apertura en sí misma, sino que pensamos más bien en que ese gesto de abrir caminos, lenguajes, formas, debe siempre ser realizado teniendo como fin último la latencia de la totalidad, una “totalidad de lo no total”. En este ensayar reflexivo de *Las Palabras* se desarrolla un amplio proceso de deconstrucción de las prácticas lingüísticas, pero a la misma vez, luego de “el suicidio lingüístico”, se propone la construcción de un nuevo relato, con herramientas completamente nuevas, un nuevo dispositivo y con la intención de generar un otro código: el de las imágenes - pero a sabiendas de que aún en lo audiovisual hay una gramática establecida-. En este renacer está la potencia del comenzar a delinear un nuevo mundo, de descubrir una forma de seguir adelante, un porvenir, que en principio es individual, pero en tanto particularidad en la cual deseamos que la totalidad brille por un momento.

Respecto al collage hemos ya desarrollado en el capítulo 3 porque consideramos que este método constructivo puede construir nuevos sentidos al recontextualizar y hacer convivir una multitemporalidad que una pasado, presente y futuro.

Consideramos entonces que las formas de producción elegidas para llevar adelante este proyecto: el ensayo, el collage o el *found footage* y el lenguaje poético, son formas que van en sintonía con esta reflexión sobre “lo abierto” respecto al sentido, ya que son formas que toman la ambigüedad, evidencian lo intertextual, y permiten que emerjan “otras voces”-ya sea aquellas que suelen estar subordinadas

⁶³ Adorno, Theodor, *El ensayo como forma* en *Notas de literatura*, Ediciones Ariel, Barcelona, 1962,

en los trabajos académicos, como es el caso del ensayo, o aquellas que han sido desechadas de la historia (con mayúsculas) como propone la figura del trapero, y también aquellas que se acercan al sin sentido, a veces identificado con la locura, como sucede con el lenguaje poético.- También estos modos rescatan una escritura primera persona -escritura que suele ser neutralizada por el afán de objetividad científica-que por un lado ancla la figura del autor en una época y por otro, al hacerse cargo del quien habla y desde donde lo hace es que puede, como el collage, retomar otras voces . Tanto el *qué* y el *cómo* de este trabajo van en un mismo sentido, que es el de pensar si la propuesta por una mayor apertura (o por momentos de apertura) en el lenguaje, trae como consecuencia (¿revolucionaria?) una mayor apertura en la experiencia del mundo, en las relaciones que establecemos con las cosas, y entre nosotros.

**El sentido cerrado (o el problema de las formulas) y la
responsabilidad de inventar:**

Para continuar con esta propuesta de pensar lo abierto, hay que pensar, como dijimos, en lo cerrado. Quizá por esa facilidad que proviene de definir una identidad por oposición, por lo que *no es*. Respecto al lenguaje lo opuesto a lo abierto estaría el código establecido, la gramática, el cliché, en el sentido común que (nos) habla en determinada época, en las formulas de la Industria Cultural. En el video todo esto aparece en distintos momentos: ya sea en la reflexión sobre los medios de comunicación y su intención de crear una *“comunicación total y transparente”*, o respecto a la reflexión sobre los condicionamientos que establecen las relaciones de clase, de poder, o también en la reflexión en torno al diccionario *quien define cierra un mundo y cierra otras posibles formas de significar* y cuando se

reflexiona también sobre el lenguaje visual o audiovisual *¿es la imagen más abierta que la palabra...?* y *¿no nos es siempre, acaso, el final de una película un tanto familiar...?* Fue un reto, ante tanto embelesamiento con un gesto deconstructivo y de denuncia, no encontrar en lo abierto una propuesta idealista utópica. Como mostramos en el capítulo uno, la idea inicial de la tesina estuvo motivada por la concepción del lenguaje propuesta por Heidegger al hablar del “lenguaje de tradición”, su mirada del lenguaje como *poiesis*, como creación que se opone al lenguaje técnico, que busca dominar. Y entonces, para continuar con esta pregunta por las relaciones entre abierto/cerrado, entre lenguaje de tradición/lenguaje técnico o entre lengua materna/gramática, retomamos al escritor argentino Cesar Aira, ya que, en su valiosa conferencia *Particularidades absolutas*, nos propone pensar esta problemática en el terreno de la literatura, y entre caso la tensión se genera en el dilema que vive el escritor frente a la relación entre invención/fórmula. Aira se pregunta *¿Qué debe hacer un escritor con las fórmulas literarias establecidas que lo tientan con la promesa del éxito? Pero, éstas fórmulas (y que no necesariamente son las fórmulas cliché de la Industria Cultural, sino también podemos pensar en la "fórmula Proust", la "fórmula Joyce" etc...)* pertenecen a un determinado momento histórico, y es el avance de la historia justamente el que nos exige crear fórmulas nuevas, ya que si no advertimos el paso del tiempo, el avance de la historia, corremos el riesgo de ensimismarnos y aislarnos. Consideramos que es necesario retomar esta preocupación de todo creador por la originalidad de su trabajo, una originalidad no en tanto una satisfacción individual, sino como un deber para con el devenir histórico, ya que si permanecemos cómodamente en el mundo de *lo siempre igual*⁶⁴ no hay historia.

⁶⁴ Según las consideraciones que hacen Adorno y Horkheimer en *Dialéctica del iluminismo*.

Podemos pensar la pertinencia de la reflexión de Aira en tanto propone una responsabilidad (histórica-social-política) del escritor/creador. Deseamos subrayar la importancia de crear nuevas formas de lenguaje en tanto todo lenguaje nos ayuda a “organizar la experiencia”, y toda (nueva/otra) experiencia de lenguaje es una experiencia (otra/nueva) de vida. Aira divide entonces a los escritores en dos tipos: aquellos que buscan crear nuevas fórmulas (a quienes llama los escritores "de verdad") y quienes cómodamente quedan en su propio círculo narcisista. De esto se desprende una separación entre arte de verdad y simulacro: “(...). Lo que distingue el arte de “verdad”⁶⁵ del simulacro es que el arte vuelve al comienzo cada vez, a la raíz, a lo que lo hace arte, e inventa de nuevo su lenguaje. Si se limita a utilizar un lenguaje ya inventado, no es arte de verdad, o al menos no se ajusta a la definición más exigente del arte. La clave de esta definición exigente es la esencia histórica del arte. Usar un lenguaje ya inventado es deshistorizarlo, despojarlo de su calidad creadora de historia.”⁶⁶. En este sentido es que proponemos que este gesto de abrir sentidos, inventar, sea siempre tejido con el devenir de la historia.

A su vez, Aira plantea una diferencia entre Ciencia y Arte nos recuerda a la diferencia entre la escritura científica y la ensayista, trabajada en el Capítulo dos, y también al mecanismo de trabajo que utiliza el *bricoleur* -trabajado en el Capítulo tres-que, según Levy Strauss, tomaba el acontecimiento para volverlo estructura, y que, según este escritor argentino “La ciencia acumula documentación de lo general, el arte lo hace con lo particular, es decir, con lo que nace. Anota particularidades que serán generales a partir de ese momento, gracias a la fórmula

⁶⁵ Las comillas son nuestras ya que la calificación de verdad nos parece poco feliz.

⁶⁶ Aira, Cesar, *Particularidades absolutas*, El Mercurio, Domingo 29 de Octubre de 2000, Pág. 2

que al inventarse como origen crea el tiempo y lo pone en marcha bajo la forma de historia. Una particularidad expresada con una fórmula vieja se subsumirá en lo general, mientras que la expresada con una fórmula propia creará lo nuevo. Se trata de "servir" al tiempo, pero en lo que el tiempo tiene de creador"⁶⁷ Retomamos esta apuesta de Aira ya que está en sintonía con los autores tratados en los anteriores capítulos (como pueden ser Merleau Ponty al proponer una "palabra hablante", Heidegger, al plantear la potencia del lenguaje de tradición, o Pasolini al postular un "cine de poesía") aportando a su vez el carácter ético de toda creación.

Conclusiones o la necesidad de forjar un porvenir

La apertura que se genera a partir del *Giro lingüístico*, al dar cuenta de la no identidad entre la representación y la cosa representada, nos sumerge en un mundo espectral donde todo lo que era *ya no es* o puede ser de otra manera, y a la misma vez, se rompe con esa ilusión que movilizó por tantos años el paradigma científico: la idea de poder llegar a conocer algo por completo. Entonces ¿a dónde ir? ¿Esta apertura de sentidos nos deja paralizados? ¿Nos libera? ¿Nos enfrenta a un vacío existencial? La pregunta, y la responsabilidad, entonces, sería pensar qué hacer con esta apertura. Si somos valientes de poder reconocerla, tenemos que ser valientes de poder actuar sobre ella. Es allí donde seguimos la secuencia planteada por Jean Paul Sartre en *Crítica de la razón dialéctica*⁶⁸ de Totalización-Destotalización-Retotalización, con la que nos proponemos pensar el devenir de los lenguajes. Un lenguaje se instituye como totalización (y no como totalidad), se establece dialécticamente un código, una gramática. Se generan formas de decir,

⁶⁷ Ibídem Pág. 4

⁶⁸ Sartre, Jean-Paul, *Crítica de la razón dialéctica*, Losada, Buenos Aires, 2011

palabras correctas y también se marca un límite de lo no-decible. En una fase de descripción “fenomenológica” nuestra protagonista se relaciona con lenguaje institucionalizado que expresa a una determinada sociedad, institucionalizada. Mediante un movimiento de destotalización, un movimiento analítico-regresivo, un necesario momento de repensar los usos, los desvíos, la protagonista construye un período de autonomía y cuestionamiento, que advierte la trama de poder presente en todo lenguaje, y es así puede dar cuenta de que el lenguaje hace mundo, hace sociedad, hace identidad (claro que no sólo el lenguaje...). Y si algo se hizo, puede (y debe) también rehacerse, en la retotalización, con un movimiento “progresivo-sintético” que vuelve del pasado al presente, es donde forjamos el porvenir, los hilos que tejen un nuevo relato, las nuevas formas de decir, los nuevos contenidos y por tanto, otra posible forma de existencia (que a su vez podrá institucionalizarse, o no y así devenir en este continuo proceso...). La idea sartreana de retotalización, que contempla el momento del *des*, del desarmar, del desfetichizar, pero a la misma vez, no se queda allí -alucinado con el descubrimiento del mecanismo- sino que ese descubrimiento lo habilita a poder actuar de otra forma. Si algo fue construido y naturalizado puede también volver a serlo, infinitamente. Es mediante la retotalización del lenguaje que podemos forjar un porvenir.

Nuestra propuesta, casi a modo de manifiesto, es la de construir nuevos horizontes lingüísticos, puntos de fuga, o, como diría Gilles Deleuze, construir “una línea mágica que se escapa del sistema dominante”⁶⁹. Y ahí es que este filósofo retoma la propuesta de Proust de crear una “lengua extranjera” dentro de la propia

⁶⁹ Deleuze, Giles, *La literatura y la vida*, Alción editora, Córdoba, 2006, pág. 19

lengua materna. Esto implica la destrucción de la lengua materna, lo cual podemos identificar con romper la totalización generada por el lenguaje dominante. Luego la recuperación mediante la creación de una nueva sintaxis, una retotalización que incluya lo nuevo y lo pasado, y tercero, es cuando Deleuze va un paso más allá, y propone hacer tambalear todo el lenguaje llevándolo a su límite asintáctico.

Cuestionar el lenguaje, llevarlo a su límite, es cuestionar y traspasar la (aparente) totalidad (ideológica) de sentido que rige una época. El movimiento final que realiza nuestra protagonista, luego de todo el trayecto recorrido, es detenerse en el borde, dar muerte del lenguaje verbal. Es allí donde irrumpen las onomatopeyas, el lenguaje más corporeizado, que hace vibrar y tambalear lo existente para dar pie a ese afuera. Sólo mediante los momentos de crisis y los desequilibrios avanza la historia. El producir tensiones en el lenguaje, desbordes, "mal decires", crea la posibilidad de avanzar hacia otras formas de expresión, de sentidos.

(¿Se piensa mejor cuando se está en el límite?).

Deseamos terminar estos pensamientos retomando la función que posee la fábula para Deleuze, quien nos propone fabular para "inventar un pueblo que falta". Podríamos así decir nosotros: inventar un lenguaje que falta es inventar un lenguaje para ese pueblo que falta. Así como Badiou nos proponía encontrar que hay de universal en la ruptura, así como Aira abogaba por la responsabilidad de inventar y superar las fórmulas establecidas encontrando particularidades absolutas, así Deleuze nos propone tartamudear, tal como consideramos que se propone en nuestro video. Es en el desequilibrio que fisura la lengua establecida donde podemos preparar el terreno para sembrar un lenguaje (que falta) para un pueblo que falta.

Por último, deseamos insistir en la necesidad del *logos*, de la palabra, confiamos en el poder de la palabra, que aun la gramaticalizada, que, aun fallando, aun bordeando lo indecible, necesita manifestarse. Como reza la afirmación beckettiana⁷⁰: "No hay nada que decir, pero es necesario seguir hablando"⁷¹.

Para finalizar, dejamos aquí nuestra última bitácora

9 de Abril, 2013

Sólo puedo escribir a partir de la vida
de la experiencia
Salgo a la calle, miro, camino, hago algo
y ahí comienzan a empujar las ideas
-no así si me encierro en mi casa
ahí nada se mueve
Solo puedo corregir o reorganizar, pero no crear-

En el colectivo voy volviendo, leyendo *Carta sobre el humanismo* de Heidegger, en respuesta a Sartre.
Heidegger escribe, tal como recuerdo, en forma espiralada, repetitiva, donde cada frase debe ser pensada.
Su "respuesta" a Sartre da mil vueltas.

Nunca pensé que este texto pudiera hacerme volver a pensar-repensar en mi tesina. Cuando ya la di por cerrada, o abandonada, vuelvo a ella, porque Heidegger al reflexionar sobre qué es el humanismo, piensa inevitablemente, en el lenguaje como constitutivo de lo humano, como casa del ser.

Todo texto, podemos creer, es una reflexión sobre el lenguaje mismo (y de ser así mi tesis sería interminable -de hecho lo es- pero uno decide y dice "hasta acá llegué").

Entonces, como un círculo, vuelvo al punto de partida:

Salí de un texto de Heidegger y hoy vuelvo a él, a otro texto, pero a su mirada sobre el lenguaje, su crítica al lenguaje tecnificado, a la

⁷⁰ en su libro, de significativo título, *El innombrable*, Editorial Lumen, Barcelona, 1966

⁷¹ Grüner, Eduardo, *El sitio de la mirada*, Norma, Buenos Aires, 2001

mediación...este texto habla de la "responsabilidad estética y moral de todo uso de lenguaje" (y pienso entonces, en cuando dije, a partir de Aira, *tenemos la responsabilidad de inventar*), Si el lenguaje es la esencia del hombre, entonces, "cuidar el lenguaje" es cuidarnos en tanto hombres.

Dice Heidegger (recordándome el dialogo de *Vivir su vida*): "Pero si el hombre quiere volver a encontrarse alguna vez en la vecindad al ser, tiene que aprender previamente a existir prescindiendo de nombres. Tiene que reconocer en la misma medida tanto la seducción de la opinión pública como la impotencia de lo privado. Antes de hablar, el hombre debe dejarse interpelar de nuevo por el ser, con el peligro de que, bajo este reclamo, él tenga poco o raras veces algo que decir. Sólo así se le vuelve a regalar a la palabra el valor precioso de su esencia y al hombre la morada donde habitar en la verdad del ser." Leo esto y me maravillo (oh!) porque llego hoy a esta propuesta, que es, en alguna forma, la que da inicio a mi guión: cómo la vivencia del límite, de la frontera, de la muerte, nos da la valoración del peso de la vida, del lenguaje vivo, en este caso. Cómo, experimentando enmudecer, podemos encontrar nuevas formas de comunicarnos, de habitar en este mundo, de hablar palabras que no sean muertas -por superabundancia, por repetición-. Sólo proponiéndose ese suicidio lingüístico, es que la voz protagonista de nuestra historia desata una serie de reflexiones fundamentales.

El lenguaje, a la misma vez, aclara y oculta, y allí está su valor. Nos permite decir, nombrar, crear, actuar, y a la misma vez, nos esconde, nos enfrenta a lo innombrable, a lo indecible (tanto por las restricciones sociales de ese lenguaje, por las dominaciones que en él habitan, por las censuras/autocensuras, por los condicionamientos, como por la imposibilidad de comunicarnos a través de él). Es esta doble cara la que hace del lenguaje el rasgo fundamental del ser humano, porque a través de él creamos futuro, nos arrojamos a un proyecto, y también por "culpa" de él no llegamos a poder comunicarnos por competo, pero, son sus oscuridades las que nos impulsan a seguir en la vida.

Bibliografía del capítulo:

Adorno, Theodor, “El ensayo como forma” en *Notas de literatura*, Ediciones Ariel, Barcelona

Aira, Cesar, *Particularidades absolutas*, El Mercurio, Domingo 29 de Octubre de 2000 Pág. 4

Deleuze, Giles, *La literatura y la vida*, Alción Editora, Córdoba, 2006.

Grüner, Eduardo, *Pier Paolo Pasolini: la tragedia de lo real*, en *En pensar el cine 1 imagen, ética y filosofía*, compilado por Gerardo Yoel, editorial Bordes Manantial.

----- *El sitio de la mirada*, Norma, Buenos Aires, 2001

Heidegger, Martin “Carta sobre el humanismo” Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza Editorial, Madrid, 2000

Ierardo, Esteban, Prólogo a *El arte y la muerte* de Antonín Artaud, editorial Caja negra, 2005

Bibliografía utilizada:

- Adorno, Theodor El ensayo como forma”, en *Notas de literatura*, Ediciones Ariel, Barcelona, 1962
- Aira, Cesar, *Particularidades absolutas*, El Mercurio, Domingo 29 de Octubre, 2000
- Alberdi, Maite, *Found footage*, revista *La Fuga*, <http://www.lafuga.cl/>
- Badiou, Alain, *El cine como experimentación filosófica*, en *Pensar el cine 1*, Imagen, ética y filosofía, compilador Gerardo Yoel, editorial Bordes Manantial, Buenos Aires, 2004
- BAFICI, catálogo *Foco found footage, al encuentro de la vanguardia*, 2010
- Bürguer, Peter *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península 1987
- Benjamin, Walter, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”, en *Conceptos de filosofía de la historia*, Agebe, Buenos Aires, 2011
- “La tarea del traductor” en *Conceptos de filosofía de la historia*, Agebe, Buenos Aires, 2011
- *El libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005,
- *El narrador*, Traducción de Roberto Blatt, Editorial Taurus, Madrid, 1991
- Deleuze, Giles, *La literatura y la vida*, Alción Editora, Córdoba, 2006.
- Duras, Marguerite, *Escribir*, Tusquets, Madrid, 1994
- García, García, Luis Ignacio, *Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento de Walter Benjamin* Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) y Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

http://www.constelaciones-rtc.net/02/02_07.pdf

-García López, Sonia y Gómez Vaquero Laura *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental* Madrid, 8 y ½ libros de cine, 2009

- García Martínez, Nahum Alberto, *La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual, Comunicación y sociedad*, volumen XIC, numero 2, 2006

-Gómez Vaquero, Laura *Contactos y con-textos: relaciones entre imagen, collage y escritura*, en García López, S. y Gómez Vaquero, L. (Eds.): *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*. Madrid, Ocho y Medio, Documenta Madrid. 2009.

-Grüner, Eduardo, *Pier Paolo Pasolini: la tragedia de lo real*, en *En pensar el cine 1 imagen, ética y filosofía*, compilado por Gerardo Yoel, editorial Bordes Manantial, ----- *El sitio de la mirada*, Norma, 2001

-Hausheer Cecilia y Settele Chritoph, *Found Footage Film*, Lucerna, 1992

- Heidegger, Martin, “Lenguaje de tradición y lenguaje técnico”, en Revista *Artefacto* nº1, Buenos Aires, 1996.

----- “La pregunta por la técnica” Traducción de Eustaquio Barjau en., Conferencias y artículos, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.

-----“Construir, habitar, pensar” 1951, Traducción de Eustaquio Barajau, en *Conferencias y artículos*, Serbal, Barcelona, 1994.

----- “Carta sobre el humanismo” Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza Editorial, Madrid, 2000.

-Ierardo, Esteban, Prólogo a *El arte y la muerte* de Antonín Artaud, editorial Caja negra, 2005

- Jameson, Frederic, "El posmodernismo y la sociedad de consumo, en *El giro cultural*, Ediciones Manantial, 1999

- Jarauta, Francisco, "Para una filosofía del ensayo", *Revista de Occidente*, nº 116, enero, 1991, p. 49.

- Levi Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, Colombia, 1997.

- Lispector, Clarice, *Agua viva*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2011.

- Marcuse, Herbert. "El cierre del universo del discurso", en *El hombre unidimensional*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993.

- Marías, Julián, *Ensayos de teoría*, Barna, Barcelona, 1954.

- Merleau Ponty, Maurice - *Fenomenología de la percepción*, México, F.C.E., 1957
 Introducción: Cap. I, "La sensación", Cap. II "La asociación y la proyección de los recuerdos". "Primera parte", "Preámbulo", "El cuerpo como expresión y la palabra".

- Nahum García Martínez, Alberto, *La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual*

- Pérez González, Eduardo, *Una letra del laberinto* en
<http://architecthum.edu.mx/Architecthumtemp/colaboradores/letralaberinto.htm>

- Russo, Sebastián, *Santiago Álvarez, Reflexiones, testimonios, relámpagos en un instante de peligro*, Rev(b)elando imágenes, editorial Tierra al sur, 2008

- Soler, F. "Prólogo", en Heidegger, Martín, *Ciencia y Técnica*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1983.

-Weinritcher, Antonio *film-ensayo*

<http://arreatodecineoriginal.blogspot.com/2008/04/film-ensayo-por-antonio-weinrichter.html>

----- “Notas sobre collage y cine”. En García López, S. y Gómez Vaquero, L. (Eds.): *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y Medio, Documenta Madrid, 2009.

Bibliografía consultada:

-Adorno, Theodor y Horkheimer, Max, *Dialéctica del iluminismo*, Editora Nacional, Madrid, Madrid, 1971

-Bellour, Raymond, *Entre imágenes foto cine y video*, Colihue, Buenos Aires, 2009

-Bourdieu, Pierre, *Que significa hablar*

-Foucault, Michelle, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Madrid, 1998

-Ipar, Ezequiel, *Eduardo Grüner: El ensayo como forma (política)*

<http://revolucoes.org.br/v1/seminario/eduardo-gruner/el-ensayo>

-Voloshinov, Valentín, *El marxismo y la filosofía del lenguaje.*, Ediciones Godot , Buenos Aires, 2009

-Williams, *Marxismo y literatura*, Ediciones Península, Barcelona, 2000

-Wittgestein, Ludwing, *Tractatus Logico-philosophicus*, Alianza, Madrid, 2010

Videografía:

Films utilizados para *found footage*

Películas:

- Guillén Landrián, Nicolás, 1968, *Coffea Arábica*
- Godard, Jean Luc, 1962, *Vivre sa vie* Vivir su vida
- Marker, Chris, 1983, *Sans Soleil*
- Sapir, Esteban, 2007, *La antena*

Videos:

- Lacan, seminario fragmento <http://www.youtube.com/watch?v=SJ96pNtWD3Y>
- Pasolini Pier Paolo http://www.youtube.com/watch?v=xzYGF6_oGck
- Courant, Gerard *Cinematons* (capítulo de *Boris Lehman*)
- Randolph, Eva, *Al margen del relato*, revista *Lumiere*
- La marca de la muerte*,
- Cinco preguntas a Guy Sherwin messages en revista *Lumiere*
- Encuentro con Guy Sherwin *Optical Sound Films* en revista *Lumiere*
- Schwitters, Kurt, *Primiti too taa*

Vimeo:

- Niño viejo, colectivo de artistas (Jordi Blasco, Miguel Angel Garcia, Begoña Martínez y Sergi Palau), *Caligrama*
<http://vimeo.com/11341082>
- Rotativas de los años 40. Diario Cubano (1943)
- Radicalneon, *Esto no es un texto* <http://vimeo.com/27977979>

Archive.Org

- Lloyd Spooner Fort Bragg General Henri en archive.org
- Hunters* en archive.org

Christiano_Reel_8
tmp_AmateurF
ConeyIsl1940
How To Squeeze More Miles From Your Car

Films consultados:

-Álvarez Santiago, 1964, *Now*

<http://www.youtube.com/watch?v=F8pMAmQg5s0>

-Bergman, Ingmar, 1966, *Persona*

-Chen, Verónica, 2010, *Viaje sentimental*

<http://vimeo.com/3778535>

- 2000, *Historie(s) du cinéma*

-Lynch, David, 1968, *El alfabeto*

<http://www.dalealplay.com/informaciondecontenido.php?con=104787>

-Marker, Chris, 1962, *La jette*

- 1983, *Sans Soleil*

-Pasolini, Pier Paolo, 1970, *Apuntes para una orestiada africana,*

1971, *Apuntes para una película en la india*

-Sapir, Esteban, 2007, *La antena*

-Varda, Agnes, 1963, *Salut les cubains*

- 2000, *Los espigadores y la espiga*

Anexo:

Guión

Guía de lectura:

Lo que está en MAYUSCULA son indicaciones para el video

Lo que está en *cursiva* con indicaciones para la lectura

Lo subrayado es lo que aparece como texto en pantalla

Las Palabras:

Cuando hablo... ¿hablo por mí? ¿O soy hablada por otro?

Ese anónimo que todos tenemos dentro.

¿Y si no estoy en mi lenguaje? ¿En esa casa que supe habitar por tanto tiempo...?

¿A dónde me encuentro? ¿Desde dónde, con que herramientas puedo construirme, comunicarme...?

silencio

El lenguaje es el lugar de la (im) posibilidad. El lenguaje que crea futuro, visión y utopía, y nos arrastra hacia él, como imantados.

silencio

Como el burro, que corre por la zanahoria, las palabras ponen a andar el motor de nuestra existencia.

silencio

Pero para mí, ya no habrá huida hacia adelante por medio del lenguaje.

Ese Otro anónimo que diseña mi futuro se acallará de una vez.

Será secreto, será silencioso, porque seré muda.

Y sin embargo, existir. Y sin embargo, comunicar...

Ese es el desafío. Mi desafío, y el principio del fin, que es esta historia.

VIDEO *VIVIR SU VIDA*, fragmento “haber renunciado al habla”

-----MUSICA/TITULO “LAS PALABRAS”-----

No se lee (va en pantalla)

“imagino un mundo donde los limites se volvieron tan tangibles, tan encarnados, que el lenguaje se volvió limitado. En este mundo, las personas poseen una capacidad limitada de producir palabras. Un número arbitrario y distinto le es asignado a cada uno. Y cuando este número se cumple, ya no les quedará el lenguaje verbal como forma de comunicación”

Si el lenguaje es limitado, cobra otro peso el silencio, otra frecuencia.

¿Voy a hablar menos, voy a hablar mejor?

silencio

Supongamos que el número de total de palabras que puedo producir es 356.432.

si le resto las palabras que ya gasté hasta ahora que son 348.771 obtengo de resultado la cantidad de palabras que voy a producir desde hoy al fin de mi vida:
2.021 palabras

Recién estoy en un cuarto de mi vida y me propongo gastar una cantidad 40 veces inferior a la ya utilizada.

Como un experimento, hago un itinerario de cantidad de palabras que podría producir por día, de acá a un año podría hablar mesuradamente, con 20 palabras por día.

silencio

Si el lenguaje verbal se me fuera a terminar sería preferible poner un día para cometer un suicidio lingüístico: el 23 de diciembre del 2013 es la fecha que me propongo para pronunciar mis últimas palabras. Después de eso enmudeceré para siempre.

silencio

Comienzo a pensar en mi historia y mi relación con las palabras. Desde el día en que pronuncié mi primer sonido, hasta convertirlo en palabra, con aparente sentido, y como cada vez fui adquiriendo más vocabulario y me enorgullecía de poder aplicar las nuevas palabras aprendidas.

VIDEO SEPARADOR

Pienso que en un mundo donde todo se gasta, y debemos estar calculando y cuantificando constantemente no es casual que el programa *Word* tenga la opción de “contar palabras”, y tampoco que en los diarios se le ponga al periodista un límite de caracteres... ni que en las radios, las voces aceleradas, suenan en un obligatorio “castellano neutro”.

VOCES RADIO

silencio

Por los medios se imponen formas de decir, contenidos posibles, estilos, correcciones, neutralidades lingüísticas que suponen que sea fácil y rápido entendernos entre todos todo el tiempo. Como queriendo alcanzar el sueño del

Esperanto. La comunicación total, transparente. Como si pretendiésemos un retorno a la Torre de Babel, negando la pluralidad lingüística que se nos impuso como castigo.

silencio

VIDEO SEPARADOR

Me pregunto: ¿Por qué no es lo mismo hablar con entonación que en “castellano neutro”? ¿De donde nacen los acentos y entonaciones, esas musiquitas que cada región le genera a sus decires? ¿Por qué una cordillera puede cambiar la entonación de las palabras?

La geografía influye en los sonidos, en los ritmos, en las entonaciones...

silencio

me extraño de mi propio lenguaje

-como si tuviese uno solo-

me distancio

analizo mis lenguajes cotidianos:

el verbal,

marcado por la imposición de la lengua común

el idioma perteneciente a mi país

con esa forzada normalización ,

mi dialecto

que vendría a ser algo así como esa mezcla de lo generacional, con lo barrial, con la clase social a la que pertenezco.

silencio

todas las palabras que componen mi vocabulario cotidiano se cruzan

y en el mestizaje encuentro palabras de orígenes tan distintos como
el inglés
el lunfardo
el portugués
el español

silencio

Se diseñan formas correctas de decir y de escribir:

Tonos adecuados

Volúmenes.

Nos enseñan cómo escribir a mano, con pluma, como borrar, como sentarnos.

Como redactar un examen y como escribir una linda carta.

Como hablarle a los mayores y como callar en el cine.

Nuestras letras, están pobladas de restricciones.

RUIDO DEL FINAL

si el Estado define una caligrafía correcta

y determina un lenguaje optimo para su población.

si la geografía imprime en los tonos matices,

si las condiciones materiales de existencia se manifiestan cada vez que abro la boca

si las palabras establecen luchas,

si cada sinónimo no es decir simplemente “lo mismo en forma distinta”,

sino que en esa elección estilística se esconden relaciones de clase, de poder.

si incluso mi inconsciente va a comandar mis letras luchando con mi yo consciente,

y si también soy hablada por el sentido común de mi época...

entonces ¿yo no hablo acaso? ¿Donde encuentro lo que quiero decir entre tanto entrecruzamiento?

RUIDO DEL FINAL

“perdón, gracias, por favor, permiso”

Pero entre esa múltiple combinación de factores que constituyen mi habla, lo que digo, cómo lo digo, mi propia intención verbal,

mi propia identidad lingüística,

se da una particular intersección.

soy el resultado de múltiples determinaciones:

soy un collage ,

retazos,

mestizos,

intenciones fallidas,

palabras que se me escapan,

sentidos que reproduzco,

ordenes aprendidos,

acentos imitados

violencias ejercidas.

Silencio

Cada forma por la cual realizo mi escritura es distinta:

Cuando escribo en la computadora

escribo de una forma más liviana, más superficial,

voy y vuelvo,

corrijo, me distraigo, borro, busco sinónimos, *googleo*

Si escribo a máquina de escribir

tengo otra relación con las palabras,

me cuestan trabajo,

escribo con más consciencia, trato de no equivocarme, siento el olor de la tinta, veo

el papel lastimandose, me esfuerzo

y al rato ya me duelen las manos...

Y si escribo a mano pongo mi cuerpo ahí, en ese trazo único e inconfundible, en mi caligrafía.

La letra habla de mí, de quien soy. Es mi huella, es mi cuerpo.

Sólo escribo a mano para determinada gente, o en determinadas situaciones.

Silencio

VOCES POESIA CONCRETA

Los textos son como partituras...

Me atraen sus formas
Sus combinaciones
Sus ondulaciones
Los puntos y los acentos
Los paréntesis como refugios
Como se respeta o transgrede un renglón.

Me atrae la combinación de los sonidos
No me importa que dice el texto
Sino la sonoridad que genera

VOCES POESIA CONCRETA

Pienso que si existiera ese mundo de lenguaje limitado sería injusto que todas las palabras tengan el mismo peso... No es lo mismo gastar una articulación que un nombre propio, que un adjetivo.

silencio

Si debo decir mis últimas palabras debería producir palabras que perduren, que tengan peso, que trasciendan.

¿Donde producirlas, cómo decirlas, a quien?

Si las digo al aire, se disuelven, si las escribo, cobran una materialidad que supera lo sonoro, si las filmo, ahí está mi voz, y también puede estar mi letra.

silencio

Con esta narración audiovisual, con este monólogo, en este momento, y de esta forma estoy liquidando todas mis palabras, las pocas que me quedan.

Después de grabar esto me quedaré incapacitada de producir una sola palabra más...

silencio

VIDEO VIVIR SU VIDA FRAGMENTO "la palabra justa"

Pero aún me puedo dar ciertos lujos

cometer ciertos excesos,

quiero decir lo que quiero y nombrar las cosas que me gustan como:

desidia, mapa, magnetismo.

o puedo decir también: *supercalifragilisticuespialidoso* una palabra enorme, inventada

o decir *ientrofuyo*, no importa que no tenga sentido, que no exista, puedo decirla simplemente porque me gusta su sonoridad, por el atractivo musical que me provoca y no por su concepto intelectual, no importa que no figure en el diccionario.

silencio

El diccionario es ese libro que contiene palabras despojadas, como si estas no fueran de nadie, creadas de la nada.

Definiciones que se suponen de “grado cero”

En el diccionario es donde se manifiesta el discurso de poder por excelencia, un poder invisible y dado, el poder de la definición correcta.

Susurros: “abedefghi....”

Quien define cierra un mundo, lo limita y niega otras formas posibles de existencia.

El diccionario cierra otras posibles formas de significar.

VIDEO LACAN

VIVIR SU VIDA

silencio

si es como dicen, que la comunicación no existe,

aunque diga lo que diga, aun así habrá una distancia infranqueable, entre lo que quise decir y aquello que el otro creyó que yo dije o que quise decir,

silencio

quiero por lo menos, que esa distancia sea provocada, consciente,

dejar abierta esa distancia como una puerta a múltiples bifurcaciones del sentido, y que con cada intertexto se pueda tejer una red distinta, disparar para lados tan diferentes,

y tejer, tejer y tejer,

silencio

y ahí entiendo porqué “no nos conviene” hablar cotidianamente en forma de poesía, porque por más bellos que sean los laberintos muchas veces nos pierden, y otras pocas nos conducen a una nueva salida y a la posibilidad de crear un nuevo camino, la posibilidad de fundar nuevos sentidos.

silencio

simulamos que no existe la polisemia

porque necesitamos el cierre,

y la seguridad de decir “un árbol es un árbol” y punto.

Puntos que parecen “puntoyaparte” pero que pronto se vuelven un“puntoyseguido”.

Porque el lenguaje está en constante movimiento.

silencio

Si el punto es también una palabra, me gustaría que mi última palabra no sea un punto, porque el punto es conclusivo, y yo pretendo un final abierto...

Con sólo dos puntos puedo transformar ese cierre en una abertura, o con los puntos suspensivos, que son el paraíso de aquel que le tiene miedo a los finales y a la muerte, y que ahora me dan la posibilidad de una huida hacia adelante... un “continuará”

silencio

en la indeterminación está la potencia de la apertura.
La apertura es el momento del vértigo,
del estar frente al abismo, de tirarse por la montaña rusa.

Pero ese momento debe pronto desaparecer,
porque la potencia del vértigo es que sea breve.

Para crear necesitamos ese momento vertiginoso para luego ir eligiendo caminos.

Abrimos, cerramos un poco, reabrimos para otros lados.

Determinación- indeterminación -redeterminación

0

Totalización-destotalización-re totalización

0

Construcción- deconstrucción-reconstrucción-

Y así...

silencio

Por medio del lenguaje podemos construir el lenguaje mismo

Sus códigos

Sus posibilidades e imposibilidades

Lo decible-lo indecible

Lo dicho y el por decir

lo que está por venir.

silencio

me gustaría decir una palabra mágica
la palabra mágica es la fetichización de una palabra
es como si esta tuviese vida
vida misma
y así es poderosa, creativa.
digo:
abracadabra
tantas A
abracadabra es la más conocida de las palabras mágicas

(tan repetida que pierde su poder.)

Revolución también es una palabra mágica

De esas en las que creemos y que tiene una densidad que nos lleva a actuar.

VIDEO REV CUBANA

Voces con dichos del sentido común: a caballo regalado no se le miran los dientes...

VIDEO familia cayendo

Ruido del final

las palabras tienen el poder de crear mundos.
visiones del mundo se dan a través del lenguaje.
cada lenguaje es una forma distinta de vivir el mundo
hay tantos mundos como lenguajes.

Como los muchos tipos de blancos que tienen los esquimales,

Y los miles de verdes que se nombran en la selva amazónica.

VIDEO SEPARADOR

VIDEO VIVIR SU VIDA “no es posible vivir sin hablar”

¿Cómo seguir comunicándome de acá en adelante?

¿Cómo decir lo que quiero decir (ya) sin palabras, en otro tipo de lenguaje?

¿Cómo crear otras formas posibles de expresar sin traducir, sin tener un código?

¿Es posible comunicarse sin tener un código? ¿Cómo se pueden fundar nuevos códigos?

IMÁGENES DE VIDEO SEÑALES LUMINICAS 1 MIN O MENOS

VIDEO SEPARADOR cine poema

¿Es la imagen más universal...?

Me pregunto si podré acaso comunicarme igualmente con una imagen en la China que en Hungría... ¿acaso la imagen no es también, entendida, decodificada, distinta, según cada cultura?

¿Es una imagen más polisémica que una palabra? ¿Existe la posibilidad de una mayor apertura de sentido a través de lo visual?

silencio

...Si quiero escaparme de la funcionalización del lenguaje y de caer siempre en los mismos lugares para decir algo, que en realidad nunca es igual, evitando así los *clichés*... ¿esto no ocurre acaso también al ver cine...?

¿¿No nos es siempre la escena final de la película un tanto familiar...??

Silencio

Estoy en la frontera.

La frontera que divide dos formas de comunicarme

El presente que pronto será pasado

El futuro tan abierto como incierto.

y en esta frontera quiero decir onomatopeyas

Ono-

mato-

peyas

Porque en ellas

La palabra no es palabra

Es casi ruido

Es más emoción

O Sonido

O acción

o casi un grito...

La onomatopeya es la frontera que divide al grito de la palabra

VIDEO "PALABRAS MURIENDO" CON RUIDO

VIDEO FINAL IMAGENES FILMADAS Y MUSICA