

# Mirar con la planta de los pies

**Marta María Borrás**

(Cuba)

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

Es el vestigio 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.

Quizás es la (im)posibilidad de poner en palabras/escritura una experiencia. La experiencia vivida durante dos años de laboratorios en la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas (Mitav). Donde intenté investigar sobre lo que llamo «cinear». Cinear es una pregunta sobre el cuerpo y la imagen: sobre el gesto con que hacemos cine, y por el cuerpo en y de la imagen. Por mi propio cuerpo. Cinear es el pensamiento-gesto operando.

Aquí trato de compartir un proceso, y siento que solo logro hacerlo desde el gesto de destejer, rajar. Más bien este texto es un destejido. Son las huellas, los sudores de mi cuerpo, de un estado, de mi deseo. De mi desasosiego por compartir una experiencia del pensar-haciendo, y en ese pensar-haciendo las palabras se quedan al borde, no siempre alcanzan a llegar juntas.

Esta escritura es el rastro de múltiples formas de diálogo, de espigar la imagen junto a Angès Varda, de caminar una fotografía con André Lepecki, de ser Marquitos en Cali en 1986, de escuchar la voz Chris Marker contenida en los subtítulos de un fotograma.

Se desestabiliza la mirada, la escritura, la lectura, la escucha. Porque durante los laboratorios en lo que intenté cinear se desestabilizó mi propio cuerpo-pensamiento, y mis modos de proceder en la creación.

El intento de compartir esta experiencia me ha llevado a pensar en cómo escribir sobre este proceso de trabajo, investigación, creación, vida. Qué cuerpos, espacios, tiempos, imágenes, fluidos permean esta escritura, que, como ya dije, es solo un trazo. El gesto de quien intenta poner algo sobre una superficie. Es una pregunta sobre qué memorias del cuerpo siguen pulsando en el proceso de escribir sobre un proceso.

Este texto es un pensamiento montaje.

Es una provocación.

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.





¿Cómo nos relacionamos con la memoria?



¿Cómo se construye memoria desde el rastro?

En los primeros momentos de investigación-creación que tuvieron lugar durante los laboratorios de la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas (Mitav), en los que comenzaban las búsquedas sobre mi idea (o mis ganas) de cinear, surgieron una serie de cuestionamientos: qué posibilidades están latentes en 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 debía 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?

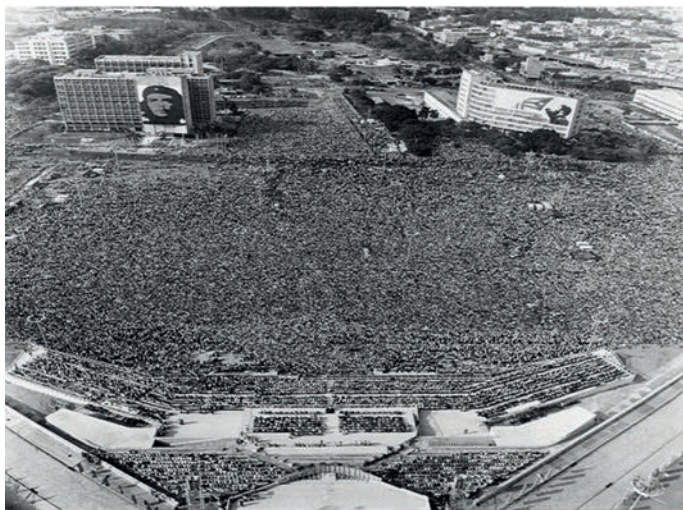
Dice Rolf Abderhalden que cuando tenemos unas técnicas ellas operan sobre nosotros.

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

¿Cómo mirar o cómo no mirar?



Recuerdo a mi padre. Mi padre está sentado 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 padre susurrar: ¿dónde estaré yo?



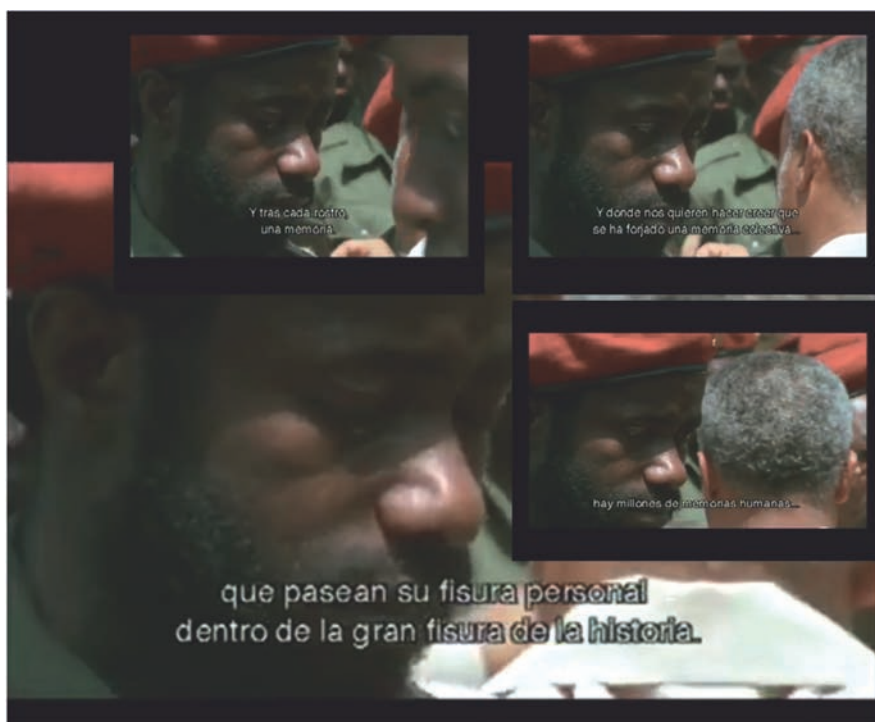
Esos cuerpos son el olvido. La imagen del acto político es la memoria. Los cuerpos del poder posan. Los cuerpos del olvido pasan.

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:

(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, las voces).



Pero le pregunto a Chris Marker, te pregunto, y si no hay rostro, dónde queda la memoria de mi padre.

Mi padre es la tachadura en la Historia.

Mi padre es el cuerpo que pasa.

Mi padre es la mirada borrosa.

Mi padre es la termita que socaba, ahueca, agujerea la Historia

¿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?, 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».

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 contradispositivos.

Encontrar un contradispositivo para obrar el cine del deseo, el cine vivo.

Porque el cine en las artes vivas solo puede ser un contradispositivo, 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, cinear puede pensarse/accionarse como un contradispositivo del cine donde las imágenes toman posición.

El cuerpo que pasa ocupa el centro de la imagen.

El cuerpo ocupa posición.

## LA EXPERIENCIA SUSTRÁIDA

Cuando pienso en los primeros laboratorios de la Mitav, lo siento como una experiencia sustraída. Ese tiempo estuvo marcado por la imposibilidad de estar en Colombia, específicamente en Cali donde estudiábamos la maestría. No podía deambular las calles de la ciudad, tocar a mis compañeros. Principalmente por la pandemia de la COVID-19, la cuarentena de más de un año, el cierre de las fronteras de Cuba, y de casi todo el mundo, que impidieron que pudiera experimentar en el espacio de Cali las preguntas con la que llegué a la Mitav: ¿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, las 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 llevada a Cali, un año después de comenzar la Mitav. Una experiencia que llevo en el cuerpo, que me habita y ha marcado las preguntas que hoy me acompañan, sobre las que trabajo actualmente. Esa restricción fue 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: mi relación con el cuerpo/el gesto y mi relación con la imagen. En cuanto a la relación con el cuerpo, está dada, entre otras cosas, por descubrir mi cuerpo en relación a las imágenes. ¿Cómo operar con ellas? ¿Cómo tocarlas? ¿Cómo compartirlas? Procesos mediados por un cristal, la pantalla de mi computadora. 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 de trabajo, 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 fotográfico familiar por mi madre. Y otra cantidad de imágenes provenían del universo 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 cercanía. Los otros estaban ahí, al alcance de mi mano, de un gesto, 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, la fotografía familiar, 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 de 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 haber olvidado lo que se ve en la imagen, 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 sobrevenía 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 de la maestría, 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 los primeros momentos de mi investigación exploré la pregunta por los archivos y la memoria. Luego, en un segundo momento de laboratorio continúe experimentando esta provocación, aunque ahora buscaba salir del sujeto a la ciudad. La ciudad como un sujeto colectivo, un sujeto espacial. Transitaba 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 que guiaba el maestro Rolf Abderhalden fue derivar por el barrio San Nicolás en Cali, la zona donde indagaría sobre el archivo de este cuerpo colectivo.

Me encontré, entonces, ante 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 luego que pude caminar por las calles de ese barrio caleño logré vivir. Las fotos encontradas en el grupo de Facebook me afectaron. Las historias, las memorias, los 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 vecinos de Facebook, y que me robaba. Estas imágenes no las podía tocar, no las podía narrar desde la experiencia porque no me pertenecían. Esta vez, 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 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 mi 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 editora. 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 y reproducirla. 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.

## MIRAR CON LA PLANTA DE LOS PIES

A través de estos procesos comencé a sentirme cada vez más 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 mírame, aquí estoy, en plena vida, en plena acción.

En una de estas deambulaciones que hacía por internet había encontrado el grupo de Facebook. El cual 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 escolita 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 (mis propias fotos). 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 caminar 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, vagabundear, 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, caminar una imagen? ¿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 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. 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 padre como posibilidad, entre la multitud pixelada. El pixel es materia, es vida, es cuerpo, es el aliento de mi padre. 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.

## 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?

Las experiencias encontradas en el grupo de Facebook 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 propias

anécdotas. Todo ello me hacía componer un espacio nuevo. 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.

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 fílmica 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 por internet: un mapa del barrio San Nicolás, Cali, presumiblemente dibujado por un niño; las fotos encontradas en el grupo de Facebook de los vecinos de San Nicolás, Cali, Colombia; y fotografías realizadas por mí durante mis caminatas por la calle San Nicolás en La Habana, Cuba. Calle que comencé a recorrer en mi deseo por acercarme al barrio San Nicolás de manera física.



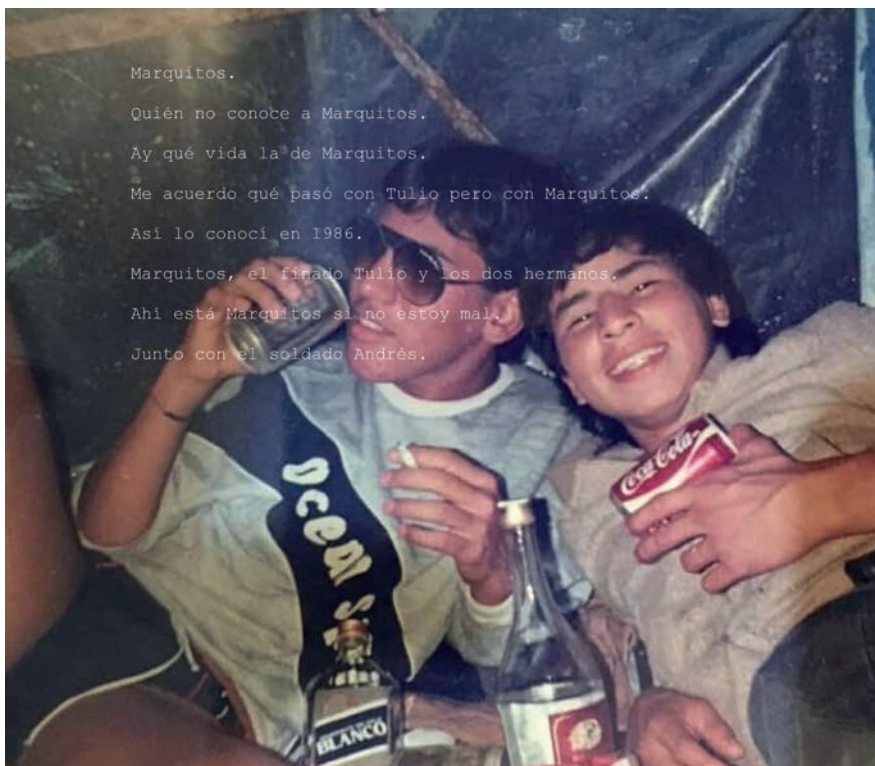
¿Se puede superponer un espacio en otro?  
¿Un cuerpo en otro? ¿Una memoria en otra?  
¿Qué fricción crea la ficción?

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?



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.

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

YO NO SOY ESA,



Ensayaba escribir con archivos que habitaban mis espacios personales y los espacios de una ciudad ajena y lejana, 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.

Comenzó 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.

M perdió la cara y mira con las plantas de sus pies.



ESA ES UNA NIÑA SOVIÉTICA

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.



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 la música del carrusel. 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.

Enlace: <https://youtu.be/Jozpc6FwFT4>

Encontrar que una imagen puede ser su sonido abrió una nueva dimensión para mí. Mi idea de cinear, que comenzó con la necesidad de operar de otras maneras en el cine, abría a nuevas posibilidades. Estallaba en múltiples direcciones.

La figura del olvido presente en una imagen fotográfica reactivó 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? ¿Cómo se deshace, cómo se desestabiliza lo que se conoce? 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 cinematográfico, 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 debía hacer cine, hacer memoria, hacer ficciones.

Poner en el centro el gesto y el cuerpo y 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? En esta operación: ¿sería posible sustituir nuestros recuerdos por otros?

Siempre había pensado la proyección cinematográfica como un golpe contra el muro. 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 el desplazamiento en el instante de mirar.

¿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.

Así nació San Nicolás, un espacio de todos, un cuerpo colectivo, unas memorias comunes que se desplazaban de La Habana a Cali, de mi cuerpo al cuerpo de los vecinos de un barrio cañero, de 1986 a agosto de 2022. 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, un ejercicio del deseo por un cine vivo, por un gesto vivo, por sentirme viva hoy, aquí y ahora, donde sea que el tiempo y el espacio hagan posibles estas tres nociones.

## Acompañantes

Agamben, G. *¿Qué es un dispositivo?* Adriana Hidalgo Editora, 2014.

Barthes, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ediciones Paidós, 1990.

Benjamin, W. *Sobre la fotografía*. Ed. Pre-Textos, 2019.

Didi-Huberman, G. *Cuando las imágenes toman posición*. A. Machado Libros, 2008.

Lepecki, A. *Coreopolítica e coreopolícia*. ILHA Revista de Antropología, vol. 13, n.o 1,2 (2011), doi: <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>

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

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

# *Excribir:* ensayos para trazar los caminos de otros

**Catalina Cano Duque**  
(Colombia)

## **RESUMEN**

*Excribir* es una propuesta de videoarte que contempla la realización de una escritura expandida desde el cuerpo, bajo la premisa de encontrar unas caligrafías corporales que permitan trazar y escribir en un espacio determinado. Esta escritura es motivada por la improvisación en danza bajo la premisa del despertar instintivo del cuerpo, de un devenir manada. La pieza pone en evidencia el momento en el cual los caminos del movimiento de los otros son trazados en el espacio por medio de la utilización del polvo como una especie de tinta que permite evidenciar la huella de lo que los otros cuerpos han movido. Este ejercicio se realiza en el centro de Medellín, en las afueras del edificio Villa Nueva y hace parte del proyecto de investigación+creación «Gestos corporales: relaciones creativas entre el cuerpo, los trazos y las escrituras», del programa de Maestría en Creatividad de la Universidad San Buenaventura de Medellín.

**Palabras clave:** videoarte, escrituras expandidas, improvisación en danza, cuerpos.

## **ABSTRACT**

*Excribir* is a video-art proposal that holds the development of an expanded written from the body, following the action of finding a body-calligraphy that allows the body, the trace, and the writing in a determined space. This writing is motivated by the dance improvisation below the premise of the instinctive awakening of the body or the becoming herd. The play shows evidence of the moment in which the usage of the dust traces the paths of

the movement as a kind of ink that allows the creation of a mark on the floor as a sign of what the others have moved with their bodies. This exercise was realized in downtown Medellín, outside of Villa Nueva Building, and it is a part of the researching+creation project “Bodies Gestures: the creative relationship among bodies, traces and writing” from the Master program in the Creativity of the San Buenaventura University in Medellín.  
**Keywords:** video-art, expanded writing, dance improvisation, bodies.

**Video:**

[https://www.youtube.com/watch?v=RA\\_GRsJ75T8](https://www.youtube.com/watch?v=RA_GRsJ75T8)Video  
[https://www.youtube.com/watch?v=RA\\_GRsJ75T8](https://www.youtube.com/watch?v=RA_GRsJ75T8)

Video: Juan Camilo García, Santiago Bedoya.

Fotografía: Steven Duque.

Intérpretes: Sebastián Iral, Melisa Pérez, Susana Correa, Catalina Cano.