laFuga

Imágenes y palabras

Aproximaciones a la obra de Gabriela Golder

Por Yamila Volnovich

Tags | **Cine expandido | Cine y artes visuales | Estética del cine | Estética - Filosofía | Argentina**

Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Magíster en Sociología de la Cultura por la Universidad Nacional de General San Martín, su tesis doctoral: "Arqueología de las imágenes-técnicas: archivo, memoria e historia en el audiovisual argentino contemporáneo" se encuentra en etapa de elaboración. Es Profesora Titular de la cátedra de Estética del Cine y Teorías Cinematográficas en la Facultad en Filosofía y Letras de la UBA y en la Universidad del Cine. También es profesora de Semiótica del Teatro en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) donde dirige, desde hace varios años, proyectos de investigación sobre dimensión política de los modelos de representación. Actualmente es Secretaria Académica de esa Universidad.

Debemos luchar, para desmitificar la "inocencia de la técnica" hasta nuestra última gota de sangre

P .Pasolini, Experiencia Herético

Infancia y lenguaje parecen remitirse mutuamente en un círculo donde la infancia es el origen del lenguaje y el lenguaje, el origen de la infancia.

Agamben, Infancia e Historia.

I.

El territorio heterogéneo del audiovisual experimental podría definirse, más allá de su diversidad, por la hegemonía de lo visual. El encanto de las imágenes, su sensibilidad plástica y su configuración técnica orientan la experimentación con medios y soportes, diferenciándose de las estrategias institucionalizadas del cine narrativo. Esta diferencia evoca los orígenes experimentales del cine en el contexto de las vanguardias europeas de principios del siglo pasado fascinados por la posibilidad de capturar el movimiento, por la potencia asociativa del montaje cinematográfico y por la plasticidad expresiva del celuloide. Desde entonces, "lo experimental" -si aceptamos la indeterminación del término- está indisolublemente ligado a la historia y al desarrollo del campo cinematográfico. Se presenta como un modelo alternativo al cine narrativo configurando un territorio paralelo, ciertamente marginal, que discurre por caminos aledaños y redefine los límites establecidos por el discurso hegemónico en torno al audiovisual.

Sin embargo, también es cierto que estas fuerzas contra-hegemónicas que consolidaron el campo del audiovisual experimental -al menos a partir de la expansión del sistema neoliberal a nivel mundial a fines de los ochenta-, fueron rápidamente incorporadas a la lógica del capital cuyos efectos subjetivos y culturales se despliegan sin demasiadas resistencias. Sus estrategias de dominación y regulación social se basan, en gran medida, en la capacidad para integrar "toda forma expresiva desviada de la regla en territorios rentables de circulación periférica, en este caso, desde los mecanismos institucionales del arte contemporáneo". (Galuppo, 2018, p. 15).

Es en el reconocimiento crítico de este modelo de producción de sentido y de verdad, y no en su denegación eufórica, que encontramos hoy la posibilidad de formular nuevos interrogantes desde el arte y desde la crítica. De pensar el problema de las condiciones actuales de la imagen y del

audiovisual, su expansión compulsiva y global; pero también su intima persistencia y su promesa de transformación permanente. En definitiva, esa fuerza utópica capaz de tensar el horizonte de lo posible.

II. Cine y lenguaje

Conjuntamente con la señalada primacía de lo visual y los juego exploratorios con la imagen, el audiovisual experimental parece resistir toda matriz lingüística. Su dimensión plástica y técnica, encarna ese sentido esquivo, errático y obtuso aparentemente inmune a las operaciones analíticas. "Tercer sentido", denomina Barthes (1982) a "eso" que en la imagen técnica fulmina toda significación y no es capaz de ser nombrado.

Como señala Bullot, (2018) en su estudio sobre el multilingüismo en el cine experimental, el problema del estatuto semiótico del lenguaje audiovisual y de las relaciones entre la palabra y la imagen, que había sido fundamental en los estudios sobre cine en la década del sesenta, aparecen de modo marginal en el campo del cine experimental. Fue durante la segunda mitad del siglo XX, con el auge del estructuralismo, la lingüística y la semiología, cuando se consolidó un aparato crítico cuyo propósito era refutar la falsa transparencia de los signos icónicos mediante la traducción a los estudios de la imagen y la narrativa cinematográfica de las categorías lingüísticas y los complejos modelos analíticos provenientes de los estudios del lenguaje.

En ese contexto, la semiología del cine de Pasolini avanza a contrapelo de los cánones académicos de la época. Por eso, cuando afirma que el cine, en tanto técnica audiovisual, es la lengua escrita de la realidad, parece reafirmar todos los malentendidos semióticos posibles: La posibilidad de una percepción natural -sin código- de las imágenes por oposición a la arbitrariedad de la lengua, la identificación entre imagen y realidad y la idea del cine como lenguaje universal.

Lo que escandalizaba a unos e irritaba a otros se debe, sobre todo, a que Pasolini se arriesga a plantear la cuestión de las relaciones entre cine y lenguaje más allá de los límites trazados tanto por las teorías del cine como por la lingüística y la semiología. Las tesis de Pasolini no se refieren a la cuestión de la relación referencial que asedia a todo sistema de representación: el estatuto de verdad de la proposición, ni tampoco a la especificidad del lenguaje cinematográfico, su lógica interna o sus estructuras significativas. Esos problemas atañen a los *filmes* particulares. Por el contrario, Pasolini se pregunta por la condición de posibilidad del cine en general, aunque éste solo exista en películas concretas, estudia las operaciones de modulación que la técnica realiza sobre lo real para develar el estatuto ritualizado y codificado de la realidad social. [1] El cinematógrafo "no es otra cosa que el momento escrito de una lengua natural y total, que es la acción en la realidad" [2] . (Pasolini, 2005, p. 283).

Por un lado, Pasolini prefiere hablar de "técnica audiovisual" para eludir esa confusión entre cine y *film* cuyo carácter predominantemente narrativo, no puede ser, en el horizonte del pensamiento pasoliniano, otra cosa que contingente; por otro, reconoce que una semiología del cine solo puede hacerse modificando y ampliando la matriz de la lingüística saussuriana que, en un principio, la hizo posible. Pero Pasolini no se resigna a pensar entre dos modelos teóricos antagónicos, entre la opacidad indiferente del lenguaje y la promesa de un encuentro inmediato con lo real que el registro de la cámara haría posible; por el contrario, entiende que es preciso problematizar esta dicotomía para retener "la tensión conflictiva entre la realidad y los signos: una dimensión, por otra parte, que está implícita en los objetos mismos, que son ya inmediatamente 'signos'. ¿De que cosa? De sí mismos" (Grüner, 2017, p. 38).

A la pregunta de Metz, ¿bajo qué condiciones debe considerarse al cine como un lenguaje? Pasolini, responde con una reformulación ¿cuál es el lenguaje de la realidad que el cine hace visible? o, mejor aún ¿cuáles operaciones del cine hacen posible la diferenciación, formalización y articulación de la realidad en tanto lenguaje?. "Lengua de las infraestructuras", denomina Pasolini a ese modo particular de organización de la mimesis primera. [3] A la singular composición de las estructuras espacio-temporales que regulan las matrices de percepción y los esquemas sensorio-motores en el sentido de Benjamin (1936).

Escritura que designa a la vez, una modalidad de articulación con el mundo y la potencia heurística que le da sentido.

O en términos de Nancy:

> *Mundo* es el nombre de un montaje o de un ser-conjunto que pone de relieve un *arte* -una *techné*- y cuyo sentido resulta idéntico al ejercicio mismo de este *arte* (...) Así, es como el mundo es siempre una creación: una *techné* sin principio ni fin, ni materiales, más allá de sí misma. (Nancy, 1993, p. 27).

Se trata de hacer una semiótica de la realidad a través del cine y, por lo tanto, de evidenciar el carácter ideológico de toda operación de lenguaje, de reconocer los procesos de individuación, racionalización y montaje como operaciones de sentido. Los *cinemas* no trabajan en el interior de un sistema autorreferencial sino en la realidad en tanto Ur-código, modelando el sentido de la experiencia [4]. De modo que eso que llamamos realidad y que carga con todo el peso de lo objetivo y lo natural es ya un primer nivel de significación compuesto de gestos, acciones, objetos y cuerpos que el cine permitiría sacar a la luz. Pero acaso ¿el desplazamiento de la semiótica de los sistemas a la realidad como sistema de significación no afecta también a la estructura misma del lenguaje verbal? ¿Acaso no cuestiona la idea de un modelo a-histórico, a-ideológico y a-político que el sistema de la lengua encarnaría? Es posible que allí resida la dimensión política de la semiología de Pasolini que, a diferencia de sus enemigos, los estudiosos de la época no alcanzaron a comprender.

Ahora bien, todo este problema teórico y político se despliega en dos operaciones estéticas fundamentales y, de alguna manera, complementarias: por un lado, la "subjetiva indirecta libre" (SIL), que Pasolini traduce al cine a partir del recurso literario del "discurso indirecto libre" (DIL); por otro, el extrañamiento como método para procesar la realidad que Brecht denominó *Verfremdungseffekt.*

"Hacer que algo parezca extraño, y por lo tanto nos obligue a mirarlo con otros ojos, implica la existencia previa de una familiaridad general, de un hábito que nos impide mirar las cosas tal como son, una suerte de adormecimiento de la percepción" (Jameson, 2013, p. 64). El efecto V es una acción que se realiza sobre la materia, separando sus partes y, en consecuencia, reificándola para convertirla en "algo" que debe ser analizado. De modo que la operación de autonomización y montaje constituye una vía de acceso a la realidad histórica y un método de comprensión y de transformación de esa realidad.

En el mismo sentido, la subjetiva indirecta libre (SIL) trabaja a nivel del lenguaje haciendo estallar la univocidad del punto de vista y la hegemonía autoritaria de la narración. Se trata de una polifonía o una *heteroglosia* en el que se entremezclan voces, miradas y gestos, creando un contraste y una tensión conflictiva en el interior mismo del discurso.

A partir de estas operaciones, el lenguaje audiovisual despliega toda su potencia de desalienación de las condiciones socioeconómicas del capitalismo que lo constituyen. El efecto de extrañamiento producido por el discurso indirecto libre (DIL) permite cuestionar la utopía de una comunicación sin fricciones ni claroscuros que la lengua neutra, racional y abstracta hacia posible. Imagen encandilada de una realidad marcada por el colonialismo, la segregación social y la violencia económica.

Escribe Pasolini en 1966:

> Es necesario ideologizar, es necesario deontologizar. Las técnicas audiovisuales ya son gran parte de nuestro mundo, o sea del mundo del neocapitalismo técnico que avanza, y cuya tendencia es, en efecto, convertir sus técnicas en aideológicas y ontológicas; convertirlas en hábitos, en formas religiosas. Por lo tanto, debemos luchar, para desmitificar la `inocencia de la técnica´ hasta nuestra última gota de sangre. (Pasolini, 2005, p. 308)

Hoy, a la vuelta del siglo, anonadados ante la expansión sin precedentes de los dispositivos de producción y difusión de imágenes, nos preguntarnos por la actualidad de la semiología de Pasolini y de la estética de Brecht. Por el sentido de esa herencia y por las múltiples formas que asume en nuestro presente la astucia irreverente de dos modos complementarios de hacer y pensar el arte para cambiar la vida.

III. Palabras de imágenes: Gabriela Golder

Es precisamente este sentido de utilidad lo que identifica al audiovisual latinoamericano. Despojado de todo prejuicio modernista, la función social del arte constituye una forma de resistencia a la pureza autónoma de la exploración estética. Utilidad que no es solamente crítica sino que reclama para sí una pedagogía emancipadora contra la pedagogía de la dominación de los cuerpos y la gestión de los imaginarios impuesta por el cine y las nuevas plataformas de comunicación.

En el caso de Gabriela Golder, (artista audiovisual Argentina que desde los noventa viene realizando una ininterrumpida labor en el campo de la videoinstalación, el video experimental, las intervenciones artísticas y el net art), [5] se trata de volver a plantear la pregunta: "¿Qué hacer?/A pesar de todo" [6] , pregunta que da nombre de la exposición curada por Gabriela Golder junto con Andrés Denegri en la última edición de la BIM 2018 [7] y que hace referencia al contexto de la crisis institucional, política, cultural y económica de la Argentina. Interrogante que actualiza, a su vez, el manifiesto escrito en 1969 por Godard a pedido de Simon Field y Poter Sansburg para la revista *Afterimage* y que gira en torno a otra cuestión fundamental: ¿Cómo hacer películas políticamente?

Este manifiesto establece el programa para una política del arte que se diferencia de la estetización de la política llevada a cabo por el cine de propaganda. La primera posición retoma la función pedagógica de la estética brechtiana, "decir como son verdaderamente las cosas", mientras que la segunda, la que refiere al modelo del cine de contenido político, afirma su funcionalidad ideológica y pretende "decir las cosas verdaderas".

Quisiera pensar este sentido político en la obra de Gabriela Golder a partir de dos operaciones que son también dos vías femeninas de la sensibilidad: el cuidado de los afectos a través de la palabra y una cierta inclinación pedagógica o didáctica. Ella pone en juego estas operaciones a través de un doble desplazamiento: por un lado su preferencia por la instalación audiovisual, y por otro, cierto corrimiento de la centralidad de la imagen, característico del campo del video experimental, para centrarse en la puesta en escena de la palabra [8] .

En relación al primer desplazamiento diremos que la instalación audiovisual, la sala de museo, las estrategias de performatividad que se imponen en los dispositivos experimentales de recepción, llevan a cabo operaciones de destrucción del público y de construcción del espectador. Si el cine demostró ser un potente mecanismo de persuasión y un arma ideológica de los totalitarismos del siglo pasado y del neocapitalismo contemporáneo no se debe tanto a su identificación con el escenario teatral del Estado moderno sino con el flujo desterritorializado del capital. Como señala Badiou (2015) la sala de cine opera un proceso de individuación y relación imaginaria que prescinde del espacio, del aquí y ahora del acontecimiento. Lo que se oculta en la oscuridad de la sala cinematográfica es el individuo privado, objeto de las estadísticas, multitud sin rostro ni cuerpo. Una masa encandilada que asiste al espectáculo de su propia dominación como goce estético. Por el contrario, el espectador que recorre la instalación audiovisual se inserta en un dispositivo de representación cuya performatividad asegura la dimensión a la vez contingente y dialógica de la operación de sentido puesta en juego.

Ese espacio performático y contingente asume la modalidad de un ensayo teatral y se convierte para Gabriela Golder en un ámbito propicio para la circulación de la palabra. "Pasar letra", traducir la acción a su forma narrativa y citar el texto de otro, son, según Brecht, no solo estrategias de extrañamiento del yo sino también modos de entrenamiento moral. En *Dolor* (2009), *Loucos de amor* (2010), *Carmen Dire* (2015) y *Ensayo para Ulrike* (2016), la imagen se convierte en mero soporte de una voz que a su vez, constituye el soporte material de la palabra escrita. Reducida a su mínima dimensión denotativa el rostro de las mujeres o los cuerpos de las niñas son superficies opacas en los que se proyecta otra escena narrada que se superpone a la imagen mediante un montaje interno virtual, como capas de sentido superpuestas que multiplican las voces, las palabras, los idiomas, en definitiva, el espacio y el tiempo.

1. *Dolor* es una videoinstalación de 6 canales presentada en 2010 en el marco de la muestra "Habitada", curada por David Arlandis y Javier Marroquí en Valencia, España. [9] La videoinstalación se compone de seis pantallas, cada una ocupada por una mujer que a través de su texto está compartiendo con nosotros su historia. El dolor se presenta en la emotiva carta que Camila escribe a

su hermana, o en la que nos lee Sayeh, la chica iraní que nos cuenta de un abuelo que sufre por tener a su nieta lejos y por no poder pagarle los estudios; en un pasaje de un libro de Laurent Gaude⊠ sobre la inmigración clandestina; en el miedo a la muerte de un hijo; en la búsqueda de la identidad en un ambiente hostil de sometimiento, de represión y fanatismo religioso; en el drama familiar que vivió Nancy. Estas mujeres miran a cámara como mirando al dolor a la cara. Primero una, después otra y poco a poco sus voces se van sumando y sus historias de dolor se mezclan y enredan habitando la sala. (Arlandis; Marroquí, 2010)

Antes de cada relato el plano sostiene una imagen de una ventana velada por la lluvia, las gotas como lágrimas vuelven opaco el vidrio que ya no deja ver. Es, sin embargo, la misma ventana hilvanando la multiplicidad de los textos y los rostros en un espacio común: la casa de Gabriela que se actualiza en el espacio común de la sala de exhibición. Luego de varios minutos ellas leen, en castellano, francés y persa, su voz es pausada, no sabemos nada de sus vidas ni del tiempo en el que la escena sucede. Ese desanclaje, perturbador, tensa la singularidad radical del rostro, la voz y la experiencia del dolor hasta volverla abstracta, universal.

La palabra serpentea en un límite sutil. Es un testimonio, sin duda, la cámara fija recorta un primer plano del rostro de las protagonistas mujeres. Mantiene una distancia prudencial entre la intimidad obscena de una mirada impertinente y la objetividad fría de la distancia del aparato. Es un plano receptivo de ese `otro´ que ofrece su testimonio ante nuestra mirada. Sin embargo, algo escapa a la inmediatez clásica del testimonio que desfila en el documental experimental, no se trata de la voz desgarrada que actualiza la memoria imposible y a la vez necesaria de lo inimaginable, no se trata de una voz urgente balbuceante por el recuerdo de una experiencia dolorosa, por el contrario, es una voz citada, extrañada. Incluso cuando Camila lee un texto escrito por ella, la lectura nos hace pensar en un lenguaje foráneo en el interior de nuestro propio lenguaje "no obstante un lenguaje foráneo que tendría, en algún sentido borgeano, exactamente las mismas palabras que el nuestro, la misma sintaxis y la misma gramática" (Jameson, 2013, p. 87). Doblemente extrañada, también, por la lógica de la escritura diferida de la contingencia pragmática de la oralidad y por la extrañeza del idioma que disloca la trama fónica de la articulación significante. Las mujeres leen frente a la cámara como si llevaran a cabo un ritual de posesión y de desposesión. "Gracias a las palabras, por más opacas que resulten, algo se levanta, se erige en el umbral de la nominación. Eso, el dolor, que en apariencia es tan atroz como inaccesible e intransferible, encuentra una forma poética que le permite visibilidad". (Simon, 2010)

Exorcizar a través de la palabra, sanar, comprender, cuidar es una función de la palabra femenina.

> Yo estaba viviendo en Canadá, viviendo una situación personal muy dolorosa, como nunca en mi vida aparecía el concepto de dolor, me decía, tengo *dolor*. Sentía dolor, vivía dolor. Un corto tiempo después, aparece esa necesidad de escuchar, de buscar lo propio entre palabras e imágenes, entre otros relatos, otras vivencias. Invite⊠ a varias mujeres, la mayoría de ellas inmigrantes, a decirme que⊠ es el dolor. Pero les pedí que para definir el dolor eligieran un texto, un texto que para ellas fuera dolor. Y les propuse habitar mi casa, habitarla con los relatos de dolor. Cada una de ellas eligió un espacio, y leyó. Y yo escuche⊠, mire⊠, y entonces los relatos de dolor habitaron mi casa, y mi dolor, entonces, era entre todos esos dolores. (Golder, 2010)

Extrañar el propio dolor en el dolor de las otras mujeres y, también, extrañar el dolor encarnado de las protagonistas a través de la lectura para alcanzar un *gestus*. La instalación combina el estilo de la crónica audiovisual con el detalle cotidiano, intimo de la confesión creando una imagen sonora que habita toda la sala. Literalmente el espacio es ocupado por un murmullo infinito de voces sin tiempo. Confesión entre mujeres, discursos y palabras que se tejen y circulan entre generaciones, de abuelas a nietas como en *Conversation Piece* (2012). [10]

Este desanclaje va configurando el *gestus* del dolor a través del proceso por el cual un elemento particular, un afecto o una expresión -el rostro cabizbajo de Sayeh, los ojos de Nancy- es distanciado, identificado y vuelto a nombrar, produciendo una tensión entre lo singular y lo universal. Para ello, la serie es importante, acompaña este proceso de singularización y de abstracción. De mi dolor único, intransferible, lacerante a nuestros dolores y al dolor. Título de la instalación en el que se destila la potencia de un afecto colectivo.

Simbolizar, dar cuerpo a esa sensación que socava la identidad de lo Uno y nos arroja a la dispersión, para dotar de sentido la experiencia propia del dolor mediante la palabra del otro. Dispersión que se materializa en una serie de bifurcaciones, de pliegues de enunciados: la imagen - la voz - la escritura. La polifonía no es solo una multiplicidad de voces sino también una pluralidad de lenguas y soportes. La multiplicidad de los idiomas produce una dislocación entre la materia fónica y las operaciones de sentido y de sinsentido implícitas en la comunicación. Esa separación habilita una analítica del medio que hace posibles variaciones y metamorfosis entre soportes, lenguajes o textos y a la vez, expone la matriz política de esas operaciones estéticas: separar, dislocar, descontextualizar, migrar, desarraigar son las modos de organización de los cuerpos y de las subjetividades en consonancia con las estructuras de organización económica actual.

Así, la palabra rodea lo indecible y, al hacerlo, se vuelve sobre sí misma y desdobla su fuerza índice; por un lado, la dirección es hacia ese núcleo ausente de todo significante por el que el acto de decir fracasa: dolor, experiencia, imagen; por otro, hacia la fuerza potencial que ella misma despliega y por la que consigue constituirse en acto, *reificar* pragmáticamente el sentido en su única dimensión posible: el sentido social.

2. En *Loucos de amor* (2009), *Carmen dire (2015)* y *Ensayo para Ulrike* (2016) el extrañamiento se produce a través de una operación alegórica. Si como nos recuerda Jameson (1998) la alegoría consiste en retirar el elemento autosuficiente de una representación dada e insertarla en un nuevo contexto en el que no logra integrarse, en estos proyectos audiovisuales, el elemento extraño es nada menos que la palabra ya que aquí a diferencia de *Dolor,* la lectura no emerge como expresión de una subjetividad, que intenta capturar y objetivar algo de lo inabarcable del afecto. Por el contrario, en *Loucos de amor*, *Ensayo para Ulrike* y *Carmen dire*, lo que llama la atención es el desajuste entre el contenido del texto leído, el nivel semántico del enunciado y la situación de enunciación, el hecho de que lo lean unas niñas. ¿Cómo integrar al sujeto del enunciado en una locución cuyo sentido se refiere no solo a un texto extraño sino a un mundo ajeno? Un mundo que está siempre desplazado, por la lógica de las pasiones adultas, por la referencia a un espacio imaginado (el hotel, la prisión), por el idioma.

En *Loucos de amor*, [11] la escena que se desarrolla ante nuestros ojos muestra una no acción: dos niñas de ocho y nueve años paradas de frente a la cámara, leen. Tienen hojas de papel blancas donde está escrito el texto *Fool for Love* de Sam Shepard, al fondo, una ventana que no transparenta nada. Una cortina floreada y una pequeña mesita un poco antigua, tal vez *vintage* evoca el espacio del hotel y el tiempo sin tiempo de los años cincuenta en el que transcurre la escena de Shepard. Porque si hay algo que disloca la operación alegórica, es la continuidad y la plenitud del tiempo. ¿en qué tiempo sucede la escena? ¿El tiempo presente de la lectura o el tiempo evocado, citado, alegorizado del hotel o de la prisión blanca en Ulrike?

Las niñas, concentradas, se esfuerzan por leer de corrido con la entonación aprendida de la lección escolar, pasados los cinco minutos comienzan a incomodarse, a cansarse, a intentar mantener el equilibrio y sostener la escena. La cámara-ojo-sin-párpado por su parte, cumple su papel, es una presencia intimidante y autoritaria, las exhorta a seguir, a no equivocarse, a mantenerse en el cuadro, a mostrar el rostro. Citan el texto, no lo entienden, para ellas es un ritmo y un énfasis pautado por los signos de puntuación. Leen como si leyeran una partitura musical. Por ello, el plano ya no es un espacio receptivo para la puesta en escena del otro sino un límite impuesto desde la autoridad de la enunciación. Un espacio y un tiempo que modela los cuerpos y define las palabras.

Los cuerpos de las niñas exhiben dos fuerzas en conflicto. Por un lado, se resisten a habitar ese espacio demarcado y ritualizado por la mirada de la cámara-ojo-sin-párpado; por otro, obedecen y se someten a las palabras, enlazan sin saberlo una sintaxis a partir de la cual se despliega un mundo de amor, dolor, deseo y frustración, mundo de adultos, extraño e inadecuado a esos cuerpos todavía in-fantes. Se dejan traslucir pequeños gestos y movimientos que contrastan con la inmovilidad y la rigidez de la escena, que desgarran la violencia de la palabra. Violencia del lenguaje que es, como diría Pasolini, violencia de la mirada de la cámara-ojo-sin-párpados que determina el espacio, recorta la imagen y detiene el tiempo, sin cortes, sin fuera de campo, sin cuerpo, sin sueño.

Múltiples desajustes se despliegan en el dispositivo produciendo un efecto de autonomización de todos los elementos que componen la obra: la dislocación entre la imagen y la palabra, la dislocación en el interior mismo del lenguaje entre el contenido del enunciado y la situación pragmática, la

dislocación entre el sentido y la acción. Así, la operación técnica asume, más allá de su dimensión estética, una posición ética y política al hacer coexistir diferentes mundos. Porque no se trata de ceder la voz o la mirada al otro reafirmando la superioridad abstracta de lo Uno, sino de exponer las fuerzas en conflicto, la contradicción que configura la realidad social. En *Carmen Dire* (2015) el extrañamiento se produce además por la repetición de las frases y la interrupción. Como sabía Brecht, "cuanto más frecuentemente interrumpimos al que actúa, tanto mejor recibiremos su gesto" (Benjamin, 1939, p. 19) Las niñas se equivocan, se detienen, vuelven a empezar. Miran y hacen leves gestos hacia fuera de campo, preguntan: ¿Lo hice bien? La cámara-ojo-sin-párpados ajusta, precisa la ubicación en el cuadro, asiente y dirige.

En *Ensayo para Ulrike* [12] (videoinstalación de dos canales) se profundiza ese desanclaje entre la palabra y la imagen.

Dos niñas, un texto de Darío Fo, sentadas sobre los peldaños de una escalera, ligeramente enfrentadas, cada una con un libro en la mano, descalzas, se turnan y dicen. Leen en voz alta, permanecen serias, cada tanto se miran decir. Reencarnan a Ulrike Meinhof, quien oculta, negada, excluida de todo derecho desenmascara ferozmente las paradojas de la sociedad y del sistema. Desde su encierro responde a un interrogatorio solitario, se pregunta y se responde, al tiempo que denuncia la peor de las torturas: «la privación de lo sensorial». Privación que no hace más que destacar la sobresaturación de estímulos que reina afuera, con el único fin de anestesiarnos completamente, de volvernos seres controlables y controlados, incomunicados, consumistas e insensibles al resto de los seres y del medioambiente que nos rodea. Todo normalizado, estándar, liviano, acorde, extrañamente cómodo. Podrán prohibirlo todo, podrán asesinarla y ocultar su cuerpo, pero no borrar su palabra. (Golder, 2016).

¿Dónde reside, entonces, la función pedagógica y didáctica?

En la escenificación de una batalla, en la puesta en acto del proceso de resistencia y apropiación de una lengua siempre otra -y al mismo tiempo propia- que se impone sobre los cuerpos y les imprime sus afectos. Como la realidad semiotizada a la que hace referencia Pasolini, las niñas encarnan ese territorio originario, esa materia prima social preexistente que el encuadre de la cámara y el encadenamiento de las palabras va configurando. El lenguaje pierde aquí su referencia a un afuera que delimitaría el sentido, las palabras no significan nada, ellas nos ofrecen la experiencia perdida del lenguaje en su pura autorreferencialidad. La puesta en escena de esa contradicción fundamental por la que el lenguaje es al mismo tiempo la regla y su potencia de transgresión. Como si pudiéramos acceder al momento en el que éste impone sus nombres, sus pliegues, sus gestos. A ese momento escolar, institucional y ritual que dispone no solo los sentimientos y las emociones sino también las conductas, los gestos. La dialéctica en estado de detención que Benjamin descubría en el *gestus* brechtiano. El instante fulgurante en el que se suspende el "real flujo de la vida" y que "se anuncia en los elementos gestuales, que son la base de cualquier sucesión temporal" (Benjamin, 1975, 29).

La mirada extrañada de las niñas nos recuerda, como Alicia, que no se trata de que las palabras signifiquen las cosas más diversas sino de saber quién es el amo. De escindir la naturaleza lingüística del lenguaje para que algo como un saber, una experiencia o la historia puedan producirse. "El DIL en la narrativa o la poesía, el PSI en el cine, podrían generar las condiciones para que al menos un fragmento, un trozo, una ruina de lo real invada el espacio "normalizado" de y por los signos" (Gruner, 2017). Para desnaturalizar el sócalo mismo de la realidad social.

Hacer hablar al otro en el texto: a la militante alemana Ulrike a través de la escritura de Dario Fo, a los migrantes africanos abandonados en el medio del mar sin agua y sin comida en el texto de Laurent Gaude, a los amantes desbastados por la pasión y el hastío de Shepard, a la joven gitana de Bisett. Enfrentar el rostro del otro, devolverle la mirada, hacer oír su voz. Mirar a través de la mirada de las niñas esa región que perdura en el interior de nosotros.

Hacer algo, a pesar de todo. Para producir una grieta, un señalamiento, un desajuste que actualice el sentido de la palabra utilidad en el arte y la cultura, más allá de la propaganda y el consumo. Como resistencia a la lógica fascista de la administración total y al discurso tecnocrático y eficaz de las democracias de masas. Producir imágenes políticamente, es decir extrañar la realidad para comprender la matriz profundamente semiótica de lo social y así poder imaginar. Al menos, poder

imaginar su transformación.

Bibliografía

Agamben, G. (2011) *Infancia e Historia.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Alonso, R., Yeregui, M., Bullot, É., Golder, G. et. al. *La tierra tiembla.* Buenos Aires: Gabriela Eugenia Golder.

Badiou, A. (2015). *Rapsodia para el teatro.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Barthes, R. (2002). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces.* Barcelona: Paidós.

Benjamin, W. (1975). *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III.* Madrid, Taurus

Benjamín, W. (1987). "El arte en la época de la reproductibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus.

Brecht, B. (1963) *Breviario de estética teatral.* Buenos Aires: La rosa blindada.

Bullot, E. (2018) "El don de lenguas. Notas sobre el multilingüismo en el cine experimental", en *Fotogenias y Paradojas. Escritos sobre el cine.* Buenos Aires: EDUNTREF.

Deleuze, G. (1987) *La imagen tiempo, estudios sobre cine 2.* Barcelona: Paidós.

Galuppo, G. (2018) *El cine como promesa.* Buenos Aires: Ed. San Solei.

Golder, G., Villaplana, V. (2010) "Formas de memoria y accio⊠n cultural. Un dia⊠logo compartido entre Gabriela Golder (Argentina) y Virginia Villaplana (Espan⊠a)", en *Habitada. Cata⊠logo de exhibicio⊠n.* Valencia: La Llotgeta.

Gruner, E. (2017) "Pasolini, o `el Otro´ Indirecto Libre", en *Los condenados, Pasolini en América Latina.* Comp. Kohen, H.; Russo, S. Buenos Aires: Nulú Bonsai Editora.

Jameson, F. (2013). *Brecht y el Método.* Buenos Aires*:* Manantial.

Metz, Ch. (2002) *Ensayos sobre la significación en el cine. (1964-1968) Vol. I.* Barcelona: Paidós.

Nancy, J.L.(1993). *El sentido del mundo.* Buenos Aires: La marca.

Pasolini, P. P.(1971) Conversaciones con Pier Paolo Pasolini. Barcelona: Ed. Anagrama.

Pasolini, P. P.(2005). *Empirismo herético.* Córdoba: Ed. Brujas

Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico.* México: Siglo XXI

Simón, V. (2010) "En el umbral, apuntes sobre lo femenino y la mujer en la obra de Gabriela Golder". en Habitada. Cata⊠logo de exhibicio⊠n. Valencia: La Llotgeta. https://www.gabrielagolder.com/texts.htm;

Notas

1

En el "Manifiesto para un nuevo teatro", Pasolini se refiere a este zócalo del lenguaje como "rito natural" en tanto constituye el arquetipo de la representación teatral y se diferenciaría del "rito cultural" que define al Teatro de la Palabra. (Pasolini, 1971, p. 183).

2

La acción humana, desde la perspectiva de Pasolini, implica una serie de relaciones y de representaciones con los otros y con uno mismo que esta ya configurada por las estructuras sociales. Por lo tanto ese primer lenguaje natural es necesariamente, histórico y cultural y constituye el objeto del proyecto más ambicioso de Pasolini: "Lo que es necesario hacer, por tanto, es la semiología del lenguaje de la acción o *tout court* de la realidad. Es decir, extender de tal modo el horizonte de la semiología y de la lingüística como para perder la cabeza con solo pensarlo." (Pasolini, 2005, p. 283).

3

Para Ricoeur (1995) lo que Aristóteles designa con el termino mímesis no es la representación o copia de una realidad pre-existente sino la posibilidad de crear o refigurar las acciones humanas. La mimesis primera sería la pre-configuración de la trama que nos permite identificar las mediaciones simbólicas de la acción en la realidad ya simbolizada y de este modo, trazar un vínculo entre el campo práctico de la ética y la actividad *poietica*.

4

En "Código de los códigos", escrito originariamente como una carta a Eco en 1967 que forma parte de la edición italiana *Empirismo eretico* (1993), Pasolini retoma la noción de Ur-código desarrollada más adelante en la *Estructura Ausente* (Eco, 1986). Pasolini propone una correspondencia entre las unidades mínimas del Ur-código, en tanto matriz primera de simbolización o código cognoscitivo de la realidad, con los cinemas (diversos objetos que componen un encuadre) correspondientes a la segunda articulación en la lengua del cine de Pasolini. "No veo, entonces, por qué la unidad mínima de un Ur-código, es decir, los objetos auto-revelantes, no pueden convertirse en unidad mínima de otro código superpuesto principalmente cultural en el sentido técnico". (Pasolini, 2005, p. 378).

5

Gabriela Golder también se desempeña como curadora y gestora de importantes proyectos de difusión y fomento a las formas no-hegomónicas de producción audiovisual como la "Bienal de la Imagen en Movimiento" y el "Cine es otra Cosa", en el ámbito de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF).

6

"Qué hacer/A pesar de todo" (2018), artistas: Enrique Pineda Barnet, Filipa César, Fernando Domínguez, Omer Fast, Ana Gallardo, Florencia Levy, Adrian Paci, Natalia Rizzo, Mika Taanila. Curadores: Andrés Denegri y Gabriela Golder. Muntref Centro de Arte Contemporáneo. http://bim.com.ar/?slugifiedTitle=que-hacer-a-pesar-de-todo.

7

La Bienal de la Imagen en Movimiento (BIM), es un evento internacional de corte latinoamericano, dedicado al cine y el video experimental y sus vínculos con el arte contemporáneo. Dirigida por Gabriela Golder y Andrés Denegri, a traves del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa (IIAC) y el Centro de Investigaciones CONTINENTE, ambos de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF).

8

Esto no quiere decir que Gabriela Golder desista de la exploración con la imagen y con la materialidad técnica y plástica del audiovisual como se evidencia en muchas de sus obras, pero resulta significativo la incorporación creciente de aspectos más vinculados a los usos de la palabra y la puesta en escena.

9

https://www.gabrielagolder.com/texts.htm

10

Golder, G. *Conversation Piece*. Videoinstalación de 3 canales, HD, 19', 2012. https://www.gabrielagolder.com

11

Golder, G. *Loucos de amor*, Video, 14'30", 2009. https://www.gabrielagolder.com

12

Golder, G. *Ensayo para Ulrike*, Videoinstalación de 2 canales, 2016. https://www.gabrielagolder.com;

Como citar: Volnovich, Y. (2019). Imágenes y palabras, *laFuga*, 22. [Fecha de consulta: 2026-11-26] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/imagenes-y-palabras/935