

Contra la lógica de las intrigas. Apuntes sobre lo experimental en las prácticas audiovisuales

por Gustavo Galuppo*

Resumen: El cine y el video experimental, entre sus muchas formas expresivas o creativas, asumen la posibilidad de replantear los modelos narrativos y, con ellos, de elaborar nuevas articulaciones entre lo decible y lo visible, que en muchos casos devienen en una nueva relación entre lo visible y lo indecible, o al revés, entre lo invisible y lo decible. Teniendo en cuenta esta lógica causal de la intriga frente a la desarticulación de un relato que opera su propio sistema interno de relaciones desde la indeterminación, el presente artículo se propone analizar lo descriptivo y lo narrativo frente a lo evocativo como operación propia de prácticas audiovisuales experimentales, a partir de las obras de dos realizadores argentinos: *Uyuni* (2005), de Andrés Denegri, y *Diario de Pamplona* (2011), de Gonzalo Egurza.

Palabras clave: Modelo narrativo, modos de representación, Andrés Denegri, Gonzalo Egurza

Abstract: Experimental film and video challenge the classic narrative models as they articulate new modes of representation between what can be seen and what can be said. In many instances, this articulation becomes a new relation between the visible and the unspoken or, the other way round, between the invisible and the spoken. Bearing in mind that causality undercuts indeterminacy, and thus the alteration of the structures of the story, this article analyses description and narration vis-à-vis the evocative effect resulting from experimental audiovisual practices, by way of two Argentine productions: Andrés Denegri *Uyuni* (2005), and Gonzalo Egurza's *Diario de Pamplona* (2011).

Key words: Narrative Model, Modes of Representation, Andrés Denegri, Gonzalo Egurza

Lo visible y lo decible

Pensar en los modelos narrativos audiovisuales implica, antes que sustentar ciertas cuestiones en relación a la semejanza y a la mimesis, poner en juego un conjunto de cercanías y distancias variables que definen el fin de sus procedimientos. Un modo de relacionar elementos visuales y sonoros heterogéneos entre los que se imponen, siempre, el texto y la imagen. ¿Cómo pensarlos entonces? ¿Cómo se relacionan más allá de la evidencia de una articulación de la oralidad con lo visible, de lo dicho con lo visto? Esa articulación primera, algo subterránea, configura indefectiblemente el almacén de todas las operaciones enunciativas, por correspondencia directa o por oposición, da lo mismo; siempre se está operando una variación sobre las formas de anudar o desanudar el texto y la imagen, sobre los modos en que lo decible se inscribe en lo visible, o en que lo visible, por el contrario, trata de sobreponerse a las limitaciones de lo decible. Lo inteligible y lo ininteligible. Lo descriptivo y lo narrativo frente a lo evocativo. La lógica causal de la intriga frente a la desarticulación de un relato que opera su propio sistema interno de relaciones desde la indeterminación. La cuestión central, de cualquier modo, sigue siendo la misma, la manera en que lo visible se enlaza con la posibilidad de un texto ya borrado, suprimido consciente o inconscientemente, pero cuya huella inevitable no es sino la forma final de la articulación audiovisual.

La literatura, y aunque esto sea una evidencia puede no estar de más señalarlo, ensaya permanentemente operaciones diversas sobre los modos de relacionar la palabra con lo visible (en parte, es su esencia). La prosa, antes de las reescrituras modernas de fines del siglo XIX y principios del XX (Flaubert, Proust, Virginia Wolf, James Joyce), basa su sistema representativo en la relación directa y evidente de la palabra con lo visible, organizando sistemáticamente esas relaciones mediante una estructura de lógica causal dominada por la verosimilitud, por un encadenamiento racional de causas y efectos, de fines y medios, y por el despliegue consensual de emociones

comunes. La intriga estructura y da sentido legitimando allí el uso de la palabra con un fin determinado. La poesía, por el contrario, alejándose de aquellas determinaciones de la intriga, recusa también de un uso de la palabra concebida como traducción de lo visible desde el ordenamiento lógico de las acciones. Trás la línea de pensamiento de Schiller y Hegel, podría pensarse en una suerte de encadenamiento propio de la poesía que discurre entre lo racional y lo sensible. En Hegel, la poesía elude las leyes estrictas de la lógica para acceder a una esfera de expresión donde la palabra y su encadenamiento sensible se vuelven capaces de crear una imagen que se separa del sentido:

En la poesía no es ley la exactitud y perfecta conformidad de la expresión con el pensamiento simple. Lejos de ello, si bien la prosa debe mantenerse en el dominio propio del pensamiento que debe expresar, observando al mismo tiempo la exactitud abstracta, por el contrario la poesía deber conducirnos a otra esfera, a la de las formas sensibles y de las imágenes que puedan tener analogía con el objeto propio; pues es precisamente esta imagen real la que debe manifestar el pensamiento. Con ellos, se libera el espíritu de la preocupación exclusiva de la idea, llevando su atención a esta realidad y a esta forma viva, que es el fin esencial de la contemplación de lo bello y que constituye el interés poético. (2005: 45)

En la poesía, entonces, lo racional opera de manera oculta para permitir el libre juego de las formas y los sentidos por el lado de lo sensible. Si la palabra se encarna aquí también en una imagen, esta no es ya la cifra de una servidumbre al despliegue de las intrigas y las emociones comunes, sino que se instituye como un elemento participante de un sistema autónomo de evocaciones e indeterminaciones.

En el cine, si bien su materialidad es otra muy diferente a la de la literatura, esa articulación entre texto e imagen sigue siendo determinante. La palabra, aunque algunas veces ni oída ni leída, subyace siempre bajo el andamiaje del

sistema narrativo operando en secreto desde su puesta en relación con la imagen. El modelo narrativo clásico, en gran medida, estructura su sistema mediante la concepción de una imagen cuya función es darle carne al texto narrativo que la precede (exista este o no como obra independiente del cine). La imagen, ahora, es una encarnación de lo decible y de lo inteligible de un texto articulado por el despliegue lógico de la intriga, por la racionalidad de las causas y los efectos, de los medios y los fines, y por el trabajo sobre el desarrollo de emociones categorizables, reconocibles, comunes. Este modelo representativo, mediante estas operaciones, se esfuerza por establecer siempre una relación directa e irrefutable entre lo visible y lo decible, entre la imagen y la palabra. Una adherencia a la superficie del mundo que concibe la idea de 'un real' que puede ser representado con cierta exactitud, y al que se puede volver inteligible bajo las determinaciones de la intriga y el verosímil. Pero el mundo, sabemos, se resiste a ser interpretado, entendido, abarcado; se resiste a ser representado por las lógicas de la domesticación del misterio. Y el cine, en otros campos de trabajo diferentes al del espectáculo, se hace eco de esa imposibilidad proponiendo otras articulaciones menos determinadas y más evocativas.

Lo invisible o lo indecible

El cine y el video experimental, entre sus muchas formas expresivas o creativas, asumen también la posibilidad de replantear los modelos narrativos y, con ellos, de elaborar nuevas articulaciones entre lo decible y lo visible, que en muchos casos devienen en una nueva relación entre lo visible y lo indecible, o al revés, entre lo invisible y lo decible.

Existen, ante todo, dos cuestiones fundamentales que definen (o deberían definir) los vastos e inabarcables campos de trabajo del cine y el video experimental. Primero, su modo de producción. Un modelo alejado del funcionamiento industrial que, recusando de la lógica de la funcionalidad

mercantil, se permite a sí mismo pensarse desde la no función del juego (la función del arte y del juego serían no tener función, una idea común esbozada desde la educación estética de Schiller hasta ciertos planteos de Adorno). Esa libertad otorgada por una posición consciente o inconscientemente política ligada a los modos de producción y circulación elegidos, genera nuevas relaciones sociales encarnadas en el replanteo de la articulación efectiva del poder asimétrico que circula entre realizadores y espectadores, y posibilita nuevas formas enunciativas autónomas que ya no estarían determinadas por ningún tipo de necesidad ajena a ella misma, a su misma necesidad interna concebida desde la inutilidad. Y segundo, la otra cuestión definitoria de este territorio incierto, sería la conciencia de la materialidad específica ligada a la disciplina desarrollada. Sin embargo, esa autoconciencia del dispositivo, no debe confundirse con la búsqueda de lo propio de un arte en lo específico de las propiedades técnicas de la herramienta en uso. La imagen digital del video o la imagen analógica del cine, no definen por sí mismas las características de un hacer arte, o el pensamiento estético de un arte determinado. Esas características técnicas, por el contrario, son definitorias en relación a los fines propuestos en sus usos. Los medios y sus fines definen aquí un territorio, o mejor aún, la conciencia de esos medios puestos en funcionamiento y la ausencia de fines funcionales a algo más allá de la misma creación.

En ciertas líneas expresivas de este campo, entonces, y más allá del dispositivo específico (cine o video), lo que se produce no es una destitución definitiva de las articulaciones narrativas entre el texto y la imagen, entre lo decible y lo visible, sino que por el contrario se ponen en práctica otras articulaciones diversas posibilitadas por el libre juego desinteresado. Las funciones de la imagen en relación a la palabra ya no se ven sujetas a la lógica causal de las intrigas, sino que, de algún modo, se liberan de ella para recalar en otros vínculos en los cuales la imagen es ya la figura posible de un 'algo' indecible, indescifrable, opaco, misterioso; algo que en este régimen de representación no se contenta con ser la encarnación de la palabra, lo que le

da sustento visual y se vuelve inteligible por medios narrativos, sino que se resiste a dicha función y pone en juego los avatares de una distancia no reglada.

El cine experimental y el cine moderno han ensayado históricamente distintas configuraciones a través de las cuales anudar o desanudar la palabra y la imagen, generando en estos nuevos intercambios otras formas narrativas que, como primera condición, hacían estallar ese pacto con el espectador que le garantizaba el acceso a un todo inteligible y a un sistema de emociones masivas, y donde aquella primacía del texto como elemento estructurador de una imagen ilustrativa era invertida hasta llegar en algunos casos a un contrario paradójico: un texto que sigue ejerciendo un dominio absoluto, pero no ya desde las sombras, sino como evidencia de su misma presencia (oral o escrita), llegando a abolir totalmente a la imagen hasta hacerla desaparecer para dejar el entero lugar a la palabra en una pantalla vaciada que desgarrar al cine mismo.

Son algunos escritores los que, al pensar un cine a la medida de su escritura, pueden practicar operaciones narrativas en las que el nexo entre el texto y la imagen reniega de la lógica de causas y efectos. Incluso, en esas operaciones, la imagen misma deja de ser la encarnación de la palabra que la articula desde las sombras y ambos, palabra e imagen, se convierten en fuerzas autónomas discordantes. La idea de lo irrepresentable, la voluntad algo vanidosa de encontrar un cuerpo sensible para lo indecible, comienza a hacerse patente en el despliegue conflictivo de elementos diversos (textos e imágenes) que no encuentran el sosiego de una medida común que los haga inteligibles. Esa medida común, de la que habla claramente Jacques Ranciere en *El malestar de la estética* (2011), es justamente la articulación lógica del curso de la intriga y el verosímil. Y es allí, eliminada ya esa medida común de la razón causal, donde ese lineamiento común que enlaza a las fuerzas en litigio debe encontrarse en otra parte, en otras funciones de las palabras y de las

imágenes. La medida, ahora, ese punto de encuentro que posibilita la comunicación (y sólo la posibilita, ya que en este nuevo régimen de la representación no se puede o no se quiere certificarla), debe buscarse en la puesta en relación de materiales heterogéneos en la que lo visible no necesariamente se relaciona con lo decible. Es decir, la imagen ya no encarna ni certifica al texto del que podría emerger, sino que inventa una forma indeterminada para esbozar ideas o sensaciones complejas y emociones no categorizables. Las dos fuerzas en lucha, al no enhebrarse en una medida común estipulada, recuperan el grado de ambigüedad del que se veían privados por la lógica narrativa.

Esos escritores, como Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet y George Perec, incluyendo también al cineasta que más supo y sabe concebir el trabajo conjunto de la literatura y el cine, Alain Resnais, reinventaron articulaciones para darle un cuerpo visible a sus textos sin sacrificar en ese tránsito la subdeterminación que sus particulares ejercicios literarios comprendían. Duras, en sus propuestas más extremas,¹ piensa una imagen 'cualquiera' fluyente (el río, las calles, el "negro atlántico" de la ausencia de imagen) que sea capaz de negar toda actualización posible de la palabra, vuelta ahora pura potencia, huella de un afecto de que, al no encarnarse en imagen definitiva, explota como una pura intensidad hecha de afectos no nombrables. Robbe-Grillet, en sus obras tempranas,² debilita el conflicto central y desarma la articulación lineal del texto para abordar una realidad inestable hecha de infinitud de capas y puras posibilidades coexistentes. Perec, en su única película,³ desarrolla un monólogo interior en segunda persona que confunde personaje y espectador

1 Si bien la obra de Durás está marcada radicalmente por un nuevo pensamiento de la relación entre texto e imagen, podrían mencionarse, entre varias otras, obras donde el desgarramiento es llevado a ciertos límites: *El camión* (1977), *Las manos negativas* (1978), o *El hombre atlántico* (1981).

2 Las tres primeras películas realizadas por Robbe-Grillet encarnan principalmente su revisión de las estructuras narrativas y la puesta en perspectiva del concepto de 'realidad' en la representación: *La inmortal* (1963), *TransEurope Express* (1966), y *El hombre que miente* (1968).

3 Titulada: *Un hombre que duerme* (1974), co-dirigida con Bernard Queysanne.

hasta crear un objeto enunciativo único que parece inventarse sobre la marcha. Resnais, el cineasta que confía en los escritores, ensaya diversas formas de articulaciones según el estilo del autor con el que trabaja.⁴

Por otro lado, hay otros cineastas de la palabra que disponen el juego de la puesta en escena para establecer relaciones discordantes entre el cuerpo actuante y la palabra verbalizada: Robert Bresson, Straub y Huillet, Manoel de Oliverira, Pedro Costa y Eugene Green. Aquí, a través de distintas operaciones, cuerpo y palabra se disocian para desentrelazar la performance del impacto dramático. El cuerpo del actor es la evidencia de esa misma y única función: un cuerpo actuante que se revela como vehículo de la palabra rectora, pero una palabra que no logra jamás encarnarse dramáticamente en un personaje, sino que pasa a través suyo delatando el artificio escénico y esgrimiendo el trazo de un trabajo puesto en marcha en su evidencia. Este actor, desbaratado en la exhibición de su evidente performance, se declara casi como un elemento operativo de la puesta en escena cinematográfica recusando toda posible construcción de personaje para dar espacio al texto mismo en la materialidad de su trasmisión oral.

Aún conformando experiencias en extremo diferentes, estas propuestas desarrolladas mayormente durante el período más radical del cine moderno (post 1968), establecen una cierta idea de otras medidas comunes que logran articular el texto y la imagen. Una medida que, sin ser ese campo común de la intriga causal, no rechaza la posibilidad de una estructura narrativa pero construida ahora en una brecha significativa, un intersticio que sólo puede ser colmado por la conciencia de una heterogeneidad de los materiales, por la aceptación de que, aún en cine, no es posible nombrar a las cosas para que existan desde una determinación excesiva que lleva al enmudecimiento de la

⁴ Es conocida la inclinación de Alain Resnais por trabajar sus guiones en relación directa con escritores, como en sus películas fundacionales *Hiroshima, mon amour* (1959), con Marguerite Duras y *Hace un año en Marienbad* (1961), con Alain Robbe-Grillet.

cosa. Que la magia y la felicidad (de Walter Benjamin a Giorgio Agamben), en realidad no tienen nombre y sólo se traslucen en la fugacidad de un gesto indeterminado, en la huella de un afecto que rehuye a toda encarnación definitiva y domesticadora. La sobredeterminación de lo visible por lo decible es rechazada para establecer las posibles conjunciones entre lo indecible y lo visible, entre lo invisible y lo decible, y finalmente en el puro desgarramiento, en la pura negación de lo invisible y lo indecible buscando una forma sensible e inestable, frágil en la duda de su promesa siempre incumplida. Los magos, a fin de cuentas, se expresan con gestos, no con palabras.

La magia de lo sin nombre

La conciencia de aquella determinación excesiva del lenguaje que enmudece a la cosa traza entonces el camino hacia su propia emancipación. Si la palabra que nombra ya no es el verbo creador de Dios sino la cifra humana de una servidumbre, entonces sólo resta liberar a la cosa visible de la palabra que la domestica cercándola en el lenguaje. Walter Benjamin observa esa relación del hombre con las cosas a través del lenguaje como un presagio de la tristeza, como la tragedia de una determinación que enmudece al mundo:

Ser nombrado sigue siendo siempre un presagio de tristeza. Pero cuanto más acontece esto cuando se es nombrado no sólo por el bienaventurado lenguaje paradisíaco de los nombres, sino por las cien lenguas de los hombres, en las que el nombre está ya desflorado, y que, sin embargo, por decreto de Dios, conocen las cosas. Las cosas no tienen nombre propio más que en Dios. Pues Dios las ha evocado en el verbo creador con sus nombres propios. Pero en el lenguaje de los hombres las cosas son superdenominadas. En la relación del lenguaje de los hombres con las cosas hay algo que se puede definir aproximadamente como 'superdenominación' o exceso de denominación: superdenominación como último fundamento lingüístico de toda tristeza y (desde el punto de vista de las cosas) de todo enmudecimiento. La superdenominación como esencia lingüística de la tristeza nos lleva a otro aspecto notable del

lenguaje: a la superdenominación o determinación excesiva que rige en la trágica relación entre los lenguajes de los hombres parlantes (2007: 106).

De allí, trasponiendo ese razonamiento desde el lenguaje general de los hombres al terreno del arte, podría pensarse que disciplinas artísticas como la pintura, la escultura o la música, intentan trazar un acercamiento al lenguaje espiritual de la cosa evitando aquella sobredeterminación enmudecedora del lenguaje de los hombres, evocando en ese gesto mágico una comunicación directa con la materia para devolverle el habla, para reintegrarle esa capacidad natural de expresarse en su esencia sin el peso de la culpa que significa ser nombrado por la palabra que juzga. Lo mismo la poesía, que destituyendo la lógica del texto lineal, convertiría al lenguaje mismo en su propia materia. Sin embargo, en general, estas manifestaciones también han estado (sobre) determinadas por un texto que las preexiste y que encuentra la medida común con la materia trabajada en la lógica causal de las intrigas. Ese punto de encuentro en la medida común de la lógica causal es entonces el acto domesticador que enmudece a la cosa con una determinación arbitraria; el gesto que calla la expresión espiritual de la materia para volverla inteligible, explicable, y finalmente narrable. En el régimen representativo de las artes ligado a la mimesis, a la semejanza y a la verosimilitud, aún detrás de toda pintura o escultura hay un relato heroico o religioso que la legitima haciéndola decible, significable, siendo aún y más allá de su materialidad, el signo de un relato mítico posible de ser aprehendido bajo (o a pesar de) el rechazo o la resistencia del mismo material.

Siguiendo el razonamiento de Benjamin, Giorgio Agamben, propone:

[...] hay otra tradición, más luminosa, según la cual el nombre secreto no es tanto la cifra de la servidumbre de la cosa a la palabra del mago como, sobre todo, el monograma que sanciona su liberación del lenguaje. El nombre secreto era el nombre con el cual la criatura era llamada en el Edén y, pronunciándolo,

los nombres manifiestos, toda la babel de los nombres, cae hecha pedazos. Por esto, según la doctrina, la magia llama a la felicidad. El nombre secreto es, en realidad, el gesto con el cual la criatura es restituida a lo inexpresado. En última instancia, la magia no es conocimiento de los nombres, sino gesto: trastorno y desencantamiento del nombre. Por eso el niño nunca está tan contento como cuando inventa una lengua secreta. Pero su tristeza no proviene tanto de la ignorancia de los nombres mágicos como de su dificultad para deshacerse del nombre que le ha sido impuesto. No bien lo logra, no bien inventa un nuevo nombre, tiene en sus manos el salvoconducto que lo lleva a la felicidad. Tener un nombre es la culpa. La justicia es sin nombre, como la magia. Privada de nombre, beata, la criatura llama a la puerta del país de los magos, que hablan sólo con gestos (2005:24).

De allí, nuevamente y a través de una trasposición algo arbitraria, podría volver a pensarse tal razonamiento en relación a las formas expresivas del arte y, particularmente, de las formas audiovisuales del cine y el video.

De algún modo, el cine moderno, el cine experimental, y la rama del video ligada al videoarte histórico, podrían estar proponiendo básicamente en su decurso el rompimiento de aquel punto de encuentro pautado entre el texto y la imagen; ese punto de encuentro constituido por el desarrollo narrativo de una lógica de causas y efectos verosímiles e inteligibles. La disolución de ese lazo, allí, no implicaría sin embargo el rechazo absoluto de toda relación de lo visible con lo decible, es decir, de la imagen con el texto, sino, en cambio, la creación de otras concordancias menos determinantes desde las cuales la función de la imagen deje de ser la pura encarnación de la palabra para entrar en conflicto con ella. Devolverle entonces a la imagen su autonomía con respecto a la palabra, y con ella su ambigüedad, la magia de lo que no puede ser nombrado, de lo que escapa a la sobredeterminación del lenguaje de los hombres. La imagen, allí, ya no es la encarnación ni la certificación visible de un algo decible, para devenir por las vías de lo sin medida común en el trazo

evanescente de lo indeterminado, de lo indecible, de lo intolerable del mundo que se resiste a ser apresado por la falsedad del consenso representativo.

El video experimental, si bien recusa de aquella lógica de la sobredeterminación, acostumbra en ciertas líneas expresivas no ha eliminar la razón del texto, sino a sobreutilizarlo en un montaje excesivo basado en la heterogeneidad y la distancia entre los materiales. Palabra verbalizada, palabra escrita, imagen autónoma, sonido como eco de lo siniestro (de la presencia invisible), y todo en una composición fluyente que busca sobre la marcha encontrar los puntos de fuga que lo enlacen todo, al menos en ese instante fugaz en que se manifiesta y borra al mismo tiempo lo inexpresable de un afecto o el pasaje de una idea.

Video, entre las palabras y las imágenes

En el video argentino (más allá de lo dudoso y conflictivo de tal nominación) hay diversos acercamientos a estos procedimientos que juegan con los posibles entrecruces entre el texto y la imagen: el texto como base rectora de una imagen que sería (o no) su encarnación, y, por otro lado, el texto verbalizado o escrito entrando en conflicto directo con la imagen para configurar un entramado de materiales expuestos en su pura presencia deshilvanada sobre la superficie. *Tango: el narrador* (1991), de Luz Zorraquín, es un ejemplo histórico notable que sigue siendo paradigmático, pero hay obras más recientes que también expresan modos diversos de ensayar articulaciones o desarticulaciones entre lo visible y lo decible para proponer otras narrativas. *Uyuni* (2005), de Andrés Denegri, y *Diario de Pamplona* (2011), de Gonzalo Egorza, constituyen una especie de núcleo que, en sus diferencias y similitudes, elaboran modos de acercamiento a este territorio en el que lo heterogéneo se instala en lo simultáneo sin declarar el nexos que sostendría tal unidad. Cabe igualmente aclarar que el recorte arbitrario que supone la elección de estas dos obras se propone sólo con el fin de ejemplificar ciertos

procedimientos realizados en video. Desde ya, podrían incluirse muchas otras destacables que igualmente elaboran conceptos similares.



Uyuni (Denegri, 2005)

Uyuni es un video breve, de ocho minutos, que pone en escena un conflicto de pareja en un pueblo de Latinoamérica elaborando una puesta en forma articulada desde la disrupción y el

corrimiento de los materiales significantes puestos en juego. En el decurso de la imagen, la contemplación aletargada de paisajes de un pueblo boliviano se encuentra enrarecida por un sutil trabajo realizado entre capas y texturas. Cada uno de estos paisajes abandona la idea de su pura presencia como tal (como puro paisaje) para dar lugar en la superficie a un corrimiento leve entre dos texturas (súper 8 y video) y, de allí, a dos puntos de vista posibles sobre un objeto idéntico. Desde una perspectiva similar, esbozando apenas un leve desfasaje en el encuadre, las dos miradas se funden en cada imagen produciendo un tránsito entre dos texturas, dos materialidades, dos imágenes de lo mismo que plantean una tensión injustificada o, cuando menos, irresuelta. En la línea compuesta por el sonido, con una radio sonando de fondo, domina un diálogo de pareja (turistas) que, desde una cotidianeidad rayana en lo banal, expresa otra tensión propia de la insatisfacción más ordinaria de la relación amorosa (él se quiere quedar, ella se aburre, quiere irse de ese lugar del que ya odia todo).

¿Cómo pensar la relación entre estas dos líneas que componen el video?
¿Dónde encuentran esa 'medida común' sino es en la preexistencia de un texto

elaborado desde una lógica de causas y efectos que la haga inteligible? En principio, se pueden encontrar en este procedimiento al menos dos funciones del texto. La primera función, y la más evidente, es la cimentada en el carácter narrativo del texto verbalizado por una voz masculina y una femenina, el diálogo de la pareja en conflicto. Ahora bien, lo primero que salta a la vista en esta puesta en forma de la palabra, es que a esas voces se les han sustraído los cuerpos que las conducen, y no logran encarnarse en una presencia física que las sustente dramáticamente. Son apenas una especie de letanía, un eco de algo que jamás será actualizado en una acción concreta, fantasmas que encarnan una emanación incorpórea de otro tiempo posible, de un conflicto cualquiera. Sumada a esta sustracción se percibe otra: al diálogo se le quita la potencia de la performance, de la actuación, de la intensidad dramática; la palabra misma remite a un texto y sólo al texto, o mejor aún, a la lectura de ese texto, difiriendo así el proceso narrativo a un segundo término (“Ella entra en la habitación”, “Ella dice...”, “Él dice...”). La exposición del conflicto, en la palabra dicha, se encuentra entonces desplazada entre dos representaciones, entre dos materialidades: la voz actuante no encarna a la palabra, sino que se declara su vehículo remitiéndose al texto mismo que la narra.

La segunda función del texto sería más errática. Menos discernible. Y es que aquí esa otra función que ejecuta el texto desde las sombras imponiendo el esqueleto de una estructura lógica y verosímil, se ve desplazada también por la discordancia de los materiales expuestos. Si la palabra sigue una línea narrativa desde la exposición diferida de un diálogo, la imagen produce un corrimiento que, si no la niega, al menos la ubica en la imprecisión de una construcción arbitraria. Aquella ‘medida común’ que unía en la representación cinematográfica clásica a la imagen y al texto, se aleja de la intriga y se ubica en otro lugar que es el lugar mismo de los materiales y sus funciones. Por un lado, la imagen designa desde la contemplación un espacio geográfico posible para el conflicto (Uyuni, Bolivia). Por el otro, poniendo en conflicto las dos materialidades de la imagen (cine y video), pone en escena desde la misma

forma y la misma materia el juego entre los dos puntos de vista que se oponen. La medida común, entonces, ya no es el texto posible de una intriga que preexista a la obra, sino un concepto estructural que pone en relación la heterogeneidad de sus materiales para generar un desplazamiento incierto hacia otras significaciones abiertas que no estarían determinadas por el lenguaje.

La imagen, en este régimen de representaciones indeterminadas, deja de ser entonces la encarnación de la palabra inteligible, deja de ser lo visible de un decible, para pasar a convertirse en una presencia concreta frente a una imagen con la que no llega a articularse del todo. Aquí lo decible (la palabra misma, el diálogo) pierde su carácter de legitimación narrativa porque es puesta en relación con una imagen que se escabulle en un visible que no se corresponde con lo dicho. Visible y decible se tornan inseguros, indeterminados, para alcanzar en esa brecha o esa distancia un espacio para un algo no del todo expresable: el extrañamiento que, en esa pareja de extranjeros abúlicos, pone al descubierto una incomprensión general de lo otro (de todo lo otro), que no puede sino alejarlos de lo real y de lo narrable para estancarlos eternamente en ese limbo de articulaciones contradictorias y circulares.



Diario de Pamplona (Egurza, 2011)

En *Diario de Pamplona*, Gonzalo Egurza dispone sobre la superficie de la imagen una multiplicidad de elementos disímiles: diapositivas, registros en Súper 8, las páginas de un

diario de viaje, un diálogo mudo, impersonal, y una voz monocorde que recita tal vez fragmentos de aquel diario. Elementos imprecisos que configuran elusivamente una trama sobre el espectro evanescente de una relación amorosa, sobre la memoria de la pérdida y el acostumbramiento, sobre el desamor y sobre la necesidad insatisfecha de sobreponerse a la desaparición o a la barbarie. La historia de aquel viaje y de esa posible relación, de algún modo elusivo, se narra, pero el dispositivo que la pone en escena provoca una dispersión constante que la ubica en el terreno de la indeterminación, de la pura posibilidad antes que la certeza. Y es que las claves narrativas de esa historia posible se encuentran diseminadas bajo el peso de un gesto mayor que las engloba y que no termina de darles un cuerpo definitivo. Un gesto que las construye y reconstruye sobre la marcha. Las muestra y las oculta en el mismo movimiento. Las afirma y las niega en un proceso que parece ser el de la misma construcción del relato. Así, esas claves narrativas encarnadas en los diversos materiales de archivo, no se exhiben por sí mismas en la estructura de un relato, sino que se muestran en el acto de ser revisitadas por quien activa los aparatos y recorre las páginas en el presente de la construcción.

Diario de Pamplona, con su estructura puesta en juego, compone entonces un entramado múltiple en el cual elementos disímiles interactúan desviándose hacia una composición narrativa espectral. La voz femenina, con tono impasible y aletargado, sobrevuela delicadamente las imágenes relatando pasajes de un viaje a Pamplona, pero si sus palabras tienen la neutralidad de una crónica de viaje, la tonalidad y el ritmo se acercan al denso ambiente sonoro para conformar una atmósfera algo mórbida. Junto a ellas, enhebrándose en sutiles y a la vez complejas composiciones visuales, el motivo recurrente de las corridas de toros y los destellos abstractos de película que se quema. Y casi a modo de puntuación dispersiva, como revelando otra faceta posible del relato, los diálogos mudos inscriptos en pantalla narrando la cotidianidad de la caída y el desencuentro amoroso. Antes, después, y durante, aquel gesto de quien articula esas memorias improbables, activando y

deteniendo el proyector como si se tratara de un dispositivo mediúmnic, un artilugio invocador de fantasmas.

A diferencia de *Uyuni*, este video articula relaciones varias entre la palabra y la imagen, dada la misma presencia de aquella en diferentes materialidades y discursos: la voz y la escritura tipográfica, la lectura y la palabra escrita, el diario de viaje y el diálogo probable. Por un lado, en el diario de viaje, el texto y la imagen asumen funciones que remiten al uso acostumbrado en el tipo de montaje probatorio del documental tradicional. El texto narra, mientras la imagen puesta en relación certifica lo dicho, lo avala, le da carne para que esas palabras se tornen plenamente legítimas al ser sustentadas por el verosímil de la imagen de archivo. Lo decible de ese diario es así certificado por lo visible del archivo (que, en realidad, dibuja la trampa de siempre, ya que podría o no corresponderse con lo dicho). Por el otro lado, la palabra escrita tipográficamente en pantalla entabla una lucha algo más imprecisa con la forma general abriendo brechas en el relato anterior. El diálogo mudo se aparta de la imagen y asume allí todo el peso por el ejercicio de la sustracción. Sustracción de cuerpos capaces de encarnar dramáticamente a la palabra, como en *Uyuni*, pero también sustracción de la voz como vehículo. Lo que queda entonces, es la tipografía electrónica de un diálogo que no encuentra otra materia más que la de esa escritura indeterminada e impersonal sometida también a nueva sustracción: la relación probatoria con la imagen. Este diálogo, por la falta de articulación verosímil con el diario, parece asumir la función de un comentario poético que pone en perspectiva la posible veracidad de lo otro. Si esto pertenece al régimen de la pura invención poética, ¿por qué no todo el resto?

El video tiene, desde su base tecnológica, esa facilidad para producir entrelazamientos de materiales diversos en una mezcla algo esquiva. Y es en estas posibilidades de asociar y disociar elementos heterogéneos que se va delineando de algún modo un territorio particular de confrontación entre las funciones del texto y de la imagen, y entre las consecuentes relaciones de lo

visible con lo decible. Si el texto y la imagen ya no necesitan articularse en torno a esa medida común de la intriga lógica del relato clásico, pueden en cambio asumir una cierta autonomía de sus elementos (la palabra, la imagen, el sonido) para crear otros nexos que ya no encarnan a lo decible en lo visible ni certifican lo decible con lo visible. Estos otros nexos, a veces en apariencia arbitrarios, generan un espacio de litigio en el que la indeterminación de las fabulaciones y la ausencia de causas y efectos parecen intentar el acceso a una forma narrativa de lo misterioso, de lo inacabado. Narrar por otros medios. Todos los medios. Todos los materiales. Negar la preeminencia de lo visible. Negar la lógica de lo decible. Acceder por fin a una forma posible que, sin dejar de narrar, se convierta en la pura potencia de algo que no se deja domesticar por la lógica estrictamente funcional de los fines y los medios ajenos a su misma existencia desinteresada.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
Benjamin, Walter (2007). *Conceptos de filosofía de la historia*. Argentina: Terramar Ediciones.
Hegel, G.W.J. (2005). *Poética*. Argentina: ESE Servicios Editoriales.
Ranciere, Jacques (2011). *El malestar de la estética*. Argentina: Capital Intelectual.

* Gustavo Galuppo nació en Rosario, Argentina, en 1971, donde reside y ha desarrollado toda su carrera profesional. Es autodidacta, y su obra de video experimental participa asiduamente en diversas muestras relacionadas con el videoarte y el cine. Se desempeña también como docente y en el campo de la investigación sobre teoría e historia del cine. Ha publicado textos en libros y revistas especializadas: "Video, el cine en por otros medios"; "La inscripción del cuerpo en el video argentino", entre otros.