



El cuerpo que posa y el cuerpo que *pasa*

Marta María Borrás Francisco

El cuerpo que posa y el cuerpo que *pasa*

Marta María Borrás Francisco

Universidad Nacional de Colombia
en convenio con el Instituto Departamental de Bellas Artes
Maestría en Teatro y Artes Vivas
Cali, Colombia
2022

El cuerpo que posa y el cuerpo que *pasa*

Marta María Borrás Francisco

Tesis de creación e investigación presentada como requisito parcial para optar al título de Magister Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas

Director(a): Sofía Mejía

Línea de investigación: Artes vivas, performance y política

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes
Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas
2020-2022



RESUMEN / ABSTRACT

Título: El cuerpo que posa y el cuerpo que *pasa*

Resumen: La figura del olvido presente en una imagen fotográfica re-activó mi manera de mirar y entender el cine, de mirar y entender la vida, mi vida y mis modos de operar en el campo del arte y los afectos. Me planteó una pregunta fundamental por la memoria y los rastros de la memoria. ¿Cómo el aparato cinematográfico recoge la memoria, pero sobre todo, cómo el aparato político, social y personal inscribe la memoria? Deseaba desestabilizar mi modo de operar en el mundo y en el arte. Entonces, comprendí que encontrar un dispositivo, mi propio dispositivo, era encontrar una estrategia para obrar desde el deseo. Un dispositivo cinemático, pero iba más allá de eso, un dispositivo para activar mi cuerpo anestesiado por prácticas políticas, sociales y afectivas propias y ajenas; un dispositivo para reinventar el mundo, para reinventar mis memorias, para reinventarme. Y operar este dispositivo conllevaba un gesto. Como mismo reinventarme, ficcionalizarme desde el deseo conllevaba un gesto. El gesto que puja, que raja, que desteje. El gesto como un modo de narrar y habitar el mundo, o los mundos posibles. El gesto como espacio de libertad. Entonces, mediante ese gesto hacer cine, hacer memoria, hacer ficciones.

Palabras claves: Teatro expandido, cine expandido, teatro documental, política, artes vivas.

Title: The body that poses and the body that *passes*

Abstract: The figure of oblivion present in a photographic image re-activated my way of looking at and understanding cinema, of looking at and understanding life, my life and my ways of operating in the field of art and affections. He asked me a fundamental question about memory and traces of memory. How does the cinematographic apparatus collect memory, but above all, how does the political, social and personal apparatus inscribe memory? I wanted to destabilize my way of operating in the world and in art. So, I understood that finding a device, my own device, was finding a strategy to act from desire. A cinematic device, but it went beyond that, a device to activate my body anesthetized by political, social and affective practices of my own and others; a device to reinvent the world, to reinvent my memories, to reinvent myself. And operating this device involved a gesture. Like reinventing myself, fictionalizing myself from desire entailed a gesture. The gesture that bids, that slits, that unravels. The gesture as a way of narrating and inhabiting the world, or possible worlds. The gesture as a space of freedom. So, through that gesture, make movies, make memories, make fiction.

Keywords: Expanded theater, expanded cinema, documentary theater, politics, live arts.

Este libro-huella-gesto-trazo no es lineal.

Es la huella de un trazo, como cuando la mano se mueve desde el pensamiento o viceversa, el pensamiento se mueve desde la mano, y deja una rayadura sobre el papel.

Aquí hay múltiples rayaduras, rajaduras, líneas sinuosas, huecos.

Es un camino a saltos, a sentires. Deseante.

La mente deambulando al mismo tiempo que el cuerpo vagabundea por una calle cualquiera.

No es un rechazo a moverse en línea recta, es más bien un destejido.

Un gesto de destejer, rajar. Es socavar el pensamiento binario, la oposición.

Es una lengua manoseada.

Una mano lengüeteada.

Una práctica de la pregunta y la deambulación.

Es el pensamiento-gesto operando desde el vagabundeo.

Los trazos del vagabundeo

I El cuerpo que posa y el cuerpo que pasa

1. El cuerpo que posa y el cuerpo que pasa
2. Mirar con las plantas de los pies
3. La caricia del gesto
4. Yo no soy esa, esa es una niña soviética

II El álbum

III San Nicolás

1. Prólogo
2. Las líneas del deseo
3. La experiencia sustraída
4. <https://www.facebook.com/barriosannicolás>
5. Cómplices
6. Acompañantes



El cuerpo que posa
y el cuerpo que *pasa*

El hombre que pasa

Está en el centro de la imagen.

¿Alguien lo recuerda? ¿Alguien sabe quién es?

El hombre que pasa roba un tiempo y un espacio,
no lo comparte, lo arrebató,
ahora este archivo lo incluye a él.

El hombre que pasa no lo sabe pero
acciona otra posibilidad de reinscribirse en el mundo.

El hombre que pasa se reinventa
desde la erótica de la mirada.



Pasar

verbo intransitivo

1. Ir por un lugar sin especificar a dónde o en qué dirección se va.
2. Entrar en un lugar.
3. Producirse [un hecho] de forma espontánea.
4. Sucederse [los distintos periodos] en que se divide el tiempo.
5. Cambiar [una persona o una cosa] de estado o de condición.
6. Venir [una idea] a la mente.

verbo transitivo

7. Llevar [una cosa o a una persona] de un lugar a otro.
8. Realizar una acción que implica una sucesión de hechos.
9. Introducir una cosa por el hueco de otra.
10. Proyectar una película cinematográfica.

verbo pronominal

(pasarse)

11. Olvidar [algo] o borrarse de la memoria.

Posar

verbo intransitivo

1. Permanecer [una persona] en una posición determinada para retratarse o servir de modelo a un fotógrafo, pintor o escultor.

verbo transitivo

2. Poner suavemente una cosa sobre otra.



¿Cómo nos relacionamos con la memoria?



¿Cómo se construye memoria desde el rastro?

Construir posibilidades con los desechos de la memoria, de las materias, de la vida, del cuerpo, de la mirada.

¿Podemos recordar un olvido?

¿Recordar un olvido es regresar una materia/tiempo de la muerte?

¿Existe la memoria sin olvido?

Quizás debemos pensar el olvido como lo formula Didi-Huberman (2008) como tentativas de olvido. Porque no escapa del pasado el que olvida.

El umbral entre la memoria y las tentativas de olvido abre a la percepción, a la posibilidad de mundos.

¿Qué es un desecho?

Un des hecho,

algo que ya no puede ser accionado.

El cine trabaja con la acción. La filmación comienza con el enunciado de acción. Y se inicia la acción frente a la cámara, al ojo/objetivo que capta la acción que sucede frente a él.

¿Cómo pensar un cine desde el olvido, los desechos, los rastros, las (im)posibilidades, un cine horadado, un cine de materias sobrevivientes, un cine borroso, un cine del tacto?

¿Cómo olvidar?

¿Cómo desmonto mi técnica?

Dice Rolf Abderhalden que cuando tenemos unas técnicas ellas operan sobre nosotros.

¿Cómo crear una pequeña chispa que pueda perforar el dispositivo?

¿Cómo mirar o cómo no mirar?



un archivo

un deshecho

un salvavidas

una balsa para cruzar el estrecho de la florida

o

un ojo muerto

un círculo de luz

0

cero

una perforación en el dispositivo

Percibir, dice Marie Bardet (2019), es atravesar y ser atravesado.



Recuerdo a mi madre. Mi madre está sentada en la cama, mira una foto en el periódico, ha estado así durante mucho rato. Es la imagen de un acto político en La Plaza de la Revolución. En la foto se ve un bulto conformado por miles de personas, hormigas diminutas, pixeladas, borradas en una masa informe. Escucho a mi madre susurrar: *¿dónde estaré yo?*

Esos cuerpos son el olvido. La imagen del acto político es la memoria.

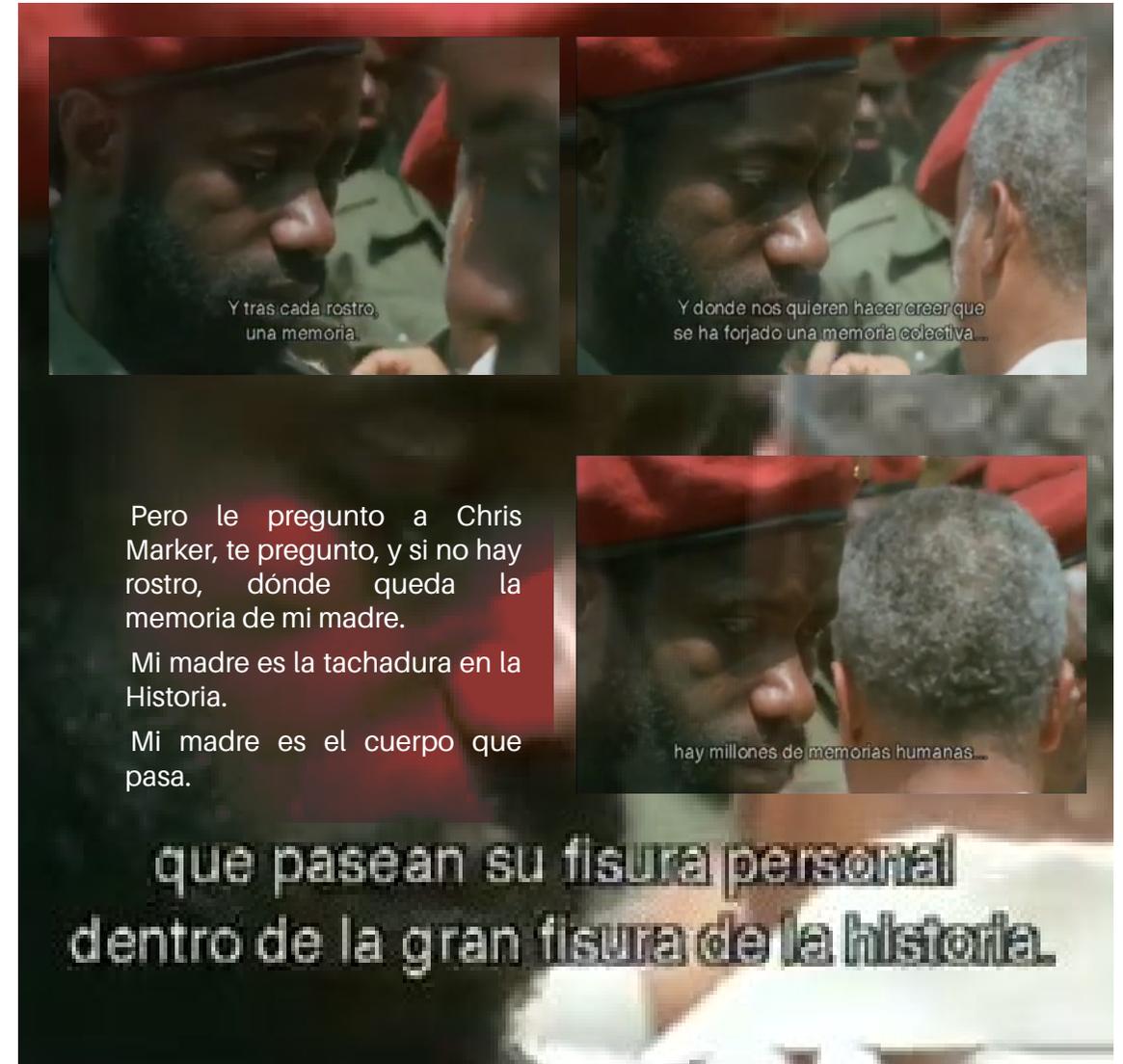
Los cuerpos del poder posan. Los cuerpos del olvido pasan.

Chris Marker se acuerda de ese mes de enero cuando estuvo en Tokio. O más bien lo que recuerda son las imágenes que filmó en enero en Tokio. "Las imágenes", dice, "ahora sustituyen a mi memoria, son mi memoria. Me pregunto cómo recuerda las cosas la gente que no filma, que no hace fotos, que no graba video. ¿Cómo hizo la humanidad para recordar?" (Chris Marker, *Sans Soleil*).

¿Dónde caben las tentativas del olvido en la imagen, en el cine?

Nos dice Chris Marker en su película:

(Quizás no podamos escuchar su voz en la imagen, pero podemos leerla. Porque hay muchas maneras en que la imagen incorpora el/los cuerpo/s, la/las voce/s).



¿Cómo se deshace, cómo se desestabiliza lo que se conoce?

Encontrar un dispositivo es encontrar una estrategia para obrar desde el deseo.

Giorgio Agamben en su ensayo *¿Qué es un dispositivo? 2014* piensa el dispositivo como un “conjunto heterogéneo que incluye virtualmente (...) discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas de policía, proposiciones filosóficas, etc. (...) cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos de los seres vivientes” (42).

Entonces un “contra-dispositivo” sería algo así como un jaqueo de los dispositivos de control, es decir, sería la restitución de estos al uso común, volver a tomarlos en nuestras manos, para que operen para y con nuestros deseos, como estrategia para la producción de diferencias y singularidades. Para Agamben el arte tiene la posibilidad de producir contra-dispositivos.

Encontrar un contra-dispositivo para obrar el cine del deseo, el cine vivo.

Porque el cine en las artes vivas solo puede ser un contra-dispositivo, un gesto.

Un deseo, una (im)posibilidad, una erótica de cine.

¿Por qué imágenes?, pregunta Didi-Huberman (2008) y nos contesta: “porque para saber hay que saber ver” (43).

“El montaje de las imágenes funda toda su eficacia en un arte de la memoria (43), nos dice (Didi-Huberman, 2008). E insiste: “no escapa del pasado el que olvida” (43).

Entonces, en el contra-dispositivo las imágenes toman posición.

El cuerpo que pasa ocupa el centro de la imagen.

Al inicio de los laboratorios me interesaba un cine del cuerpo.

No sabía si esto era:

un cine que se producía desde el cuerpo

o

un cuerpo que producía cine. Así como cuerpo y luz son una misma cosa en la luciérnaga.

Ahora me interesa el gesto.

El gesto que puja, que raja, que desteje.

Gestos más que cuerpo.

El gesto contra la idea hegemónica de el cuerpo, dice Marie Bardet en mis notas (escucha y notas de su taller en la MITAV 2022).

El gesto como perspectiva

como una manera de interrogar, de hacer preguntas

un camino alternativo para entender algo desde las sensaciones

un modo de narrar y habitar el mundo.

El gesto es una percepción: mirar, escuchar, respirar.

El cine como/desde/entre/a través/con gesto.

El gesto que sucede a partir de pensar o preguntarme por la práctica cinematográfica proponía otras operaciones. Un modo de narrar y habitar el mundo, la memoria, el tiempo.

En el propio modo de hacer hay un modo de preguntar.

Mirar con la planta de los pies

Me siento atraída por la posibilidad de derivar por la red, encontrar imágenes más que filmarlas. Dice Agnès Varda que para ella fue muy revelador lo que le dijo un psicoanalista/viticultor, que uno recoge lo que la conciencia y la memoria parece haber olvidado, parece haber abandonado.

En mis derivas por internet no solo encuentro rastros, abandonos, retazos; también encuentro persistencias, insistencias, resistencias. Cuerpos que dicen mirame, aquí estoy, en plena vida, en plena acción.

En una de estas deambulaciones que hacía por internet llegué a un grupo de Facebook. Este grupo se creó para traer del olvido imágenes, cuerpos, memorias del barrio de San Nicolás en Cali. Nunca había estado en San Nicolás, Cali; no conocía a esas personas, vecinos, amigos; no había comido sus comidas; no había compartido sus experiencias; no había estudiado en la escuelita República de Méjico; no había ido a bailar al Honka Monka en una matinée. Pero, digamos, que me obsesionaron esas memorias, esos intentos por recuperar en colectivo espacios del olvido.

Poco a poco esas imágenes fueron conformando mi archivo de trabajo. Esas fotos compartidas en la internet y bajadas sin permiso iban sustituyendo las imágenes que conformaban mi primer archivo, constituido de imágenes que creía más personales.

Definitivamente, había algo en estas imágenes. Mientras más las miraba iba sintiendo que me pertenecían. Que había algo de mí en esas memorias, en esos cuerpos, en esos momentos vividos por otros, ya no tan desconocidos.

Mi archivo de trabajo se había constituido de imágenes que no me pertenecían, que apenas podía reconocer, pero que me subyugaban. Quizás el deseo obró otro posicionamiento de la mirada. Otro movimiento. Esas imágenes me *conmovían*. En el sentido que lo enuncia la coreógrafa española Mónica Valenciano. *Conmover* es moverse con el otro. Afectar y ser afectado en el movimiento, principalmente en la sutileza del movimiento, en su escucha.

Entonces llegó la noción de movimiento. ¿Podía deambular esas imágenes? El deseo llevó a la posibilidad del *conmover*. De moverme con el otro, en el otro.

Mi deseo de derivar por San Nicolás, Cali, se hacía posible al deambular esas imágenes. Si hasta ese momento había visto a mi archivo en una dimensión plana, horizontal. Ahora se abría una fuga, podía entrar, deambular, escuchar, oler.

Esto cambió mi relación con la imagen. Y mi relación con la noción de archivo.

Y sobrevino una pregunta: ¿qué es la imagen?

¿Podemos deambular una imagen? ¿Podemos vivir una imagen? ¿Cómo nos han llevado a mirar una imagen? ¿Qué es mirar? ¿Solo se mira desde los ojos?

Se abría una grieta. ¿Bajo mis ojos? ¿Bajo mis pies? No quería mirar las imágenes, quería caminarlas.

¿Es esto posible? ¿Qué vemos entonces? ¿Algo cambia en la mirada, en el cuerpo, en la imagen?

¿Por qué asumía que una imagen solo se mira?

En este camino lleno de preguntas me acompañaba André Lepecki, él me decía que la grieta finalmente no es más que el suelo emergiendo como fuerza. Una fuerza desequilibrante y desestabilizadora pues nos han constituido como subjetividades predeterminadas y cuerpos precoreografiados para el beneficio de circulaciones que mantienen el orden requerido.

La grieta ya es el suelo, ya es el lugar – me dice- y al entender esto es que podemos actuar sobre el deseo de otra vida, de otro territorio, de una otra política, de otra cosa. Porque el arte y la política, en su fusión, nos recuerdan que todavía hay de todo por

ver, sí. Ahí está todo aún por percibir, sí. El sujeto emerge entre las grietas de lo urbano.

El territorio de nadie que desea ser de todos, donde emerge el sujeto, los sujetos, donde se puede percibir sus deseos, sus afectos, sus huellas.

También nos han precoreografiado la mirada. Pienso en los caballos que deambulan por la calle San Nicolás en La Habana. Ellos llevan unas anteojeras, un implemento que solo les permite ver en una dirección, hacia adelante, para que no se asusten con la circulación de la cual forman parte.

Soy ese caballo. Soy esa grieta. Soy el suelo. Soy sus afectos, sus huellas. Soy la posibilidad de todo ello.

Miro la imagen desde la planta de los pies. Se intensifica la escucha. Emergen otras formas, otros cuerpos, otras subjetividades, otras posibilidades, otros territorios.

El cuerpo que pasa.

Otras formas de la imagen.

Los píxeles.

El rostro de mi madre como posibilidad, entre la multitud pixelada. El pixel es materia, es vida, es cuerpo, es el aliento de mi madre. Es la huella. Es la grieta micropolítica. Es la imposibilidad de las tentativas de olvido.



A mi lado habla Lepecki: es que el suelo, aun estando ahí, nunca se nos ha dado,



tiene que ser ocupado.



La caricia del gesto

Nos dice
Agnès Varda:



A partir del gesto de Agnès Varda en su película *Los espigadores y la espigadora* me pregunto: ¿qué imágenes espigo yo? ¿Qué memorias?

Me interesa explorar la memoria que no es consciente, cognitiva, utilitaria, operativa. Una memoria perdida. Como las magdalenas de Proust. El sabor que abre a un mundo. La infancia perdida. El tiempo como intensidad de la experiencia.

El pasado no ha pasado, está siempre operando. Hay una memoria encarnada en las cosas.

Al explorar esta memoria encarnada en los objetos, en los retratos, aparece otra pregunta: ¿qué pasa cuando el cuerpo se hace imagen?

¿Cuándo el gesto busca la caricia de la luz?



Poner en el centro al cuerpo, no a la pantalla.

Proyectar puede referir a algo que aún no está terminado, algo que está por construirse. Pero es también un impulso, un empujón, un lanzamiento. El lanzamiento de la luz que estalla en una nueva materia. La posibilidad de transformación de un cuerpo a otro trae consigo una idea del tiempo.

¿Es posible proyectar un recuerdo o un olvido? ¿Qué tiempo queremos habitar en la imagen? ¿Es posible concebir otro tiempo?

Si imaginamos el tiempo como un espacio infinito de posibilidades, pasado y futuro pueden conectarse y superponerse para crear un nuevo tiempo y espacio en esa conjunción. En esta operación: ¿sería posible sustituir nuestros recuerdos por otros?

Siempre había pensado la proyección cinematográfica como un golpe contra el muro. Un puñetazo. Me maravillaba ese viaje de la luz hacia la imagen. Pero no dejaba de haber un cuestionamiento en esa unidireccionalidad que propone el cine a la mirada, al cuerpo. Hay ahí un control. En el cine no se piensa el gesto de proyectar sin una pantalla. ¿Pero, cómo esa pantalla puede emerger como la posibilidad de otro suelo? Un mecanismo para desbaratar el control sobre el cuerpo disciplinado, sentado, inmóvil. Aparece, así, la pregunta por las posibles pantallas. Por ese puñetazo que produce la luz al final de su viaje. ¿A quién dirigir ese golpe? O cómo pensarlo no como un golpe sino como un roce de materias. Una caricia que comienza a producir otras posibilidades.

La caricia de la luz sobre los cuerpos.

La caricia entre los cuerpos, entre las materias.

¿Si iluminamos un cuerpo o un espacio, los estamos proyectando, lo estamos develando, lo estamos haciendo realidad?

¿La presencia es estar presente?

¿Es estar en el presente?

Estar presente en el pasado, en una imagen fotográfica del pasado, en el archivo.

¿Hay aquí un anacronismo? ¿Una (im)posibilidad?

Hay un desfase entre la presencia y el presente, entre la presencia y el tiempo. Se disloca el tiempo lineal: pasado, presente, futuro. Se produce una falla en el presente, en los cuerpos. Podemos estar aquí y allí, dos tiempos, una presencia. Aparece una grieta que genera mundos. Una fuerza telúrica que convoca la presencia en distintas y posibles dimensiones.

Primero una sensación que resbala en el brillo de la luz como cuando se mira hacia arriba, directo al sol.

Redonda y pequeñita, liviana, mecida por la claridad intempestiva, como la risa cuando viene sin saber por qué.

Ahora blanca y lisa. Resbala y se agolpa y se hace poro y se hace piel y se hace figura.

Una esfera viscosa y tibia, en su diversidad y mezcla de texturas. En estar junto lo uno con lo otro.

Y se hace grande en su caída, mientras resbala en su propio brillo.

Y se hace cielo y se hace asfalto y se hace carrusel.

Y se derrama y pasa entre los dedos de una muchacha.

Y es tibio como las ganas de estar juntos, como el roce de las yemas de los dedos.

Como el aliento deja su cuerpo en el cristal.

Yo no soy esa,

Ensayo escribir con archivos que habitan nuestros espacios personales y los espacios de la ciudad, recurrir a memorias y a sus huellas, hacer ejercicios de montaje y correlación entre el yo y el otro.

La biografía pensada y accionada como archivo.

Comienza a emerger un territorio conformado por estas nociones, un nuevo cuerpo. Que es el cuerpo de M, que no es Marta. M son las experiencias compartidas, ficcionadas; M es el simulacro y el rastro; M es el archivo, la memoria y el deseo. M es la desestabilización del yo, del ellos, de mis memorias en La Habana, de sus memorias en Cali. M es la desestabilización del nosotros. M es la posibilidad. La posibilidad de ser y estar en otro tiempo, otro territorio, otras memorias, otros archivos. M es la posibilidad de ser Marquitos, de ser una niña soviética en el invierno de 30 grados de La Habana, de ser esa figura que pasa detrás del que posa.

M es la fuga que persiste e insiste.



Este es el parque Vladimir Ilich Lenin, en La Habana. En primer plano hay una niña. Viste un abrigo de lana, un pantalón de lana, unas medecitas de lana y un sombrerito de lana. En Cuba hay un invierno tropical de 30 grados. Ese fue el primer regalo de mi padre. Él lo envió desde Moscú. Cuando yo nací él estudiaba en la Unión Soviética como miles de jóvenes cubanos. Yo no me reconozco en esa foto. La que está ahí es una niña soviética.

esa es una niña
soviética.

Mi padre no me enseñó a hablar ruso, apenas recuerdo haberlo escuchado hablar en ese idioma. En su casa (la casa familiar) no hay ningún recuerdo de la Unión Soviética. Ni una imagen, ni una foto, ni un adorno. Los samovares han ido desapareciendo de la vitrina de las cosas preciadas.

En uno de los laboratorios apareció la noción de la imagen perdida, a partir de la idea propuesta por el director de cine camboyano Rithy Panh. En su película *La imagen perdida* comparte el horror vivido en el régimen comunista de Pol Pot en Camboya (1975-1979), durante el genocidio perpetrado por los jemeres rojos.

Decidí preguntarle a mi padre. Mi padre el hombre nuevo, el representante de la sociedad de los felices. ¿Cuál es la imagen perdida en tu vida?

Me respondió que llevaba mucho tiempo pensando en eso, que hasta esperaba que alguien le hiciera la pregunta. Una frase del Ché, me dijo: "La vocación de todo Revolucionario es ser Revolucionario."





Él sabía exactamente el momento de la ruptura que ocurrió en su vida. Sucedió a los 14 años, cuando quería ser médico. Estaban todos los estudiantes en la plazoleta del pre universitario Vladimir Ilich Lenin. El director de la escuela daba un discurso sobre la importancia de que los estudiantes se incorporaran masivamente a la escuela de maestros, pues el país necesitaba profesores. Había que dar el paso al frente por las necesidades de la Revolución. Cuando el director terminó su arenga, llamó al escenario a los padres de Manuel Ascunce Domenech, un joven asesinado por la contrarrevolución mientras enseñaba a leer y a escribir a los campesinos de las montañas del Escambray durante la campaña de alfabetización. El director pidió que los estudiantes que no querían ser maestros se acercaran para que los padres de Manuel Ascunce vieran quiénes eran los jóvenes que no querían sacrificar su vocación por las necesidades de la Revolución. Entre los pocos adolescentes que tuvieron que sostenerles la mirada a los padres de Manuel estaba mi padre.

Al año siguiente formaron en la plazoleta a los más de quinientos estudiantes del pre universitario. El director de la escuela dio un discurso sobre la importancia de ir a estudiar la carrera de contabilidad y finanzas a la Unión Soviética. Esta vez mi padre dio el paso al frente, su vocación fue ser Revolucionario. Para él valía más la vergüenza.

¿Qué es el deseo? ¿Qué es la memoria? ¿Qué es lo que creemos conocer de los otros?

¿Qué queda de nosotros en las imágenes?

¿Qué experiencias quedan impresas en una foto?

¿Qué nos dice un archivo?

Cuando miraba las fotos de mi padre en la Unión Soviética siempre veía su sonrisa, y desconocía qué lo había llevado allí.

Siento que apenas conozco a mi padre. Miro sus fotos de Moscú, como miro las imágenes de los habitantes de Cali. Me siento ajena y al mismo tiempo me siento parte. Entro a esas historias personales desde el archivo, desde la memoria que solo puedo intuir, imaginar, ficcionar.

Siento que apenas me conozco.

Yo soy otra.

¿Quién Soy?



Por mucho tiempo pensé que la imagen guardaba la memoria. Ahora me acerco a las imágenes, a fotografías que no me pertenecen. Miro, busco, trato de recordar memorias que no son mías. ¿Qué encuentro entonces en esas imágenes? ¿Qué experiencias se producen en mi cuerpo? ¿Qué recuerdos me suscitan?

¿Las experiencias que se producen en mí son mis propios recuerdos que conecto con las imágenes? ¿Son el simulacro de vivir, experimentar un momento de las vidas de los otros? ¿Es un nuevo territorio de la posibilidad? ¿Es la potencia de existir en la escucha de un territorio, un tiempo, un cuerpo posible?

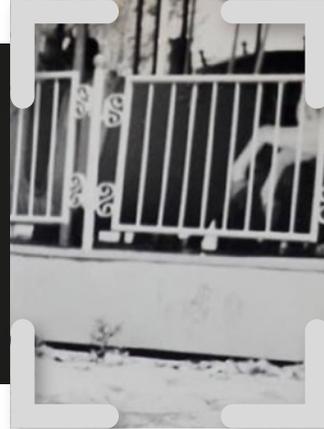
Solo tengo preguntas. Busco en las imágenes, en mi cuerpo, en el laboratorio de creación certezas y solo quedan preguntas.

Miro esta foto y veo tres cosas en ella:

Una niña que no soy yo.

Una figura que pasa.

Y un carrusel.

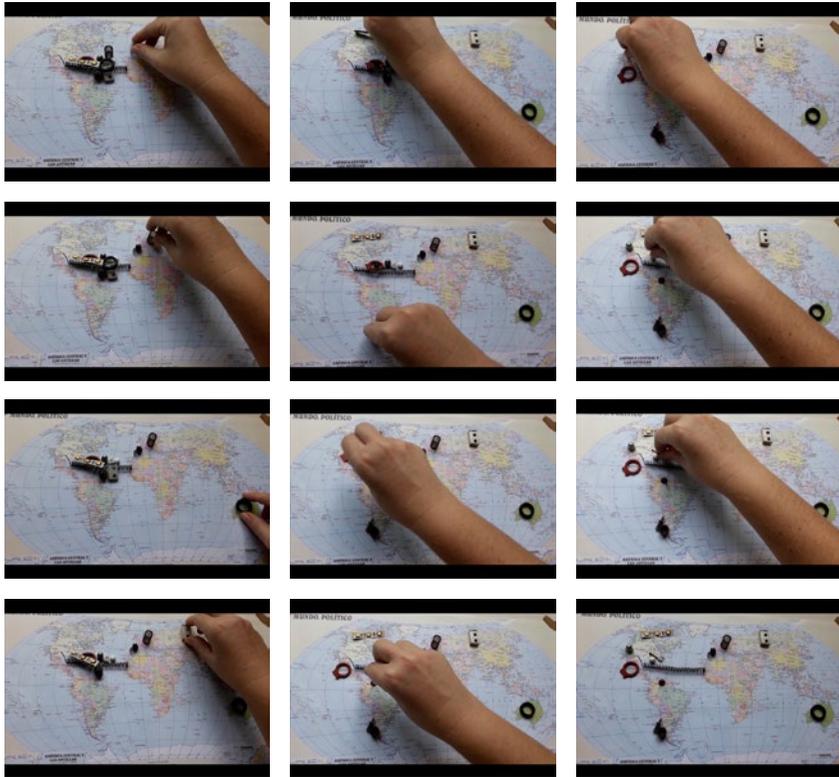


Lo único que recuerdo de esta imagen es el carrusel, o más bien su música. Su música que se repite como un tintineo, una y otra vez. Con cada vuelta el mismo sonido, palabras que no identifico, una marcha triunfalista.

Mi voz.

La voz de mi padre.

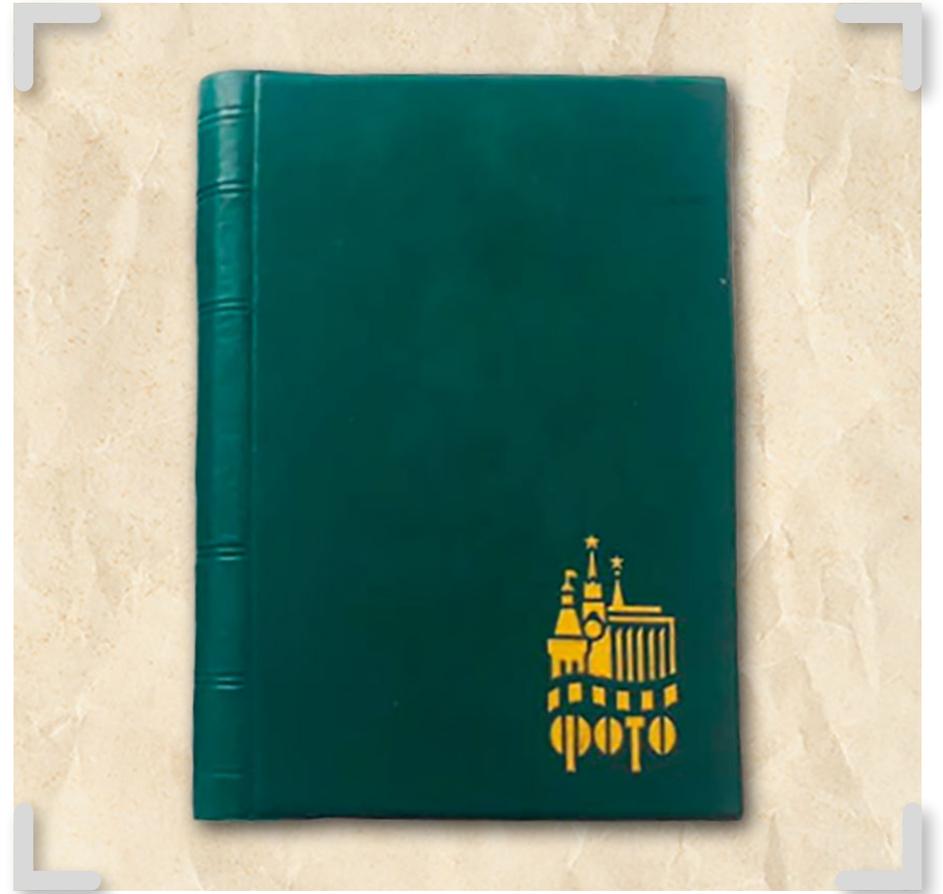
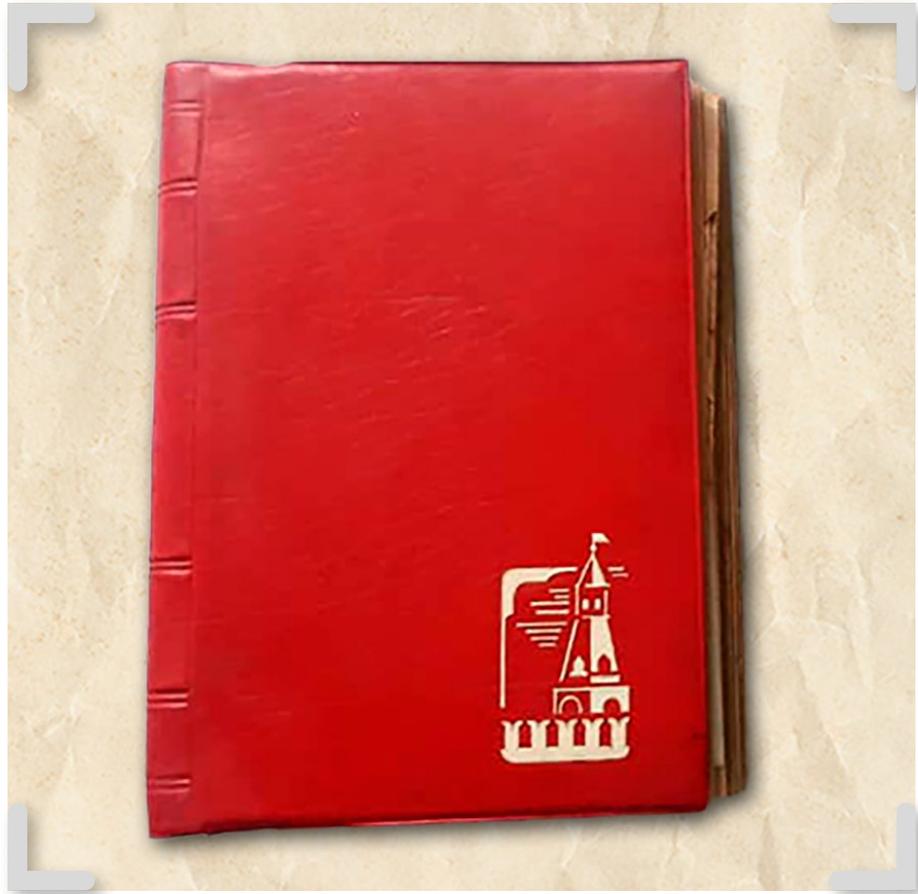
Recuerdo que casi todos los domingos íbamos al parque Lenin. Éramos por lo menos 11 niños, éramos 11 amigos, éramos felices. De ese tiempo y esos amigos solo me queda una imagen fotográfica.



Hoy ninguno de ellos vive en Cuba.

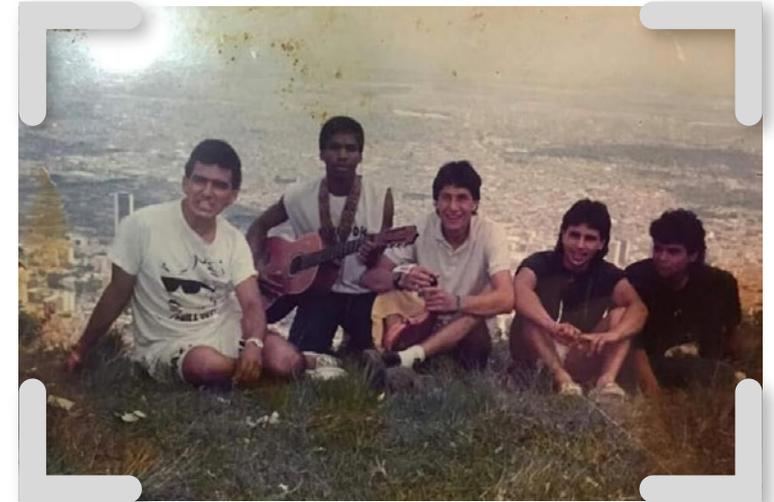
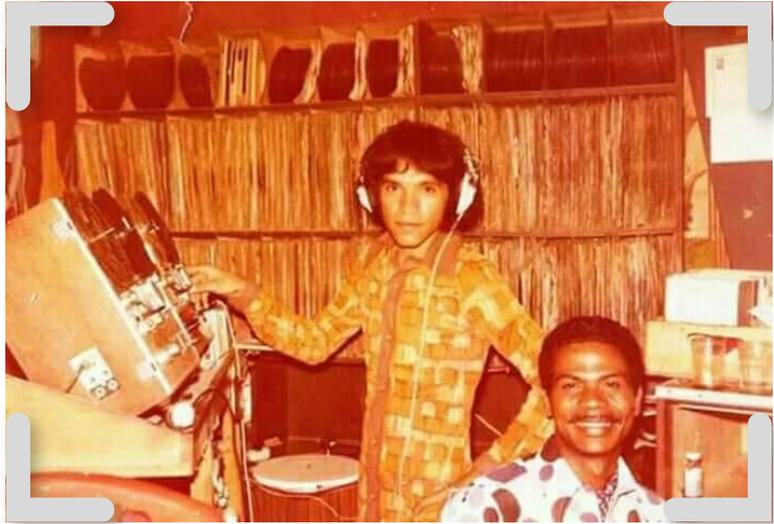


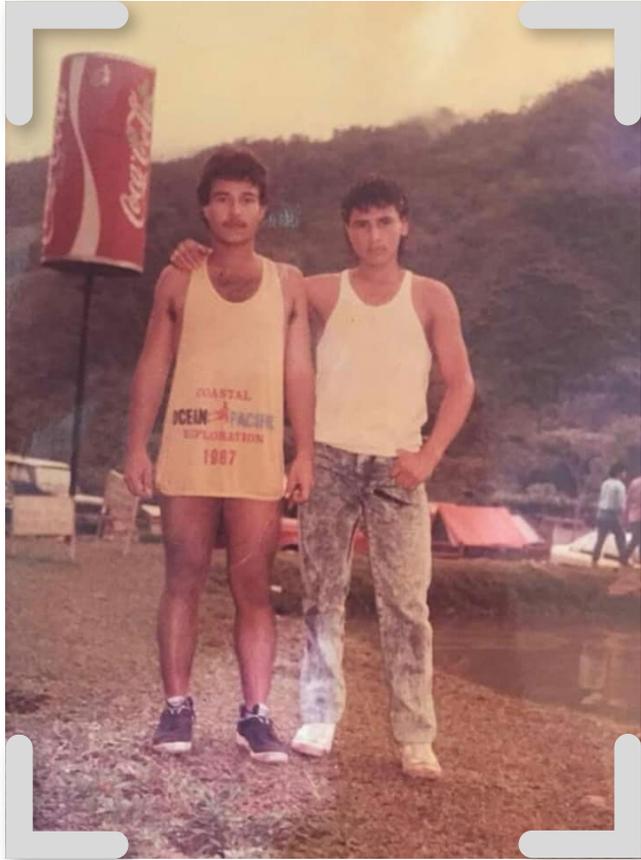
El álbum





















San Nicolás

PRÓLOGO

La imagen sobre sus rastros.

Las huellas desestimadas.

La memoria cautiva.

Un cine del cuerpo.

Un cine más allá de lo vivo.

Los fantasmas olvidados son traídos con los poderes del cine, sobre imágenes guardadas en el álbum fotográfico o en un grupo de Facebook. Memorias colectivas y singulares que se encuentran para hablar sobre un presente continuo. Casi como si el cine fuera una operación ocultista capaz de resistir las imágenes y a sus muertos. Gesto que trasciende el tiempo y el espacio, y el aparato productor/proyector de imágenes actúa como máquina espacio-temporal. Trazos fielmente seleccionados por la mirada de una viajera del tiempo y el espacio proveniente de La Habana-Cuba hasta Cali-Colombia. Sus operaciones hacen brotar los afectos de un territorio que ella ficciona y llama San Nicolás.

Los cuerpos que pasan y no posan en la imagen, reencarnan en sus ojos y su voz, porque es ella quien los percibe y les da nombre, les da cuerpo y les da espacio. Como señala el maestro Rolf Abderhalden "cuando movemos el cuerpo movemos por completo el espacio", y Marta con su cuerpo, desde su presencia virtual, hasta pisar el territorio, se camufla para hacer aparecer realidades sobre los modos en que ella imagina y percibe un lugar que no conoce. Una suerte de conjuro sobre las memorias sin memoria o las memorias que aparecen a través de otras memorias. Un cuerpo ausente en el espacio, que lo hace movilizar, que lo hace transformar, lo hace

trascender a través de sus rastros y de sus huellas.

"Entonces, cuando me siento observado por el objetivo,

todo cambia:

me constituyo en el acto de posar,

me transformo por adelantado en imagen".

(Barthes, R. 1990. P. 37)

A diferencia de Marta María, quien reconoce su distancia con una imagen de su infancia, cuando posa frente a la cámara con un traje soviético. En sí mismo, ella se ha transformado en imagen, o la niña que está en la foto se ha transformado en imagen, porque ya no hay memoria de ella en ese registro. **Ella señala no ser la de la imagen.** Una suerte de ficción se instala sobre la niña de la foto o una especie de orfandad que, a lo mejor, es un llamado a un vínculo de cercanía más profundo con ese papel fotosensible y sus químicos. Para ella pasa a ser interesante reconocer el pasante, ese cuerpo que no pertenece a la imagen y que está allí por alguna razón. Un pasante que ni siquiera percibe que ha sido fotografiado. Este montaje, la atención puesta sobre la figura del otro, la lleva a reconocer unas fuerzas disidentes en la imagen, a fracturar la mirada, a encontrar presencias sobre otras apariciones fantasmales.

Marta reencarna a los cuerpos a través de su mirada y su voz conjura su presencia. También sus archivos sonoros .mp3, sus archivos visuales .mov o .mp4, salvaguarda las memorias que no pertenecen a nadie/alguien. O resguarda la memoria de píxeles que le hablan desde otros mundos para producir un nombre, un espacio y un tiempo. Ella decide reencarnar píxeles, archivos huérfanos, miradas ajenas y sucumbir la palabra en una manifestación de presencias otras. Revelaciones de memorias

cautivas de los rastros de un mundo que ella llama San Nicolás.

Sobre la memoria y el olvido. Sobre quien posa y quien pasa. Estas reflexiones de Marta María me trasladan a las mil memorias perdidas en la multitud, del pasante, del deambulante registrado en una decisión fotográfica. Quien posa es la figura de poder, quien pasa se pierde en la multitud. Se desdibujan los cuerpos que exceden la imagen fotográfica y contienen memorias y olvidos de otros. Si nos pusiéramos en la tarea de voltear la mirada a estas figuras que se instalan fuera del centro del encuadre posiblemente produciríamos un sin número de ficciones y alguna pasaría por verdad. Verdades instaladas tras las prominentes figuras que posan en la fotografía, quienes se instauran como la figura hegemónica en la imagen.

Barthes habla sobre cómo la ortografía legalizada impide al que escribe gozar de la escritura, de ese gesto feliz que nos permite poner en el trazado de una letra un poco más que la simple intención de comunicar (Barthes, R. 1994. p. 60). Esto mismo siento que sucede con Marta María y el cine. La libertad de la norma nos deja producir el gesto feliz de trazar, con su cuerpo, trazar con su voz, trazar sobre las imágenes sobre los modos en que te enseñan a hacer cine. Un gesto que desborda la bidimensionalidad de la pantalla. Ahora la tarea es romper la ortografía, pero la ortografía del cine. Romper el golpe bidimensional de la luz sobre la pared que instala una imagen en dos dimensiones y conjurar con el cuerpo esas imágenes que quieren hablarnos más allá de los límites de la vida.

Juan Sebastián



Las líneas del deseo.

Juan Manuel Arango, mi compañero en la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, me dijo que estaba buscando en San Nicolás, Cali, Colombia, una casa de grandes columnas y portales, como las casas de La Habana. Juan Manuel me mostró una foto, según él su gesto frustrado. En la imagen había una casa de fachada vieja hacia la calle. Como tantas y tantas casas habaneras. Alejo Carpentier llamó a esta capital la ciudad de las columnas. Una verdad a medias, una verdad de postal turística, una verdad para los vigilados cuerpos que transitamos por las avenidas centrales. Por donde nos dicen desde la coreopolítica los territorios que debemos transitar los cuerpos controlados.

En ese momento yo estaba en La Habana a causa de la pandemia de la COVID19 que nos mantenía en cuarentena y las fronteras cerradas. El laboratorio que hacíamos en el segundo semestre de la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas (MITAV) nos invitaba a derivar la ciudad. En realidad, un fragmento de la ciudad de Cali, el barrio de San Nicolás. Lo que llamamos la zona.

Yo estaba fuera de la zona. Lejos, cruzando el mar, encerrada en mi apartamento. Controlada.

¿Cómo derivar?

¿Cómo poner mi cuerpo en movimiento?

¿Cómo desobedecer y apropiarme del suelo que me estaba siendo negado?

Había una doble imposibilidad de derivar, por Cali y por La Habana. Una doble posibilidad, lo descubriría después.

Las palabras de Juan Manuel, cómo él se imaginaba mi ciudad, me abrieron un nuevo espacio, de acción y de pensamiento. Me *conmovieron*. Movilizaron a mi cuerpo.

Abrí el mapa de Mapsme (una aplicación cubana que jaquea a Google Maps) en mi celular y comencé a deambular por La Habana. Por calles que mi cuerpo conocía, de

manera que se iban produciendo en mí imágenes, sabores, temperaturas, texturas. Deambulaba el mapa, la imagen, en un doble sentido: desde las experiencias que mi cuerpo iba produciendo ante lo conocido, y a la vez me acompañaban los sonidos, los olores, las imágenes que iban trayendo mis compañeros sobre sus derivas por Cali, y que compartían con los que estábamos fuera de Colombia por el Google Drive.

La violencia de permanecer encerrada en un espacio, de no poderme desplazar, de un cuerpo sumamente controlado pero deseante en extremo, se iba transformando en una Bio-lencia, en la potencia de la vida, en una fuerza vital. Paradójicamente, desde otra posibilidad de estar, otra manera de emancipar la vida en momentos donde solo se hablaba de muerte, de virus, de miedo, de lejanías.

Me iba llenando de afectos, en tanto efectos de las fuerzas de la vida y el saber de lo vivo sobre nuestro cuerpo, como lo enuncia Suely Rolnik (2019):

(...) tendemos a ceñirnos a la experiencia como sujetos y a desconocer que si bien la misma es sin lugar a dudas indispensable –por viabilizar la gestión del cotidiano, la sociabilidad y la comunicación–, no es la única que conduce nuestra existencia: varias otras vías de aprehensión de un mundo operan simultáneamente. Esta reducción constituye precisamente uno de los aspectos medulares del modo de subjetivación bajo el dominio del inconsciente colonial-capitalístico. (...) A esas otras maneras, Gilles Deleuze y Félix Guattari les dieron el nombre de “perceptos” y “afectos” respectivamente.

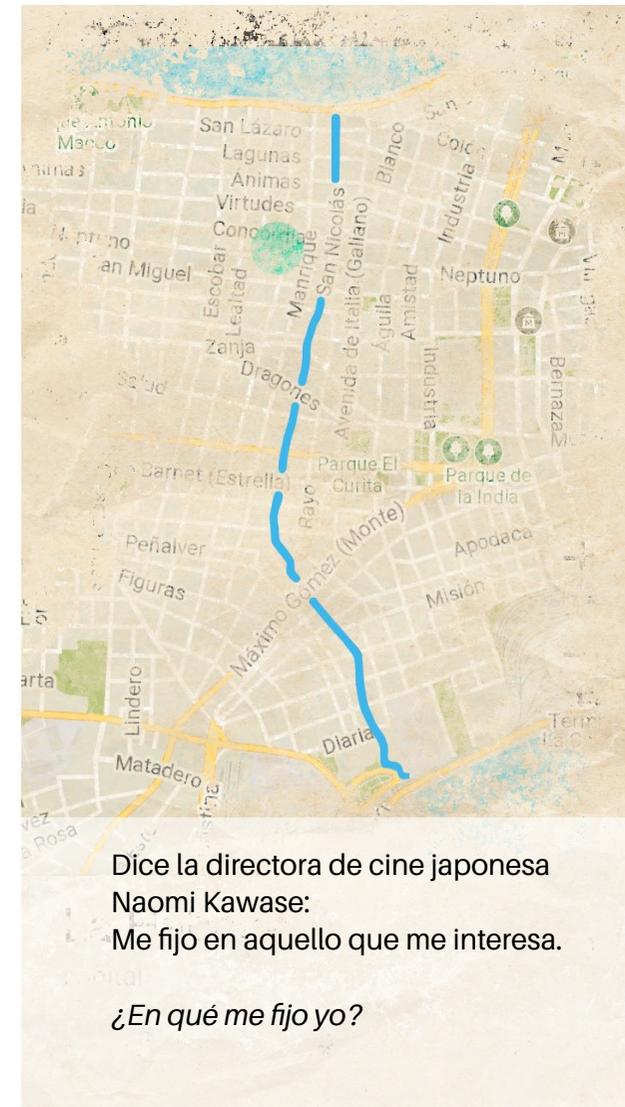
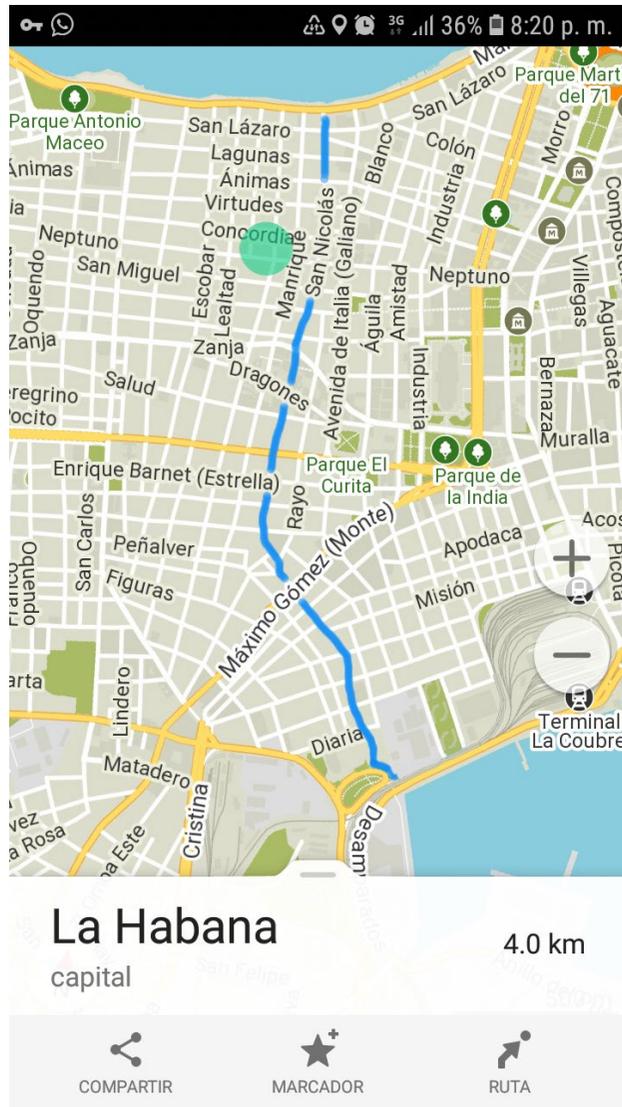
El percepto se diferencia de la percepción, pues consiste en una atmósfera que excede a las situaciones vividas y sus representaciones. En cuanto al afecto, a este no debe confundírsele con la afección, el cariño o la ternura, que corresponden al sentido usual de esa palabra en las lenguas latinas. Sucede que no se trata aquí de una emoción psicológica sino de una “emoción vital”, que puede ser contemplada en estas lenguas mediante el sentido del verbo afectar: tocar, perturbar, sacudir,

alcanzar; sentido que, sin embargo, no se usa en su forma sustantivada. Los perceptos y los afectos no tienen imágenes, ni palabras, ni gestos que les correspondan –en definitiva, no tienen nada que los exprese–, y, no obstante, son reales pues se refieren a lo vivo en nosotros mismos y fuera de nosotros. Componen una experiencia de apreciación del entorno más sutil, que funciona de un modo extracognoscitivo al cual podríamos denominar intuición. Pero como esta palabra puede generar equívocos, prefiero denominarlo “saber-del-cuerpo” o “saber-de-lo-vivo”, o también “saber-eco-etológico”. Un saber intensivo, distinto a los conocimientos sensibles y racionales propios del sujeto (46-47).

Rolf Abderhalden nos hablaba del archivo del cuerpo, lo que se empieza a inscribir en nuestro cuerpo, lo que lo ha afectado en las derivas por la ciudad.

El archivo que yo iba generando se constituía desde dos procesos: la imaginación/el deseo y las memorias inscritas en mi cuerpo. Ambos, paradójicamente, estaban relacionados con la web, desde los materiales que me llegaban de mis compañeros y mis derivas por el internet. Lo cual también marcaba una nueva relación con lo virtual, con las imágenes provenientes de ese universo. Y me llevaba a preguntarme si era posible que se inscribiera en mi cuerpo un archivo desde la virtualidad y desde las experiencias de los otros. ¿Qué pasaba en mí?

Esta indagación me llevó a descubrir que la primera calle paralela a Galeano, una de las grandes avenidas de columnatas y portales de La Habana, se llama San Nicolás. O quizás fue una intuición, un saber en mi cuerpo, una memoria lo que me llevó allí. Pocas veces había caminado por esta calle, solo para ir a la iglesia de San Nicolás donde se le hacen promesas a San Judas Tadeo. Pero podría describir cada comercio, vidriera, portalón de Galeano. San Nicolás, es una calle de casas antiguas puerta calle. Una calle “caliente”, invisibilizada ante la sombra de Galeano. San Nicolás no se pensó para ser recorrida, sino para ser habitada. San Nicolás es una isla, comienza en el mar y termina en el mar. De la zona turística al puerto obrero.



En un primer momento no quise deambular por San Nicolás, La Habana, Cuba. Llenaban mi cuerpo las potencias y los rastros de olores, texturas, sonidos, temperaturas que iba imaginando, ficcionando, deseando en mis derivas virtuales por San Nicolás, Cali, Colombia.

Esta decisión también movilizaba una serie de preguntas.

¿Qué es la mirada? ¿Con qué mira el cuerpo? ¿Es posible vivir dos realidades, deambular dos espacios? No quiero superponerlos, no quiero reproducirlos, no quiero hacer un calco. Hacer el mapa y no el calco, me decían Gilles Deleuze y Félix Guattari.

Deleuze y Guattari (2004) al enunciar su noción de rizoma, lo contrastan con un árbol. “El árbol o la raíz inspiran una triste imagen del pensamiento que no cesa de imitar lo múltiple a partir de una unidad superior, de centro o de segmento” (21). “La lógica del árbol es una lógica del calco y de la reproducción. Y tanto en la lingüística como en el psicoanálisis tiene por objeto un inconsciente representativo, cristalizado en complejos codificados, dispuesto en un eje genético o distribuido en una estructura sintagmática. Su finalidad es la descripción de un estado de hecho, la compensación de relaciones intersubjetivas o la exploración de un inconsciente *déjà là*, oculto en los oscuros recovecos de la memoria y del lenguaje. Consiste, pues, en calcar algo que se da por hecho, a partir de una estructura que sobrecodifica o de un eje que soporta. El árbol articula y jerarquiza calcos, los calcos son como las hojas del árbol” (17).

Para luego proponer: “Muy distinto es el rizoma, mapa y no calco. Hacer el mapa y no el calco. La orquídea no reproduce el calco de la avispa, hace mapa con la avispa en el seno de un rizoma. Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. 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 plan de consistencia. Forma parte del rizoma. 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. Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener siempre múltiples entradas; en ese sentido, la madriguera es un rizoma animal que a veces presenta una clara distinción entre la línea de fuga como pasillo de desplazamiento, y los estratos de reserva o de hábitat (cf. el ratón almizclero). Contrariamente al calco, que siempre vuelve “a lo mismo”, un mapa tiene múltiples entradas. Un mapa es un asunto de performance, mientras que el calco siempre remite a una supuesta *competance* (17-18).

El mapa es un asunto del cuerpo, es una fuga. Sus múltiples entradas obran otra percepción, y algo importante, una percepción desjerarquizada. Deleuze y Guattari me ayudaron a percibir a San Nicolás, que ya no era más una dualidad: el San Nicolás de La Habana y el de Cali. Se abría una multiplicidad de espacios, y yo deseaba deambular las líneas de fuga de este mapa.

Salí, entonces, a derivar por la calle San Nicolás, un espacio que nunca había transitado completamente.

Derivar con la tecnología del cuerpo

-me decía.

Una atención abierta, no selectiva, ver todo lo que en este espacio aparece como fenómeno

-me decía.

Caminar sin finalidad, sin destino preciso.

Pensamiento en *movimiento*.
El pensamiento haciendo la misma *deriv*^a de los pies.
Caminar haciendo mapa.

Cartografía, relato, recorrido.

En mi marcha me susurraba al oído Ítalo Calvino: “La forma más sencilla de mapa geográfico no es la que actualmente parece la más natural, es decir, el mapa que representa la superficie del suelo como si fuese vista desde la mirada de un extraterrestre. La primera necesidad de fijar los lugares en un mapa va ligada al viaje: es el memorandum de la sucesión de etapas, del trazado de un recorrido”. (Careri, 2009, 152).

De alguna manera en la deriva llegué a un edificio de la zona. Es un edificio hermoso, de esos cuya belleza, deterioro, poesía, abandono, lo hace un lugar que deja sin aliento. Parece una edificación vacía, un cuerpo sin órganos. La carne expuesta en su decrepitud. La belleza del rostro de Marguerite Duras, la belleza de lo devastado por la vida misma. Esa edificación es la termonuclear Tallapiedra. El corazón de la ciudad. Dentro de ese espacio se produce gran parte de la electricidad de la capital. Sin embargo, ante esa vista magnífica sentía la mirada cansada. Una imagen muchas veces vista en fotografías para turistas, noticias de periódico, películas del cine cubano, portadas de libros.

Decidí continuar mi camino.

Durante los meses de pandemia, en la larga cuarentena sin poder salir de casa, permanecí mucho tiempo junto a la ventana, observando el parque que queda justo frente a ella. La imposibilidad de habitarlo me hizo obsérvalo, ansiarlo, y finalmente entramos en una nueva relación. Reconfiguré el lugar del deseo. Podía observar luego de mucho tiempo como permanecían las huellas dejadas en este espacio por todos. Me llamaba la atención que estas huellas no coincidían con los lugares destinados para caminar. No estaban en el asfalto aparentemente cobijador, cómodo, estético, sino en otros lugares. Por primera vez notaba las líneas del deseo que estaban desplegadas a lo largo del parque. Descubría una nueva cartografía generada por todos los que habitamos ese espacio y que lo reconfiguraba, como si lo deseado se superpusiera a lo construido, y lo fuera deconstruyendo, carcomiendo, desvaneciendo y sobre este suelo, sobre esta materia quedan dibujadas las líneas del deseo, como líneas de fuga hacia otras posibilidades.

Se generaba ante mi mirada un mapa. Un mapa y no un calco del parque. Otra vez esta idea volvía. La imposibilidad del movimiento mecánico, atolondrado, ciego me hacía notar otras formas de movimiento: la errancia, la deambulación, el detenerse. Palabras de alguna manera conectadas a lo erróneo: no está bien deambular por ahí, hay que caminar en línea recta con un sentido claro de a dónde nos dirigimos, o bien,

es la policía quién te lleva detenido. Dejé de preguntarme por el fallo para hacerlo por la posibilidad, la imaginación, el deseo como acto de resistencia.

Esta forma de percibir el territorio me permitió, durante mi primera salida luego de mucho tiempo, relacionarme de una nueva manera con el espacio. Era, además, mi primera fuga del control.

Seguí los trazos de las líneas del deseo que se podían distinguir en el terreno junto a la termonuclear de Tallapiedra. Las huellas de cuerpos indisciplinados como el mío. A través de este procedimiento encontré ese extraño familiar: el conjunto habitacional Tallapiedra. Construido en 1962 para los obreros de la termonuclear por uno de los más importantes arquitectos cubanos.

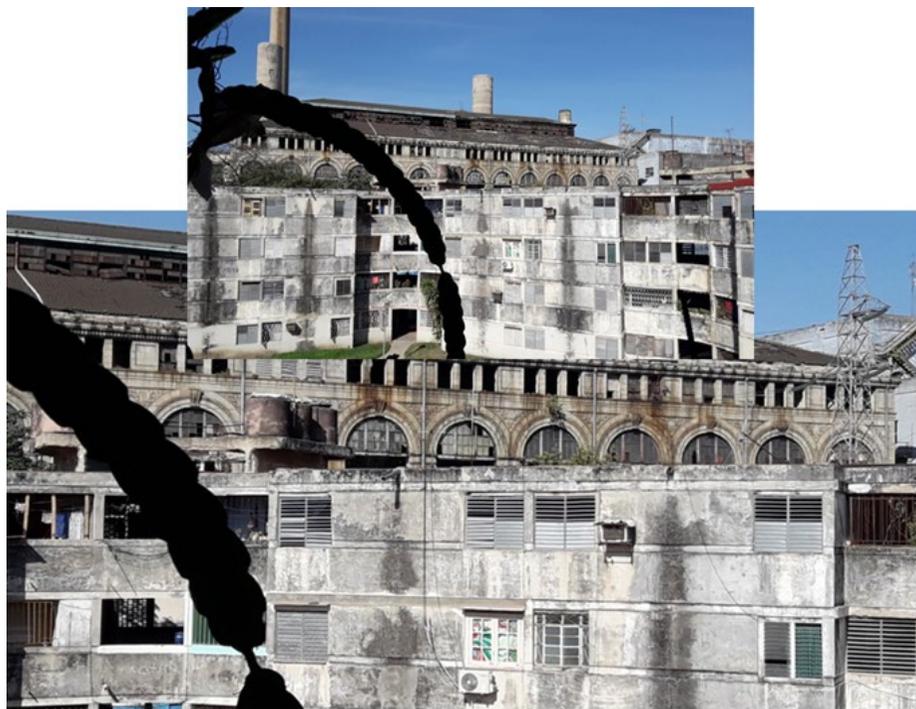
Desde aquí el edificio de la termonuclear se erigía de otra manera. Las texturas se imbricaban, formando un mismo cuerpo, otro cuerpo. Una tercera figura en espacios y tiempos nuevos y posibles.

El extraño familiar, como lo denomina Suely Rolnik (2019) llegaba como una sensación que me asaltaba, una sensación que aparecía en el propio cuerpo. Algo que me inquietaba. Dice Suely Rolnik que la potencia de la mirada es dejarse afectar por lo que ve.

¿Qué tejidos se producen?

¿Es así como debo mirar a San Nicolás?

Hay aquí una superposición de texturas, cuerpos, experiencias, colores, sonidos, olores, fluidos provenientes de zonas diferentes, y que construyen otros espacios. ¿O es un mismo espacio?



Durante mis derivas por La Habana me acompañaban las experiencias vividas por mis compañeros. Sus relatos me afectaban, me seducían. Sus materiales abrían a la multiplicidad en la que se iba conformando el San Nicolás de Cuba. Sentía una relación muy fuerte con las materias que iban dejando como rastro de sus deambulaciones. El archivo que se iba inscribiendo en sus cuerpos los compartían a través de listas que se leían en los encuentros grupales que teníamos por Google Meet y que yo iba copiando en mi libreta de apuntes.

Copiaba desde una mano lengüeteada. Escuchaba desde una lengua manoseada. Para mí San Nicolás iba apareciendo desde las experiencias de mis compañeros, desde sus cuerpos, sus voces. Los archivos inscritos en ellos, pasaban a inscribirse en el mío. La zona la iba percibiendo desde una potencia corporal, experiencial, afectiva en relación con el otro. Era un espacio de escucha de la memoria y los archivos colectivos. Quizás desde ahí San Nicolás comenzó a nacer como un espacio colectivo, marcando mi relación entre el yo y el otro, entre Cali y La Habana. Desde operaciones de superposición y tachadura.

Caminaba La Habana con los olores, los sonidos, lo visto, lo leído en Cali por mis compañeros.

El espacio virtual era otra de las entradas al rizoma.

Sonidos de las imprentas (grandes, rudas, potentes, omnipresentes).

Sonidos de las cortinas de metal de los establecimientos. Un sonido que corta el espacio y ciega la vista.

Carretillas que son empujadas en las calles. Cuerpos sonando metálicos.

Tu amor es un periódico de ayer.

Guillotinas viejas cortando trozos de papel, imprimiendo miles de copias.

Un habitante de calle dice: yo puedo estar aquí.

Gotas de lluvia cayendo en una sombrilla nueva.

Llantas cayendo al hueco. Charco de agua que expulsa.

Un señor me dice por qué se está mojando.

Rozando pavimento.

15 para las 5.

Escuché mis botas blancas aplastando charcos.

Es privado a nadie le importa.

Aquí se presentó Celia Cruz.

Tornos girando.

El viento en nuestro cuerpo.

Fricción frenética de la lija sobre el vidrio de un maniquí.

Mazamorrero.

Trueno de metal y humo.

Esa muchacha está poseída.

Leí un letrero que decía: veneno para ratas.

Todo se compra, todo se vende.

Se alquila habitación a personas con referencias.

Venta de miel de abejas puras.

Mi fantasía textual y punto.

Peligro. Alto voltaje.

Zona vulnerable.

Suave que es bolero.

Sí, hay servicio de guillotina.

Aquí es Sofía.

No importa tu sexo el diseño es gratis.

Aviso se vende.

La señora Marlene se encuentra desaparecida.

Toqué un charco de agua sucia, lo pisaba mientras me echaba alcohol en las manos.

Posé mi espalda en el metal.

Choqué contra el hombro huesudo del hombre.

Toqué mi sangre sobre el andén.

Con mis manos toqué las capas de pintura de una pared que se descascaraba hasta el adobe.

Toqué un disco de pasta de La orquesta la identidad de 33 revoluciones en la esquina de la 15.

Olor fuerte, repelente, penetrante de un habitante de calle que pasa.

Olor a humo dulzón, como plástico quemado. Era basuco.

Olor a aceite a punto de quemarse.

Olor a viejo.

Humedad y polvo.

Olor a escombros, a barro, a polvo, a agua estancada.

Olores a combinación de esmaltes.

Vapores de orina.

Grasa de empanadas y buñuelos dentro de una caja de vidrio iluminada.

Liciones. Perfumes frescos de hombres negociantes.

Madera aserrada y aserrín.

Huele a centro de ciudad caliente.

A tarde con pan.

La calle huele a tinta tipográfica.

A montañas de papel.

A café caliente.

Evito el olor a carne chamuscada.

Me concentro en el olor del asfalto mojado.

Olor a químicos de la industria gráfica: acetona, etanol, etileno, disolvente.

Un hombre se desplaza despidiendo una mezcla a mugre y sudor.

Los asados de Don Segundo.

Recuerdo el olor a crispota al ver el cine San Nicolás.

Sudor humano de muchos días, pasa fugaz.

Olor del niño indígena.

Sudor de hombre condensado en la capa de plástico que llevo puesta.

Vi un artefacto tremendo.
Una mujer negra sentada en una caja
plástica roja.
Cuerpo de hombre color beige apoyado
en la pared blanca, sin manos y sin
piernas.
Cuerpos de mujeres color beige sin
cabezas algunas.
Desde una ventana vi el cielo por la
habitación sin techo.
Dos personas venden dulces mientras
esperan la muerte.
Se esconde entre el andén y la esquina
un niño maniquí.
Tres mujeres están sentadas en el andén
con sayas escotadas y dejan ver sus
piernas.
Una casa esquinera muda de piel.
Una casa con escamas.
Una oficina ubicada en un viejo cine.
Un grupo de trabajadores está cerrando
la puerta de una fábrica.
Una ventana amarilla de doble hoja.
El tendero sirviendo ron a un
trabajador le dice espere que le sirvo
un remedio.

Me vi alargada en un charco de agua.
Un muro viejo al fondo de una calle
sin salida.
Vi al santo en la punta de la fachada.
Yo vi la naturaleza ocupando su lugar.
En su espalda lleva un niño amarrado
a su frente.
Siete sillas en el parque San Nicolás,
en cada una de ellas alguien espera.
Vi tiendas de luces sin luces.
La luz de la calle y el viejo edificio
escondido.

Estando en La Habana, encerrada, no podía dejar de preguntarme a cada momento:
¿Qué lugar hábito?:

San Nicolás, Cali. Donde están mis deseos.

San Nicolás, La Habana, donde está mi cuerpo.

San Nicolás, un mapa dibujado por niños. Donde están mis

afectos, mis afectaciones.

Puedo decir que por un momento en mi vida me quedé fuera del tiempo, estando en ningún lugar y en muchos, atravesada por experiencias que me afectaban el cuerpo de una manera singular.

San Nicolás, el espacio (im)posible.

Escribí en ese momento:

Intuyo... soy toda intuición... pero no tengo palabras para eso que intuyo. O serían palabras gastadas. La mejor manera de explicar lo que me pasa sería tomar tu mano y ponerla sobre mi piel. Algo pasa en ella. Es un río donde fluyen y confluyen esos tres SN, y otros, muchos otros que están por venir.

SN: una zona en permanente ensayo.

Intuyo que la zona es un poco como mi piel, como ese gesto de tomar tu mano y ponerla sobre ella. ¿Sentirás la zona como yo presiento mi intuición?

LA EXPERIENCIA ~~SUSTR~~AÍDA

Cuando pienso en los primeros tres semestres de la MITAV, lo siento como una experiencia sustraída. Ese tiempo estuvo marcado por la imposibilidad de estar en Cali, de poner mi cuerpo en Bellas Artes, de deambular las calles de la ciudad, de tocar a mis compañeros. Primero, la pandemia de la COVID19, la cuarentena de más de un año, el cierre de las fronteras de Cuba, y luego la imposibilidad de obtener una VISA, impidieron que pudiera experimentar en el espacio de Cali las preguntas con la que llegué a la Maestría: ¿qué es un cine del cuerpo? ¿Cómo poner el cuerpo en el cine? ¿Qué cuerpos habitan la imagen cinematográfica? ¿Qué es la imagen cinematográfica?

Probablemente, estas preguntas que aquí hago fueron creándose con el paso de la Maestría, de los laboratorios, de la virtualidad. Tomar conciencia de ello, de los rastros que fueron dejando las experiencias vividas detrás de mi computadora, me hacen pensar que no fue una experiencia sustraída. Fue una experiencia, en todo caso traída a Cali, un año y medio después de comenzar la MITAV. Una experiencia que traigo en el cuerpo, que me habita y ha marcado las preguntas que hoy me acompañan, sobre las que trabajo. Esta restricción ha sido una condición para la creación. Ahora pienso la obstrucción como una condición fecunda, la garganta nido, la posibilidad de mundos.

La restricción, el obstáculo trajo consigo dos encuentros: la relación con el cuerpo/gesto y la relación con la imagen. En cuanto a la relación con el cuerpo, está dada, entre otras cosas, por descubrir mi cuerpo en correlación a las imágenes. ¿Cómo operar con ellas? ¿Cómo tocarlas? ¿Cómo compartirlas? Todas estas relaciones mediadas por un cristal. Antes, mi relación con la imagen estaba mediada por otro cristal, por el lente de la cámara. Desde ahí veía el mundo y lo compartía con el otro. Ahora no estaba esa posibilidad. Otra obstrucción, en este caso marcada por la precariedad. No tengo cámara propia. No podía filmar y mostrar. Por otro lado, las imágenes que aparecían en los laboratorios y que iban conformando mi archivo, eran

imágenes ya hechas. Imágenes guardadas en una gaveta, dentro de un álbum de fotos. Fotografías realizadas, seleccionadas, montadas y pegadas con sumo cuidado en las hojas del álbum por mi madre. Y otra cantidad de imágenes provenían del acervo digital. Gran paradoja pues me encontraba enfrentada a un universo hiperdigital en una infraestructura infradigital.

Por primera vez tenía acceso a internet de forma fluida desde mi computadora. Para ello tuve que hacer un gesto de jaqueo, un traslado de la materia y la información. Vivo frente a uno de los pocos parques que tiene acceso a wifi en La Habana. En Cuba solo algunas zonas tienen wifi mediante el cual poder conectarse a internet. Se les llama zonas wifi, y generalmente son espacios populares, de uso común como los parques. Para poder tener acceso a la señal desde mi cuarto, donde estaba confinada, utilicé un aparato que me permitía jaquear la señal y acceder a la red de wifi. El cuerpo ya comenzaba a operar mediante la apropiación y la tachadura. Aparecían operaciones y dispositivos desde el jaqueo, la reinención, la apropiación.

Se producía un extrañamiento que concernía a la creación misma y que estaba conectado a la precariedad, a el no acceso, a la prolongación de la espera.

Hasta entonces daba por sentado las relaciones de la copresencia, de la cercanía. Estaban ahí, así era el mundo y nuestras relaciones en él. Sin embargo, no era así. Me vi enfrentada a construir la copresencia, las relaciones, a través de un cristal. Esta vez no era el lente de la cámara sino la pantalla de mi computadora.

Y no solo tuve que reinventar, readecuar, explorar mi relación con el otro, sino mi relación con las imágenes. La relación de mi cuerpo con las imágenes. Ya no podía salir, filmar y mostrar lo filmado. El encuentro con las imágenes venía desde otros lugares. Desde la gaveta designada por mi madre para las cosas importantes y desde el internet. Imágenes que tenían diferentes cualidades, distintas calidades. Pero, sobre todo, tenía que entender qué experiencia conllevaban estas imágenes, comprender su singularidad. De hecho, me costó mucho tiempo entender la fuerza afectiva de esta experiencia. Marcada por la relación vital con la imagen.

Estas imágenes me afectaban de una nueva manera. Y se relacionaban con mi

cuerpo de otras formas. Por un lado, estaba tocar la imagen, el archivo. Sentir su textura al tacto, su olor, percibir el tiempo en su materialidad. ¿Cómo mostrar, compartir estas imágenes, su singularidad? Tenía que encontrar una forma, inventar un procedimiento. El cual no pasaba por la cámara cinematográfica. Sino por mis manos, que dejan el rastro del sudor en la superficie. Por el afecto de tocarlas y hablar de ellas. O de lo que hay en ellas. Que no es siempre lo que se ve. Me di cuenta que en las imágenes hay recuerdos, o retazos de recuerdos. Hay memorias y olvidos. Hay sonidos. Descubría que una imagen puede contener un sonido, un olor. Puedo desconocer lo que veo, sin embargo, reconocer una sonoridad, un tiempo, una temperatura, un afecto. Debía compartir eso, más que la imagen misma. En realidad, descubrí que esas sensaciones eran la imagen misma.

Así apareció la voz, por ejemplo. Aparecieron mis manos, por ejemplo. La voz que narra una experiencia que está contenida en la imagen. Si desaparece la figura, si el tiempo borra el pigmento, aún queda impregnada la memoria en el cuerpo. Así apareció el cuerpo, por ejemplo.

Debía también encontrar otros dispositivos para compartir la experiencia que sobreviene junto con la imagen. Una imagen que estaba ya conectada a mi cuerpo. Quería explorar, desplazar mi relación con el cine y encontraba un cuerpo-imagen, un gesto-imagen. Ya no podía dejar a la imagen existir por sí sola, lejos de mí. Tenía que manipularla, tocarla, sentirla y solo a través de estos procedimientos compartirla. Principalmente, porque no tenía forma de reproducirla.

A través de mis manos las mostraba mediante la cámara de la computadora. A través de mi voz las mostraba mediante el micrófono de los audífonos.

Mostrar la imagen fotográfica al otro conllevaba un tiempo, una espacialidad, un cuerpo y una experiencia, que en este caso pasaba por el universo virtual. Las mostraba mediante la cámara/ojo de mi computadora, que era el ojo de mis compañeros, que estaban ahí, al otro lado, donde quiera que sea ese "otro lado". Este ojo se convertía en piel. En una membrana donde penetraban fluidos. Los sentía respirar, moverse, estaban frente a mí de algún modo, acompañándome, reaccionado, estábamos en relación, en copresencia en tanto me afectaban. Había

algo allí de los procesos del cine que me interesaban destejer, ahuecar. En un lugar que nunca preví desde mi precariedad tecnológica: el espacio virtual-digital.

Ese mismo espacio virtual me llevó a indagar por otra relación posible con la imagen fotográfica y cinematográfica. En el laboratorio del primer semestre exploramos la pregunta por los archivos y la memoria. En el segundo semestre continuamos esta provocación, aunque ahora se buscaba salir del sujeto a la ciudad. La ciudad como un sujeto colectivo, un sujeto espacial. Transitamos del documento a la/las ficción/es. De la experiencia del cuerpo al espacio colectivo.

La ciudad como sujeto tiene su biografía. De ahí que la primera provocación del laboratorio fue derivar por el barrio San Nicolás en Cali, la zona donde indagaríamos sobre el archivo de este cuerpo colectivo.

Una nueva obstrucción. Yo estaba en La Habana. Detrás, una vez más, del cristal. Y en cuarentena.

Mis primeras deambulaciones por la zona fueron desde la virtualidad, en internet. Ahí descubrí a San Nicolás de Cali, a sus imágenes, el archivo de un cuerpo colectivo. Principalmente a partir de un grupo de Facebook que se creó durante la pandemia para compartir las memorias de algunas generaciones de vecinos.

¿Qué experiencia se produjo? O se sigue produciendo en el encuentro con esas imágenes. Con esas memorias. Ahí encontré una fuerza, un afecto que ni siquiera ahora que puedo caminar por las calles de este barrio caleño puedo vivir. Esas fotos me afectaron, esas historias, esas memorias, esos olvidos. Produjeron una pulsión de vida en mi cuerpo.

Había una tensión entre cuerpo y deseo. Un deseo tremendo de estar en Cali, y la imposibilidad de hacerlo. Ahí se generaba una fuerza. Y decidí operar desde la lógica de la intensidad del afecto, algo que sentía solo el cuerpo podía reconocer. Buscaba una pista que me acercara a San Nicolás, Cali, y esa pista operaba en el cuerpo en forma de intuición.

San Nicolás, estaba en las imágenes que encontraba en el grupo de Facebook, y que me robaba. Estas imágenes no las podía tocar, no las podía narrar desde la

experiencia porque no me pertenecían. Se producían otros encuentros. Por ejemplo, entre la imagen, las frases que las acompañaban, la fabulación.

¿Dónde se colocaba mi cuerpo en Facebook?

Comencé a deambular esas imágenes. Las transitaba, y en encontré otros cuerpos dentro de ellas que también caminaban el espacio. Cuerpos ajenos como el mío a la foto que se tiraba para recordar a una persona, un rostro, un lugar, un momento. Cuerpos que pasan, cuerpos del olvido, que por accidente quedan en la memoria de la imagen. La imagen fotográfica se convertía en un territorio, un suelo transitable. Así surgieron operaciones que me permitían compartir esa deriva: el movimiento del cursor con mi mano mediante el cual recorrer el espacio, las escalas de la imagen que permiten distintas perspectivas a la mirada, mi voz, la fabulación a partir de las nuevas imágenes que iban surgiendo y activaban la imaginación.

La virtualidad me llevó a caminar la imagen, habitar la imagen, encontrar otros cuerpos en la imagen. Se producía una relación corporal con la imagen digital. El encuentro de dos pieles.

Volvía a actualizarse la pregunta por la relación del cuerpo con las imágenes, pero ahora estaba en una nueva zona para mí. No era el cuerpo de la directora, la fotógrafa, la foquista. Era el cuerpo tomando posición con relación a la posición de la imagen.

De ahí surgió una decisión, no filmar. No apretar el botón rojo. Me interesaba deshacer el vínculo del cuerpo con la cámara. Estallar la relación de la cineasta con la imagen cinematográfica. Pensar otras posibilidades de este dispositivo ojo-membrana. Su relación con la imagen más allá de producirla. Quizás como un artefacto que permitiera deambular por la imagen, entrar en ella, habitarla. Decidí investigar las posibilidades de la cámara como un vehículo. Una cámara-automóvil, por ejemplo. Una cámara-zapatos.

El gesto que sucede a partir de pensar o preguntarme por la práctica cinematográfica proponía otras operaciones. Un modo de narrar y habitar el mundo.



<https://www.facebook.com/barriosannicolás>

Barrio San Nicolás, historia, amistad, actualidad y recuerdos

<https://www.facebook.com/groups/437518690909564/>

¿Podemos recordar algo que no hemos vivido?

¿Podemos dejar una huella en un lugar en el que no hemos estado?

El grupo de Facebook, como anteriormente las listas de mis compañeros de estudio, me movilizaban, me *conmovían*, ponían mi cuerpo en una situación específica. Mirando las fotos personales colgadas en la página, leyendo sus historias, riendo de las bromas, pasaba algo en mí. Las fotos eran ajenas en el tiempo y el espacio, pero a la vez, me traían recuerdos propios, de mi infancia, mi barrio, mis anécdotas. De la misma manera que los olores, los sonidos, las texturas compartidas por mis compañeros me hacían componer un espacio; las memorias del grupo de Facebook se imbricaban con las mías en un tiempo y un espacio posible. Los límites se iban diluyendo.

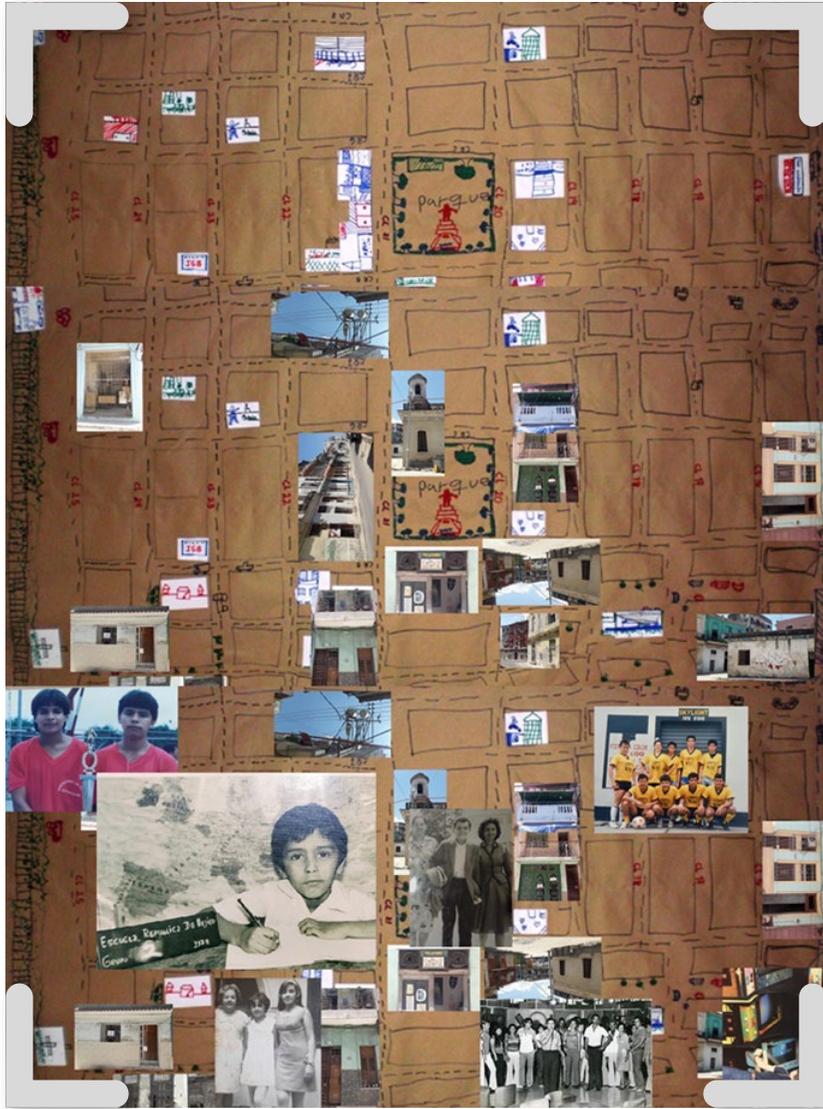
Había una nostalgia por la nostalgia de recordar.

La página se había realizado para no dejar caer en el olvido imágenes, cuerpos, historias del barrio de San Nicolás, en Cali, y se mantenía activa por la acción de sus vecinos. Aunque muchos de los que publicaban ya no vivían en San Nicolás. Dado que la zona ha pasado de ser un barrio familiar a un espacio fabril, comercial y empobrecido.

Pasé horas, días y semanas derivando por el grupo, sus imágenes, sus recuerdos. Las fotografías ya no solo me recordaban mis experiencias, sino que comenzaba a sentir que formaba parte de esas historias de alguna manera. Dejaban una huella en mí, un archivo que se inscribía en mí y que se conectaba con mis propias memorias. Deambulaba por la página como un voyeur y me robaba algunas de las imágenes. ¿Por qué quedarme con esas fotografías? ¿Qué había en ellas que me afectaban tanto?

Aún no tengo una respuesta clara, más allá de la intuición, del saber del cuerpo. Acudí a cómplices como Roland Barthes (*La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*), a Walter Benjamin (*Sobre la fotografía*) en busca de acompañamiento, de pistas. Pero sentía que la relación pasaba por el cuerpo. Quizás comenzaba a encontrar el cuerpo en la imagen filmica y fotográfica, la principal pregunta con la que había entrado a la MITAV.

Este encuentro me instó a probar algunos procedimientos. Uno de ellos fue realizar un montaje entre varios materiales encontrados en mis derivas: un mapa de San Nicolás en Cali dibujado por uno o varios niños, las imágenes fotográficas de la calle San Nicolás en La Habana y las fotografías encontradas en el grupo de Facebook de San Nicolás, Cali.



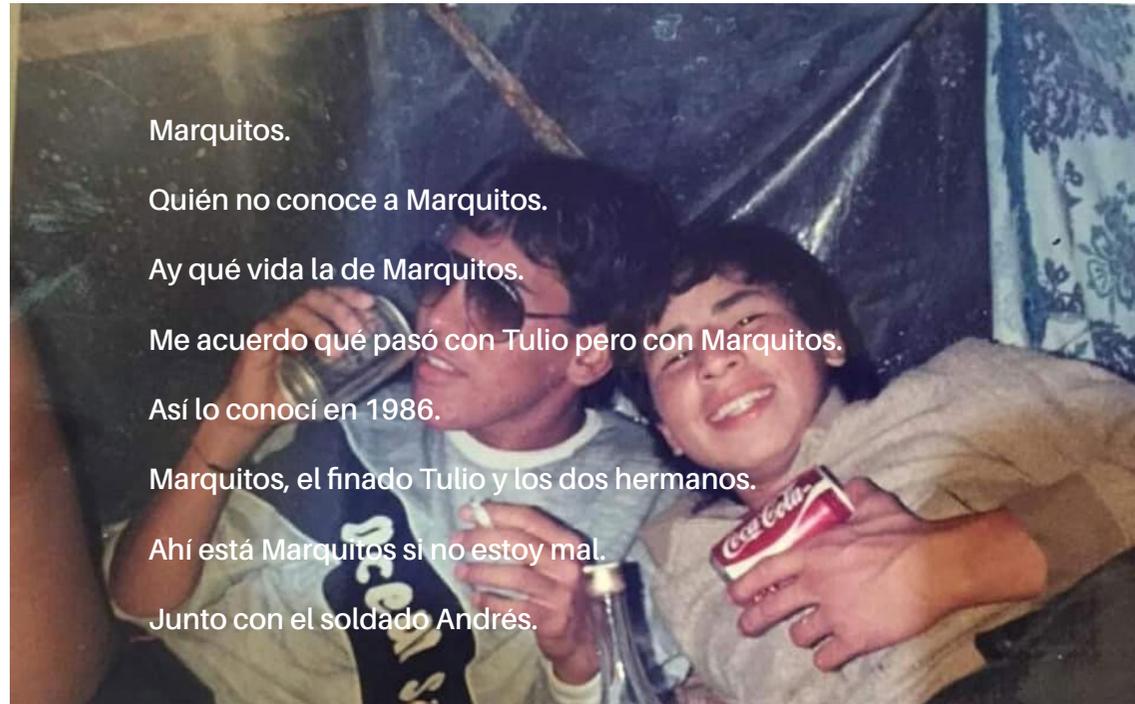
¿Se puede superponer un espacio en otro?
¿Un cuerpo en otro? ¿Una memoria en otra?
¿Qué fricción crea la ficción?

Un segundo encuentro fue mi voz, quería poner esas memorias en mi cuerpo, hacerlas mías. Y apareció la voz.

Mi voz en los recuerdos de otros. Mi experiencia mezclada en la experiencia de otro. Sus memorias en mi cuerpo.

¿Podrían sus cicatrices habitar en mi piel?

¿Podrían mis cicatrices habitar en su historia, amistad, actualidad y recuerdos?



Marquitos.

Quién no conoce a Marquitos.

Ay qué vida la de Marquitos.

Me acuerdo qué pasó con Tulio pero con Marquitos.

Así lo conocí en 1986.

Marquitos, el finado Tulio y los dos hermanos.

Ahí está Marquitos si no estoy mal.

Junto con el soldado Andrés.

¿Dónde estamos los que estudiamos en la escuelita República de Méjico?

El profesor Pérez era extraterrestre de espalda y pillaba a Cardona cuando le tiraba esos tizanos.

Imposible olvidar.

¿Recuerdan los castigos de los profesores?

Siempre la recuerdo.

Gómez era uno gordo que sacaba la correa que parecía un látigo de lo larga que era. Vivía en la carrera 3 frente a los testigos de Jehová.

Luz Marina Cañón, ¿cómo se encuentra ella?

La verdad, no sé, hace años no sé de ella.

¿Te acuerdas de la barbería de los pastusos?

¡Total ¿Qué será de sus vidas?

Eso era un martirio, que lo peluquearan a uno con esa maquinita manual que le halaba el cabello a uno feo.

De un momento a otro quitaron el almacén y sus avisos y se perdió en los anales del tiempo.

Qué pasaría con Gloria la coca-cola. Mónica carechupo. Sonia la flaca. Socorro. Y todas las peladas de la tercera. ¿Alguien sabe?

Una vez dijiste “La última moneda y me voy” y nunca más volviste.

Los de ir a la 25, digan quien falta: Lua, Funes, Coroso, Piña, Cristo viejo, Papitas, Medina, el enano, Henry, Trasante, Guerlin, Jairo, Edwin. ¿Quién más?

Inolvidable.

Memorias son tan solo lo que queda después de décadas de vida y que a veces con nostalgia y melancolía recordamos aquellos años de adolescencia que dejaron un sabor dulce y sonreímos cuando las recordamos. Nacido y criado en ese barrio tradicional, donde aprendimos los sucesos de la vida por allá a comienzos de los 50's y 60's. Aún percibo esa delicada briza caleña que comienza a las 4 de la tarde y que viene de esas colinas que nos rodean todos los días. A pesar de que ya no vivo ahí.

Comencé a explorar cómo era decir sus recuerdos. Qué pasaba en mi cuerpo al narrarlos en primera persona. Y qué producía esto en el otro, en quien me escuchaba.

La voz se convertía en una operación con la cual explorar la posibilidad de ser el otro, de ser muchos. De estar en otros lugares. De poseer múltiples memorias.

Un cuerpo que transita las imágenes desde la voz.

La indagación sobre San Nicolás comenzó desde intensificar la escucha, ahora esa escucha derivaba en mi voz.

San Nicolás es una escucha. Los rastros de unos sonidos. Las huellas de la escucha de una calle que muere dos veces o nace dos veces en el mar del Caribe. Del silencio de un mapa dibujado por unos niños. Las huellas de los recuerdos de los compas de un barrio que he puesto en mi garganta nido. Los sonidos de las maquinarias tipográficas, los pregones, la música y la voz de Doris. La ternura de la voz de Beatriz auxiliando la grabación que desea hacer Doris un lunes en el parque San Nicolás de Cali. Una ciudad en paro. Una ciudad de cuerpos de primera línea, de segunda línea, de quinta línea. Las 10 de la noche del 6 de junio de 2021, cuando mataron al muchacho

la tanqueta mató al pelao y se fue

la tanqueta está ahí

y no se ha

ido

Un mapa en MP3 (escucha)



San Nicolás es la construcción de un mundo, de un paisaje. No es La Habana y no es Cali, y al mismo tiempo es La Habana y es Cali. No son mis memorias, ni las memorias de ellos. Y al mismo tiempo son mis memorias y las memorias de ellos.

San Nicolás es un ejercicio del pensar-haciendo, y en ese pensar-haciendo las palabras se quedan al borde, no siempre alcanzan a llegar juntas.



Cómplices

Paul B Preciado
Hannah Arendt
Chantal Akerman
Donna Haraway
Jorge Luis Borges
Fernando Pérez
Irakere
Marcel Proust
María Galindo
Fotografía cubana revolucionaria
Sophie Calle
Rabih Mroué
Mi padre
Mónica Valenciano
Dogma 95
Bertolt Brecht
La Ribot
Harun Farocki
Archivo familiar
vecinos del barrio de San Nicolás, Cali

Acompañantes

Agamben, G. (2014). *¿Qué es un dispositivo?* Adriana Hidalgo editora.
Bardet, M. (2019). *Hacer mundos con gestos*. Editorial Cactus.
Barthes, R. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Ed. Kairos.
Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ediciones Paidós.
Barthes, R. (1994). "La libertad de trazar" en *El susurro del lenguaje más allá del lenguaje y la escritura*, (1ra ed.). Editorial Éditions du Seuil, París.
Benjamin, W. (2019). *Sobre la fotografía*. Ed. Pre-Textos.
Careri, F (2009). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Ed. Gustavo Gili.
Deleuze, G y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. A. Machado libros.
Kawase, N. (2001). *En el silencio del mundo*, documental, 50 min.
Lepecki, A. (2013). *Coreopolítica e coreopolicia*. Tisch School of the Arts, New York University, EUA, doi: <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>
López, J. M. (2008). *Naomi Kawase: el cine en el umbral*. T&B Editores.
Maccioni, F. (2012). "Soy literatura. Tensiones entre biografía y Biografema, en Roland Barthes según él mismo en Argentina", BOLETÍN GEC N° 16 (segunda época), Universidad de Córdoba.
<https://www.coursehero.com/file/43643023/biografema-Barthespdf/>

Marker, C. (1983). *Sans Soleil*, documental/experimental, 1h 40min.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.

Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Ediciones Tinta Limón.

Pasar. Real academia española: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [31 de Mayo, 2022]. URL: <https://dle.rae.es/aria?m=form>

Posar. Real academia española: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [31 de Mayo, 2022]. URL: <https://dle.rae.es/aria?m=form>

Varda, A. (2000). *Los espigadores y la espigadora*, documental, 82min