

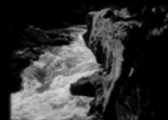


Pontificia Universidad
JAVERIANA
Colombia

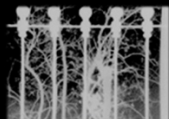
FACULTAD DE ARTES
MAESTRÍA EN CREACIÓN AUDIOVISUAL

LENGUAJEO

escrito, cocinado, filmado, sonorizado y en parte editado por:
Enrico Mandirola



¿Tendrán los textos su lugar en el mundo de las lenguas?
¿Corren los caminos que los hicieron nacer?
¿Son ellos la esencia?
¿Existen paisajes porque existen los libros?
(Martine Rousset)



Asesores:
Mauricio Duran & Ricardo Toledo

Bogotá - Diciembre 2020

CAMINANTES:

Manas – (en sanscrito, "Mente") – Facultad del pensar.

Sisya – (en sanscrito, "discípulo") – El de las preguntas, el inquieto, el inocente, el curioso.

Voz en off – “Il parlatore” (el hablador en la tradición teatral popular de marionetas en el sur de Italia). Él que improvisa el diálogo dramático. Escribe el guion y orquesta la velada, y casi siempre asume el papel de "director" del espectáculo.

Voz en off – Los procesos de creación no pueden someterse a lógicas homogeneizadoras que formatean el lenguaje y las formas de representación, las cuales son validadas por parámetros que provienen de ámbitos económicos en los que prima la rentabilidad. En este sentido, aquí vas a caminar senderos que buscan reinterpretar lo cinematográfico desde una imagen-concepto que defino como lo crudo. Esta invitación es para pensar en el gesto de cocinar, en el fogón, en el fuego como luz, como sonido, como color. En estos procesos transitorios, transitables, frágiles y sabrosos, que se fundamentan sobre el compartir. La cinematografía cruda permite pensar en procesos que no se terminan y no se encaminan a resultados cuantitativos, sino que se localizan en la apertura de la obra y el conocimiento en el proceso de creación, diálogo y posibles derivas de lo que ocurre en el camino que transita. Volver a lo crudo es abrir las posibilidades sintácticas, semióticas y expresivas. La construcción de conocimiento con y a través de la imagen implica superar fórmulas no solo genéricas sino escriturales.

Sisya y Manas, son la personificación de mi voz y mis pensamientos. Simplemente están caminando y están lenguajeando sobre cine, cocina, literatura y cualquier otra cosa que les pasa por la cabeza. Sisya es la voz de Deleuze y Guattari, y cada vez que habla está citando literalmente al fragmento del capítulo Rizoma del texto Mil mesetas, (Deleuze & Guattari, 2004). Estas palabras son ingredientes de lo que ha sido el principal referente teórico para la película que estoy haciendo, y de la que aquí algo hablaré, o de pronto muy poco. Más bien, este lenguajeo, se lo ofrezco para introducir atmosferas y reflexiones que me acompañaron a lo largo del proceso. Hablando de lenguajeo, este es un término con el que

Mignolo (Mignolo, 2003)¹ nos pone a masticar todos aquellos elementos afectivos y colectivos de la vida humana que nos permiten conversar, que activan la palabra, y que, sin lugar a duda, siendo pura oralidad, entran en un diálogo estricto con la imagen rizomática de la creación. En última, en el texto *Rizoma*, Deleuze y Guattari, proponen seis principios creativos a partir de los cuales un autor debería construir obras que busquen sus raíces y el diálogo con ellas. Así que cada tanto estaré introduciendo el principio general del que se hablará, no en forma de explicación, sino más bien como imagen-palabra para activar posibles agenciamientos entre lo que acabas de leer y lo que sigue. *“Un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones”* (Deleuze & Guattari, 2004). Aquí te paso unos nombres que representan aquellos *cuerpos con órganos* que desde hace unos cuantos años me acompañan en la reflexión y la construcción de este cuerpo sin órgano que empiezo a reconocer en este filme. A estos nombres no les digo sino *gracias*. La verdad es, y ha sido una delicia compartir este lenguaje y esta cocinada con ustedes. Natalia, Malaika, Diego, German, Henry, Juanito, Waira, Claudia, mi familia de sangre, mi familia de los espíritus, Alejandro con sus códigos, Ricardo y Mauricio, que me aguantaron y me siguen aguantando.

Ahora vamos, que el amanecer, como te diré más adelante, siempre ha sido el momento en el que salgo a buscarte, y ya está apareciendo el amanecer.

El primer principio es el de conexión y heterogeneidad.

¹ [Con] “lenguaje”, [...] Mignolo (2000) alude a los elementos afectivos y colectivos de la vida humana sobre los que después se funda y se apoya el lenguaje. Mignolo, W. (2011). *Historias locales / Diseños globales. Colonialismo, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal

ESCENA – Exterior día. Amanecer.

Voz en off – Los picos de las montañas cargadas de nieve pintan un horizonte fragmentado a sus espaldas. El sol, recién levantado, observa curioso las huellas de sus pasos enmarcadas sobre la nieve recién caída. Manas y Sisy bajan lentamente un sendero cuyo dibujo se pierde en las sombras de las rocas todavía dormidas. Blanco y negro manchado de evocación.

Sisya – Y si yo te dijera que la lengua se estabiliza en torno a una parroquia, a un obispado, a una capital. Hace bulbo. Evoluciona por tallos y flujos subterráneos, a lo largo de los valles fluviales o de las líneas de ferrocarril, se desplaza por manchas de aceite.

Manas – La identidad de una persona se refleja en el sonido, los acentos, las expresiones y las formas habladas que dialogan con el territorio que estamos viviendo. Como seres lenguajeantes que somos, vivimos en un mundo en donde los cuerpos territoriales que habitamos y que transitamos toman forma a través de palabras. Estas imágenes están constantemente cargadas de olores, de sabores, de temperaturas, de alturas; el viento, el agua, la tierra y la infinidad de elementos químicos que nos rodean son sus materialidades. El fluir de estas vibraciones construye narrativas lingüísticas en continuo movimiento y, por ende, en continua mutación. Mutaciones que me hacen pensar en el cine, en esta lengua en movimiento y recuerdo cuando Pier Paolo Pasolini, en su ensayo *Cine de Poesía*, decía: *“La lengua del cine es fundamentalmente una «lengua de poesía»”*. (Pasolini & Rohmer, 1970).

Por otro lado, Serguéi Eisenstein defendía la escritura fílmica poética, por su capacidad de alejamiento del drama y así permitir al cine un acercamiento a la épica o la lírica, él hablaba del “montaje poético” como la posibilidad de ofrecer al espectador la “imagen del contenido” en oposición a la “representación del contenido.” Estos dos contextos históricos me permitieron profundizar en la construcción de un material que reflexiona sobre las posibles relaciones entre el tiempo, el espacio y el espectador, porque, como le escuche decir a Deleuze en algún otro lenguaje, el montaje permite corregir las

dispersiones temporales que la cámara, capturando sus discontinuas imágenes por segundo, no permite.

Sisya – Pero ese método no es un método popular, el árbol siempre tiene algo de genealógico. Por el contrario, un método del tipo rizoma sólo puede analizar el lenguaje descentrándolo sobre otras dimensiones y otros registros. Una lengua sólo se encierra en sí misma en una función de impotencia. Cualquier punto puede ser conectado con el otro, y debe serlo.

Manas – Ahora veo un deslizamiento de un doble fotograma horizontal que atraviesa la mirada que mantenemos sobre la imagen. Desde mis primeros pasos como cineasta, tuve la curiosidad de conocer la luz del fotograma entendiéndolo como la unidad principal de una película, la forma en como el cine mismo capta esta luz para convertirla en una imagen-movimiento. Cuando tenía 33 años, al terminar otra película, mi camino se cruzó con dos textos: *Y las nubes* de Samuel Beckett (Beckett, 1994) y *la torre* de William Butler Yeats (Yeats, 2017). El primero nos habla de la figura de la "musa" a través de la imagen de una mujer ausente y el malentendido de un hombre que la busca por todas partes sin encontrarla. Esta lectura fue la primera evidencia de la relación metafórica de este texto con las prácticas fílmicas que realizo cotidianamente con mi cámara de super-8 o 16mm o de video. Capturar fragmentos de luz como búsqueda inagotable de algo. Por otro lado, el poema de Yeats, una acusación apasionada de un hombre que lucha con la edad. El paso del tiempo.

Aquí, estoy en una obra que aborda la historia y el pasado no sólo en términos de recuerdos, sino también como un conjunto de huellas y restos en donde la memoria subjetiva individual no es sino un elemento. Una investigación sin fin que es parte de mi estética en torno a la idea de un tiempo de las imágenes-movimiento, en donde la historia, el pasado, las huellas y el presente se entremezclan. Así pues, hoy, diez años después de este encuentro, de muchos fotogramas corridos y muchos pensamientos transitados acerca de las obras de Beckett e Yeats, decido retomar estos textos para empezar a escribir una nueva experiencia audiovisual.

Sisya – Acuérdate que un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos: no hay lengua en sí, ni universidades de lenguajes, tan solo un cúmulo de dialectos, de argots, de lenguas especiales. El locutor-oyente no existe.

Manas – El trabajo de escritura para este proyecto, se parece un poco a esto de lo que estás hablando. Por un lado, tengo que seguir filmando mi vida diaria con el objetivo de recoger todo aquel material fílmico que alimenta el cuerpo de imágenes que forman la base para la creación de mis películas. Por otro lado, tengo que seguir trabajando en el laboratorio de cine, un espacio de fundamental importancia para mí, tanto en los procesos de escritura como en los de creación de una obra cinematográfica.

Son gestos. La química de los procesos de revelado y el trabajo de intervención sobre las imágenes que esta permite, en donde encuentro el tiempo, los detalles y el grano de fusión de las imágenes con el texto y la música y los sonidos. Los gestos de escucha y visualización de las imágenes filmadas para encontrar los fragmentos necesarios a la creación de las diferentes generaciones de imágenes. La libertad de no controlar, la casualidad de la búsqueda del resultado final, propia de los procesos analógicos. Cada imagen pasa por diferentes formatos, entre el S8 proyectado y re-filmado en vídeo que a su vez se re-filmará en 16mm para ser digitalizado y finalmente proyectado en vídeo. Y así todo el tiempo. Cada paso de un formato a otro, o bien cada generación de imágenes nuevas creadas, es una intervención plástica de la luz. Por lo general no existe una regla específica para parar este proceso, simplemente, la sensación visual de esta transformación plástica será la que le dará voz a la imagen para decirme que ya está. Y como bien tu dices: *“la lengua se estabiliza en torno a una parroquia, a un obispado, a una capital. Hace bulbo. Evoluciona por tallos y flujos subterráneos, a lo largo de los valles fluviales o de las líneas de ferrocarril, se desplaza por manchas de aceite.”* (Deleuze & Guattari, 2004). Esta técnica es mi forma para relacionar el proceso de escritura con el gesto plástico que yo llamo la escritura en pantalla y que en última es el principal proceso

que me permite encontrar todas aquellas relaciones posibles entre las imágenes y los textos y los sonidos con los que trabajo.

Voz en off – All'alba... Era sempre l'alba quando pensavo. No! No, in realtà era lei che arrivava all'alba, ed io tornavo. Sì, io tornavo dopo aver sognato tutta la notte. Remavo nel fiume ascoltando il riflesso delle foglie sull'acqua dove le immagini suonavano al ricordo delle rovine, e tra gli alberi, dove cerco, e resto in silenzio ascoltando la sua ombra. Poi tornavo ed entravo. Lei arrivava, ed io ancora una volta... No! In realtà giocavo a carte, in un vecchio bar, 33 anni fa quando immaginai questi frammenti. Mi capitava di svegliarmi e rinchiudermi nel rifugio, e non vedevo nessuno.

Manas – El tiempo dedicado a buscar estas relaciones plásticas entre las imágenes y el texto y los sonidos, es fundamental para la escritura del relato final de mis obras. Mi trabajo como cineasta gira alrededor de este movimiento circular entre la escritura del texto, el rodaje, el laboratorio y el montaje. Además, creo que esta película se construirá sobre una temporalidad circular, una cartografía rizomática en donde el comienzo y el fin serán posibles aperturas para otra obra. En general, yo termino o bien comienzo un proyecto cuando un nuevo texto aparece en mi camino, o un fotograma me muestra un nuevo sendero. Este proyecto en específico, es otro capítulo de una investigación cinematográfica que empecé con mi primera película hace muchos años. El elemento que caracteriza a esta nueva obra audiovisual es el uso de dos pantallas en una sola, y, por otro lado, una búsqueda permanente de diálogo entre tiempos fijados en edición por mí y tiempos abiertos de lectura escogidos por el espectador. Esta relación con la doble mirada propone una lectura sinestésica de las imágenes, que se basa en las diversas relaciones de percepción que cada espectador puede tener sobre las mismas. En la cultura por la cual he transitado, en esta cultura de la imagen por la cual he movido mis primeros pasos; el cerebro está acostumbrado a leer una imagen de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. En este proyecto que se cruza con nuevos aprendizajes, las imágenes se alternarán entre las dos pantallas, de izquierda a derecha y su contrario, buscando una forma de desestabilización de la visión binocular, para abrir diferentes opciones de lectura de la obra, relacionadas con las sensaciones propias de cada espectador.

Voz en off – Cuando pienso en el cine, o cuando pienso el cine, cuando pienso la cinematografía veo estas imágenes-químicos, y estas me llevan a pensar en la palabra crudo. *Crudus* en latín es lo que sangra. Esta referencia al latín es más para contextualizar esta palabra-imagen que aquí utilizo en español, también en italiano podría ser. Pero en realidad esta idea de lo crudo me lleva al nomadismo, a estos pueblos sin ciudades, pero de mucho territorio, en donde el día a día se fundamenta sobre lo efímero, en donde la palabra oral es el ingrediente fresco de cada mañana para ir construyendo el relato del tiempo, y para asegurar la discontinuidad de la vida. Levis-Strauss en su texto: *Lo crudo y lo cocido* (Levi-Strauss, 1968), observó que para alcanzar lo real – aquí está el asunto de definir qué es lo real – tenemos que hacer abstracción de lo vivido. Ahora bien, considerando yo, lo real como la experiencia del tiempo presente, lo que rescato de esta observación de L. Strauss, es la idea de que solo las nuevas experiencias permiten desarrollar nuevos paradigmas. Nuevas serían estas experiencias perceptivas del tiempo presente. Dicho esto, es cierto que el cine, al contrario, fija - en el tiempo - sus palabras en un soporte, y es aquí donde se crea la gran tensión paradigmática irresuelta de esta obra. Tampoco se quiere resolverla, sino más bien aprovechar de este flujo sanguíneo (*crudus*) en búsqueda de posibles diálogos entre la temporalidad mutante y la química fílmica fijada en el tiempo. Principio de multiplicidad.

Manas – Lo que sangra me lleva a lo que está vivo. Lo que está vivo me lleva a lo que se mueve. Lo que se mueve – en el espacio – percibe y vive algún tipo de temporalidad. Estas imágenes, estos químicos crudos, sangrantes en el cinematógrafo, se evidencian por su traspaso o reflexión de la luz. Este crudo, sin un diálogo con una fuente energética (fuego – luz) no se puede transformar, es decir que no se mueve, es decir que no existe y no puede volverse los cuerpos territoriales que habitamos y atravesamos como lo hacemos con el cine, como la luz lo hace con la película para mostrarnos las imágenes-palabras.

Sisya – Y si yo te dijera que en un principio de multiplicidad no existen ni sujetos ni objetos, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza.

Manas – Las imágenes. Las imágenes me aparecen todo el tiempo, siguen su camino capturando fragmentos de mi vida diaria. Yo las fijo en un soporte, como el poeta escribe sus notas en un pedazo de papel, para un día, quizás, construir el relato. En general, el papel es la película, casi siempre la Super8, y últimamente es el formato de 16mm. Por lo general filmo con películas vencidas encontradas, cuyo resultado estético no es controlable y abre puertas a reacciones químicas aleatorias en laboratorio. El formato depende siempre de lo que encuentro o que tengo disponible en los momentos en que aparecen imágenes para filmar. El soporte analógico se vuelve entonces fundamental para mí. Esta característica propia de la película que, como un ser vivo, está sujeta a los fenómenos naturales causados por el paso del tiempo, justifica la importancia de utilizar emulsiones que no son nuevas, y que no se sabe por cuales condiciones climáticas específicas han pasado. Esta incertidumbre sobre el estado físico de la emulsión de la película me permite trabajar la tensión entre el inalcanzable e inevitable paso del tiempo que experimentamos con el movimiento y esta percepción de la realidad como el movimiento estático del tiempo-instante (fotograma). Nunca existirá una jerarquía temporal entre mis propios archivos audiovisuales, que recupero para trabajarlos en el laboratorio a través de diferentes procesos mecánicos y químicos. La verdad, los llamo archivos por aquella cuestión del objeto memoria que comentaba Derrida (Derrida, 1997) y que más que una serie de materiales definibles con una temporalidad lineal, los veo como un único tiempo suspendido – ¿un agujero negro? – del que extraigo la propuesta vivencial misma de la obra. Estas imágenes serán una mirada libre sobre diferentes momentos de la vida cotidiana, imágenes improvisadas tanto en el momento del rodaje como en los procesos del laboratorio. Los personajes principales de esta película son: mi hija, que nació en el momento del encuentro con los textos referente para esta obra, su madre, mi pareja actual, y mi padre, una presencia lejana pero que a menudo se identifica como el arquetipo de una posible musa inspiradora, tal como lo es mi hija. Por momentos aparecerán también, unos recortes del espacio visual que representan mi manera abstracta de interpretar las formas de la naturaleza que rodean mi vida cotidiana. Todos estos archivos-objetos en movimiento, que siguen en mi mente a la espera de ser fijados

sobre algún tipo de soporte, los veo, hoy, como un conjunto de huellas que darán forma y movimiento a este relato cinematográfico.

Voz en off – En los detalles de un solo fotograma buscaré la fusión de las imágenes, los sonidos, la voz y el texto escrito en la pantalla. ¿Es la plasticidad de una palabra, el detalle de una imagen? Las pausas en el texto que se modelan en la dilatación del grano fílmico causado por la dilatación de las imágenes trabajadas en los procesos de laboratorio...

Entravo nella spirale del film, nell'oscurità, e supplicavo, la chiamavo, non una parola, tutto succedeva dentro, nell'oscurità della mente, fino a quando l'immagine si sviluppava e affiorava. Se lei non fosse arrivata, neanche una volta, io avrei continuato, continuato a supplicare. O mi sarei limitato a scomparire nel mio spazio... e... avrei fatto altro, o forse nulla, non avrei fatto nulla, lì immobile nello sguardo. Fino a quando l'innocente sogno fosse arrivato, ed io....

Sisya – En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas... No hay unidades de medida, sino únicamente multiplicidades o variedades de medida.

Manas – Volviendo al lenguaje y las identidades. A los 22 años, cuando salí del cuerpo-territorio donde nací y donde he crecido los primeros 3 ciclos de la vida según la antroposofía del filósofo R. Steiner, me encontré con dos visiones específicas y que se han vuelto el camino que sigo explorando: el mal llamado “cine experimental” y las lenguas extranjeras. Digo mal llamado “cine experimental”, porque caminando he podido entender que esto no es un género particular, algo raro como a veces se lee. El cine es experimental o de lo contrario no es cine. Experimentar es una forma de caminar la vida, nada más que esto.

En la antroposofía los ciclos de vida son fases de 7 años. En el primero encarnamos nuestro cuerpo físico, en el segundo lo conocemos y lo exploramos y en el tercero nos preparamos para irnos de él: aquí se cierra el primer capítulo. Al tomar el tren desde Turín y llegar a la ciudad de París me encontré con lo que comúnmente llamamos “cine

experimental” y que hoy revisito y leo como cinematografía cruda. Este “espécimen del cine” apareció llegando a un lugar en donde el lenguaje del cuerpo-territorio era otro, eran imágenes que no reflejaban mucho para mí.

Al llegar a la estación del tren empieza otro gran capítulo de mi vida que llega hasta hoy, los 42 años. Sensibilidad, creatividad, enunciación, tentativa, afectos, muestras, entrega al mundo. En este sentido, el entregarme a la visión del cine crudo ha sido la posibilidad de abrir y explorar los procesos de las químicas de las palabras-imágenes. Aprender nuevos idiomas, francés, inglés, español, el lenguaje de las plantas, el Tai Chi, etc... Aprender a habitar el cuerpo-territorio que estaba atravesando a través de la alquimia de mis exploraciones fílmicas, vivir la praxeología como un proceso constante. La palabra-imagen me lleva nuevamente a lo crudo, lo sangrante, la memoria y los recuerdos. Una traducción como re-composición, escritura-transcripción. ¿Y lo crudo? Lo crudo son los haluros de plata que fijan las imágenes en el cine. El sonido vibra y la imagen vibra. Lo crudo son vibraciones. En este sentido lo crudo me lleva a liberarme de lo que sé, de estas palabras-imágenes conocidas para abrir un espacio-tiempo en donde lo que aparece, lo que se dice, lo que suena lo que se mueve, es la experiencia del cuerpo-territorio que habito ahora.

Sisya – El *filme* ideal sería, pues, aquel que lo distribuye todo en ese plan de exterioridad, en una sola imagen, en una misma playa: acontecimientos vividos, determinaciones históricas, conceptos pensados, individuos, grupos y formaciones sociales.

Manas – La cámara cinematográfica, y en particular la cámara analógica, es para mí la herramienta principal en la escritura de las obras fílmicas, en las que busco la exploración de las relaciones plásticas entre imágenes y sonidos. Aquí, el tercer filme de este linaje cinematográfico, el trabajo surge a partir de una serie de fragmentos de poesías, cocinados en una estructura narrativa que se inspira en un texto de Samuel Beckett, en el cual el autor pone en tensión la “musa” en los procesos de creación. El proceso de escritura se construye entonces, en tres fases, en donde la temporalidad toma una función circular de ida y vuelta entre cada una. Existe un tiempo para la cosecha de los fragmentos de poemas escogidos por su relación con el viaje y el movimiento. Cada

fragmento se puso en diálogo y escucha, en donde las palabras, las frases, los fotogramas textuales, empezaron a fusionarse como en una receta de cocina, tejiéndose con reflexiones y palabras de mis diarios íntimos.

Voz en off – Este tiempo fue hace diez años y en este momento en el que lees sigue cocinándose en su fogón. Cada obra fílmica es como un viaje a Ítaca diría Cavafis.

Manas - En paralelo, o bien como segunda fase del proceso creativo, desde hace casi nueve años he venido filmado a mi hija en diferentes momentos de su vida, con mi familia, con sus amigos, etc. Es decir que este segundo tiempo también empezó en sincronía con el primero y ahora sigue cocinándose. En general en mi trabajo como cineasta, suelo capturar fragmentos de la vida como un escritor recoge notas a lo largo del caminar. Estas notas, como lo afirma Pasolini, son "*in-signos*" (Pasolini & Rohmer, 1970), es decir, iconografías de la realidad en movimiento que generalmente se fijan en mis soportes analógicos buscando unas asociaciones inestables y provisionales del momento presente en el que me encuentro con la cámara figoneando en narrativas particulares. El cinematógrafo, y la cámara analógica en particular, me interesan, por una característica particular que llevó al cine-teórico Jean Epstein a definirlos como las máquinas pensantes (Epstein, 2015). Este in-signo-fotograma, leído como unidad básica del lenguaje, y esta capacidad de diseccionar la percepción temporal de lo visible propia del ojo humano que Stan Brakhage definirá como *metáforas sobre la visión* (Brakhage, 1998) se vuelve el material en crudo que registro.

En esta segunda fase, la preocupación del tiempo fílmico se enfoca solamente sobre estos *in-signos* y como ellos se mueven por decisiones mecánicas que yo puedo controlar en la máquina-cine. Ahora bien, este control sobre las decisiones de la velocidad de los fotogramas por segundo, que podría definir como el ritmo, me permite abrir el campo a la incertidumbre de los otros elementos que componen una imagen y que tienen que ver con la percepción de esta. Exposición, definición, memoria, despliegue, distribución, encuadre, todas son palabras que en este trabajo se entregan al tiempo de mi experiencia. Esto quiere decir que estos detalles no se escogen a partir de un soporte tecnológico, sino

por la percepción que yo tengo de ellos. En muchos casos no miro en el visor de la cámara, sino que dejo que la percepción de mi cuerpo diseñe el encuadre. El diafragma lo decide la percepción de mi ojo, el foco lo calcula lo que percibo de las distancias, etc... Esta forma de escribir acepta y utiliza el error y la imprecisión como la *metáfora de una visión* en donde la relación entre maquina pensante y ser pensante, construyen lo que Eisenstein definió como la *imagen del contenido* y no la *representación* de algo. Esto evidencia que en ningún momento sé cual será el tiempo de la película, el tiempo entendido como estructura narrativa, en general sé cuando termino una obra, simplemente porque arranca una nueva. Este fragmento temporal es por el momento la única percepción de un tiempo definido en mi cinematografía, esto que en el cine llaman “corte”.

Sisya – Un encadenamiento interrumpido de afectos, con velocidades variables, precipitaciones y transformaciones, siempre en relación con el afuera.

Manas – Y en última, como tercera fase de la creación, empiezo a construir una relación plástico-fílmica entre lo que he trabajado en escritura y mis bancos de imágenes que como diría Pasolini, *son cajas de posibilidades infinitas desordenadas en un caos de sombras comunicativas* (Pasolini & Rohmer, 1970). Por lo general, este tercer proceso se construye a partir de un ir y volver entre la “timeline” de la edición y la escritura de un “guion” que me permite ver y aclarar lo que estoy construyendo. Stephen Hawking, sostiene que en la lógica de la física cuántica: *“dado el estado inicial de un sistema, la naturaleza determina su estado futuro mediante un proceso fundamentalmente incierto”* (Hawking, 2010). Esta incertidumbre es probablemente la analogía más cercana a la forma de trabajar el tiempo y las construcciones narrativas del cine que estoy buscando. La idea de pensar en un lenguaje audiovisual que permita un número indefinido de posibilidades narrativas diversas con el mismo material y que cada una de ellas tenga una cierta posibilidad de ser realizada, me permite acercarme a la idea de la percepción del tiempo en la física cuántica en donde los eventos participan en la construcción de una visión-percepción, dependiendo de su posición en el espacio cuando los miramos. Si son de verdad “los eventos” que queremos ver, podemos cambiarlos de lugar y de ritmo, y esto nos permitiría ver lo mismo, pero desde otro punto de vista. En este sentido los in-signos

Pasolinianos son estos elementos fílmicos que utilizaré en el montaje final para construir una obra fragmentada por grupos o categorías de territorios fílmicos que presentan un cierto ritmo, una cierta imagen, una cierta sensación y que se podrán ver en secuencias que tu, como espectador, puedes escoger antes del “play”. Otro punto importante se relaciona con lo que Deleuze (Deleuze, 2004) llamaba los “signos puros” es decir estos in-signos pasolinianos que solamente se pueden ver y/o oír. Es decir que los mecanismos de la memoria como los mecanismos de los sueños, que probablemente son los mismos dependiendo de donde los miramos, son las herramientas irracionales que utilizo para fijar mis imágenes, y que le confieren unas características oníricas e inciertas. Así que, retomando la idea pasoliniana de una relación entre el lenguaje de la poesía y el lenguaje del cine, me reconozco en la propuesta de la “subjetiva libre indirecta” (Pasolini & Rohmer, 1970), como la construcción de unos relatos inciertos en donde el verdadero protagonista será la libertad interpretativa del espectador frente a una propuesta fílmica que ofrece un espacio-movimiento para encontrarse con la imaginación, y explorar las emociones.

Voz en off – Cerchiamo di capirci, i casi erano tre: arrivava e un istante dopo già non c’era; arrivava ed io la supplicavo di guardarmi con quegli occhi color nuvole, sussurrarmi un... ultimo, un grido, un’immagine, arrivava e... Solo nuvole nel, cielo fino a quando non svanisce l’orizzonte. Ok! Ricostruiamo i frammenti di questi ultimi 33 anni. Principio de ruptura asignificante.

Sisya – Frente a los cortes excesivamente significantes que separan las estructuras o atraviesan una. Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según esta o aquella de sus líneas, y según otras.

Manas – No existirá un orden temporal en la sucesión de las imágenes. La película se divide en territorios y senderos tal como mis lenguas se mueven entre dialectos, provincias y sobre todo sonidos que se traducen en imágenes para el lenguajeo.

Las transiciones entre los distintos senderos y territorios serán pausas, silencios, fundido o cortando a negro. No existen reglas fijas para definir los diseños de los senderos que yo propongo para cada territorio fílmico, todo se produce por la escucha y la improvisación durante el gesto de la edición. Cada sendero ha sido caminado en relación con el territorio fílmico al que pertenece, y en este camino se han dado los encuentros plásticos de la luz, los sonidos, el ritmo, las pausas y los movimientos entre la pantalla de la izquierda y la de la derecha. Y será allí, en un aparente jolgorio de las cosas, donde la imprevisible musa mostrará su aura.

Sisya – La embriaguez como irrupción triunfal de la planta en nosotros. Continuar siempre el rizoma por ruptura, alargar, prolongar, alternar la línea de fuga, variarla hasta producir la línea más abstracta y más tortuosa de n dimensiones, de direcciones quebradas. Conjugan los flujos desterritorializados.

Manas – QUÍMICA Y ALQUIMIAS. Negro. Las transformaciones de la luz en la ausencia de luz. El agua, el líquido, la mezcla de elementos para crear las capas. No se trata de eliminar o añadir, sino más bien de transitar para encontrar el equilibrio. Es el principio de la estabilidad. Siempre tratamos de arreglar todo. Pero como todas las cosas: el tiempo, la mirada y la búsqueda las desestabilizarán de nuevo. Nada se puede hacer, es una limitación, pero también es gracias a eso que avanzamos. No quiero eliminar o sobresalir, pero sí, poder estar allí en cualquier momento de la confrontación. Creo que una película puede tener su propia vida, una vida que no podemos controlar por completo, una vida que se necesita dejar que fluya sobre la pantalla. Esta es la alquimia del tiempo, esto es lo que busco encontrar en la cinematografía cruda. Trabajo la segunda generación de las imágenes porque he creado la primera y voy hacia una tercera... ¿Pero ¿cuál será esta primera? Trabajo la película en un movimiento circular, en forma de espiral. Intervengo físicamente, mecánicamente, repetitivamente, siempre reproduzco el mismo acto, el mismo movimiento, pero cada vez es increíblemente nuevo. Así que no reproduzco nada, pero sí observo, vivo y comparto imágenes con la herramienta. Una cámara de cine, una pantalla de video, formatos, texturas, códigos de movimiento de las imágenes, serán los ingredientes de la investigación sobre cada fotograma, para examinar la estructura y la

huella de cada imagen, para transcribirla a otro formato. Cocinar, mezclar para buscar el desequilibrio entre una imagen y su reproducción en movimiento, trabajar con el tiempo, con la imprecisión, el error y la improvisación. Vivir todo eso para jugar con uno de los elementos básicos para este proyecto: la huella.

Dejarse guiar por los procesos químicos del revelado artesanal, re-filmar varias veces las imágenes y hacer de este proceso el "gesto de pintar con la luz." Hacer que este sea el primer gesto de mi cinematografía cruda. Este trabajo me permite acercarme a la idea de la repetición del texto, la desaparición y la aparición de las palabras en las imágenes, la anulación del tiempo y del lugar.

Si hago esto, es porque quiero defender y crear la memoria presente de una "generación" de imágenes poco importa de cual se trate.

Voz en off – Es una materia envuelta en una espiral que atraviesa el tiempo. Las imágenes, soporte de un viaje vivido en solitaria especulación, deslizándose por la pantalla, escriben su propia memoria. Un documento que habla de un no-lugar, un recuerdo, un sentimiento. El espacio es capturado en el momento en que desaparece para convertirse en una imagen. Las señales, las miradas, las acciones se descomponen. El territorio se convierte en un pretexto para hablar de nosotros mismos, para contar la historia de nuestra vida. El tiempo, las imágenes, los sonidos, el ritmo se convierten en una concepción abstracta y ensayística del movimiento y la mirada. La herramienta en las manos, las manos, la sensación de trabajar una presencia que es sólo la imagen del desplazamiento del tiempo. El tacto y el ritmo se adaptan al cuerpo, a los deseos, a las proyecciones de los fantasmas. El cuerpo es un globo que un niño sopla sin parar. No cambias nada, modelas un material siguiendo un rastro, logras el proceso iniciado mucho antes. A veces descubres. Encuentras las razones de una decisión, un encuadre, una cierta forma de ver las cosas. ¿Sigues el rastro de los in-signos? ¿De la huella? Estás constantemente buscando, pero también dejas espacio para que las cosas se hagan, para que sean lo que son. Trabajas por etapas, una circularidad en espiral. Observas, vives, compartes algunos fotogramas con la herramienta. El negro. Las transformaciones de la luz en ausencia de luz. Penetras en el mundo como la piedra a través del agua. Agua, líquido, mezclando los elementos para

crear la capa. No se trata de quitar o añadir, sino de cruzar para encontrar el equilibrio. Este es el comienzo de la inestabilidad, que puedes, que intentas arreglar, pero que, como todas las cosas, el tiempo, el paso, la mirada, se desestabilizará de nuevo. No puedes evitarlo, es un límite, pero también es gracias a eso que avanzas. No se trata de querer borrarlo, o de ir más allá, sino de estar ahí en cada momento de la confrontación. Esa es la alquimia del tiempo, eso es lo que encuentras en el laboratorio. De eso es de lo que quieren hablar tus imágenes. Sobre todo, un lugar, un refugio tal vez, pero un refugio para abrir o abrirse y no para cerrar o cerrarse. El tiempo ya no existe en este templo del trabajo donde te enfrentas a los límites de la libertad, o más bien a nuestros límites. Depende de ti elegir la velocidad, 9 fotogramas por segundo, fotograma a fotograma, 18 fotogramas por segundo... Depende de ti elegir la economía. Depende de ti elegir los colores. No hay nada nuevo en el arte que prácticas, al menos en lo que se refiere al arte, tal vez en lo que se refiere a otras cosas... No tienes un "lugar" y tampoco estas "desplazado", a menos que quieras estar. Estás tocando la libertad y depende de ti encontrar su estética. Tienes la imagen y la responsabilidad de ella. Si haces esto, es porque quieres defender y crear la memoria presente de una "generación" de imágenes, poco importa de cual se trate.

Manas – Una pared blanca, la cámara se mueve horizontalmente de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, flujo de paisajes horizontales. Filmo a todas las velocidades, 9-18-24-54 fotogramas por segundo, cuadro a cuadro, como si no existiera una velocidad absoluta de lo real. Es una desarticulación del movimiento, como un ojo que ralentiza o acelera su percepción y que busca en las imperfecciones su mirada. Nunca paro de filmar, dejo que las cosas pasen en frente de la óptica, mantengo una distancia, vuelo, robo fragmentos del tiempo, capturo o simplemente escribo. Esta elección se debe a la improvisación del rodaje, nunca busco representar la realidad con las formas y los colores que creemos ver, al contrario, prefiero dejar que sea la intuición la que crea los encuadre y los afuera-de-encuadre, y cada diferencia cromática estará allí como testigo de lo que mis ojos pudieron ver y filmar. Uno de los elementos portantes de la película es la huella, el rastro que siempre buscamos. ¿Será esta la musa? Un indicio que tomará forma en los

tonos de blanco y negro, las escalas de grises serán percibidas sutilmente por la imaginación de cada espectador.

SONIDO EN IMÁGENES. El texto será leído hablado y escrito en pantalla. La cadencia de la voz tratará de llevarnos a un no-lugar, donde lo único que existe es la sensación de la repetición. ¿Un vinilo rayado que se transita en su misma circunferencia? ¿O la película Súper-8 que se carga en su espiral? Es como si cada territorio fuera el mismo que aparece y desaparece con el cambio de las palabras. Una escritura sonora que busca fusionarse con las imágenes. Las imágenes nunca serán la representación visual de un lugar. Trabajaré más bien, en una idea de no-tiempo y no-lugar, que es algo recurrente en mis creaciones. Una vez más nos encontramos con la idea de la huella que permite tejer la tela de araña que conforma la película.

Voz en off – Una huella es algo que parece visible o tangible después de que el hecho que causó su aparición ha sucedido. Empezaré una y otra vez por una huella. El frío de aquellos días todavía se mueve en los senderos de mi memoria y un trazo en la nieve del acetato quedó hasta el deshielo. Estoy sentado en la oscuridad con el proyector, mirando la inestable elegancia del celuloide, una imagen tan etérea y matérica que ya no se si es de verdad. La quiero tener en las manos, recoger, tocar como una pintura, llevarla en el bolsillo, no quiero separarme de ella. Abrimos nuestras intimidades más profundas. Producimos libertades, diferencias. Proponemos alternativas. Abrimos miradas y no sabemos hacer nada más. Principio de calcomanía y cartografía.

Sisya - Un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es ajeno a toda idea de eje genético, como también de estructura profunda.

Manas – Existen tres territorios en esta cartografía fílmica. Cada imagen-palabra asociada sugiere un posible lugar para perderse y construir su propio mapa. Cada territorio propone unos senderos. Cada sendero es un lugar caminado y que te invito a caminar. Como dijiste alguna vez: *“Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real.”* (Deleuze &

Guattari, 2004). Esta experimentación sobre lo real, ese real que percibo cómo el único instante presente que vivimos, es la cartografía que propongo. Entrecruces de posibles caminos para construir derivas fílmicas. Como los aborígenes australianos, que por medio del “Walkabout” (Carreri, 2009) cartografiaron sus territorios durante milenios, a partir de relatos, cánticos, poemas, mitos y sueños. Cada montaña, cada río, cada valle, pertenece a una historia, y cada cruce entre estos será un cruce de historias. Esto estoy buscando, aún si la imagen fijada prevalece sobre el relato oral de las comunidades ancestrales, algo parecido sucede. La secuencialidad de lectura, o escucha o visión de cada sendero crea el mapa de una idea.

Sisya – El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plano de consistencia. Forma parte del rizoma.

Manas – Exacto. La cinematografía cruda es un cuerpo sin órganos porque no quiere organizarse de ninguna manera predeterminada, es un filme que busca nuevas tierras y líneas de fuga rizomáticas. Es una cinematografía que se opone a la normalización. Tal como en el cuerpo sin órganos deleuziano, este abandona sus funciones, en el cine crudo, la imagen escucha, el oído saborea, la mente visualiza, el estomago edita, los dientes colorizan una obra.

Es el cuerpo, atravesado por flujos constantes, que busca organizarse de alguna forma en aquel instante que mira la película. Es un cine-cuerpo más allá de cualquier vivencia. Lo sensorial lo golpea y abre nuevos flujos que lo atraviesan. Un almuerzo desnudo Burroughsiano en donde el cuerpo-cine se escapa del organismo-organización central determinada para caminar entre los senderos propuestos.

Sisya – El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede

dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación. Un mapa es un asunto de performance.

Voz en off – Guardami... Bene, ovviamente esisteva un quarto caso, o caso sette come mi piaceva chiamarlo, sicuramente il più frequente, in una proporzione di novecento novanta nove a uno o novecento novanta sette a tre, quando supplicavo invano, all'avvicinarsi della notte, fino a quando non mi stancavo e cominciavo ad occuparmi di altre cose, sicuramente più remunerative come... come le funzioni algoritmiche per esempio, o non mi occupavo di nulla, no, restavo lì immobile nello sguardo, fino all'alba quando lei arrivava ed io uscivo a camminare per le strade. Le strade secondarie.

Ahora sí, salgamos a caminar estos senderos, que el amanecer llegó. Salgamos a ver la luz de aquella generación de fotogramas, qué por sus huellas, invitan a este banquete fílmico que te estoy ofreciendo.

“le cinéma est un cimetière de techniques abandonnées qui ne demandent qu'à être ressuscitées” (Nicolas Rey)

Bibliografía

- Mignolo, W. D. (2003). *Historias locales / diseños globales Colonialidad. (Conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo)*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Pasolini, P., & Rohmer, E. (1970). *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Beckett, S. (1994). *Teatro Completo*. Torino, Italia: Einaudi-Gallimard.
- Yeats, W. (2017). *La torre y otros poemas*. Alastor Editores / Academia peruana de la lengua.
- Levi-Strauss, C. (1968). *Lo crudo y lo cocido*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica de México.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.
- Epstein, J. (2015). *LA INTELIGENCIA DE UNA MÁQUINA. Una filosofía del cine*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Brakhage, S. (1998). *Métaphores et vision*. Paris: Editions du Centre Pompidou.
- Hawking, S. (2010). *El gran diseño*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Deleuze, G. (2004). *La imagen Tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Mil mesetas - Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Editorial Pre-Textos.