

How to see?
 Where to see from?
 What limits to vision?
 What to see for?
 Whom to see with?
 Who gets to have more than one point of view?

DONNA HARAWAY



Imagen de Parallax (2016), una película en vivo para luz y sonido. La Casa Encendida, Madrid

Una voz femenina insiste en la radio que un puente ha sido derrumbado.

Todas las semanas parecen derrumbar el puente de Farim. Ese puente nunca existió allí, en la provincia de Farim, en Guiné Bissau, ni en los 70, cuando esa voz anunciaba su derrumbamiento, ni aún hoy.

MARÍA TURRA: Ésta es la Rádio Libertação, estación emisora del PAIGC, la voz del pueblo de Guiné y de Cabo Verde en lucha. ¹

Esta que acabamos de “escuchar” es Maria Turra, en realidad llamada Amélia Araújo, locutora de radio ligada al PAIGC (Partido Africano para la Independencia de Guiné-Bissau y Cabo Verde). Trabajaba para Amílcar Cabral, líder del PAIGC. Crearon la radio en 1967.

¹ Fragmento de audio de Radio Libertação. Recuperado de www.dw.com/pt

La radio *Libertação* apelaba a todos los combatientes portugueses a abandonar la lucha y volver a casa. Consiguieron hacer desertar a unos cuantos.

Mi tío João C., excombatiente portugués forzado por el servicio militar, me cuenta la historia de María, desconozco si es real. Él tiene la misión de hacer volar la sede de la radio, pero sin éxito. El gobierno portugués le da un pasaporte falso como periodista brasileiro, y lleva una cámara de fotos llena de explosivos, con la que no se puede generar ninguna imagen.

JOÃO C.: Fui una vez a Senegal para intentar cargarme una radio. No debía estar contando estas cosas... Porque el puesto de radio, todas las semanas en el norte de Guiné, en Ziguinchor, donde había una locutora llamada María Turra, una vez más va a decir que se cargaron el puente de Farim. Farim era donde nosotros teníamos la sede del Batallón y queda junto al río Cacheu y junto al río Cacheu existe... Nunca existió ningún puente, lo que existía era una balsa que pasaba de un lado al otro. Y ella todos los martes, en la radio, comunicaba, para hundir la moral de los soldados portugueses... Una vez más echamos abajo el puente de Farim, puente ése que nunca existió, pero casi todas las semanas se iba a abajo, si no era todas las semanas, era cada quince días. Una vez más el puente de Farim se fue abajo, una vez más atacamos a no sé cuantos y se quedaron aislados y fue una carnicería en la que... mataron a todo el mundo (...) ²

Las ficciones de María son un peligro para los portugueses.

Ahí empieza el proceso de creación de *Parallax*, con el relato de João sobre una voz femenina que insiste en esas apariciones y desapariciones fantasmales del puente de Farim.

El fantasma no es materia, es un evento que insiste.



Imagen de *Parallax* (2016). Leal-LAV. Tenerife.

² Fragmento de conversación grabada en audio con João C. en 2009.

PELÍCULAS ABIERTAS / PARACINEMA / ¿DISPOSITIVOS?

La imposibilidad de acceder a los archivos de esa época colonial portuguesa y de recomponer algunos relatos, unida la dificultad y la crítica implícita que tiene mi posición “heredada”, como descendiente de portugueses, han producido en mis últimos trabajos, una forma de desvelar mi propia imposibilidad de generar discurso. Como me dijo alguien una vez, “estás en territorio minado”. ¿Cómo hablar entonces?

En la película en directo *São Tomé Revisitado* de 2012, me planteo junto a mi madre, un juego coreográfico con la cámara y casi de detectives. Ambas volvemos a São Tomé, una isla que fue colonia portuguesa y en la que vivió mi madre de adolescente antes de la independencia. Allí buscamos a un “cámara” amateur de unas películas de super8, encontradas en un trastero familiar. Ambas sabemos que el cámara ya no vive, pero introducimos un juego de ficción para encontrar pistas sobre él. La cámara apenas enfoca hacia fuera, sino hacia dentro; dentro de la casa, en la noche, en la escuela vacía, en el estallido de una lata de tomate, en los objetos cotidianos; hacia nuestras propias dificultades y la ironía de nuestra representación.

Son las filmaciones compartidas en la intimidad, y la tensión entre nuestro intento fallido de “hacer documental”, y la insistencia de mi madre de hacer ficción, los que van generando la película. Esta se muestra en directo como una serie de clips de video desordenados, que se van reordenando en directo y que forman películas diferentes cada vez, a través de conversaciones con el público, y la edición sonora en directo. Se intenta, a través del humor, mostrar el deseo occidental respecto a la imagen. En esta pieza el dispositivo para ver la película está en constante apertura, el montaje se produce de muchas formas distintas y en directo.



Fotograma de uno de los clips de video de *São Tomé Revisitado* (2012)

Imaginen ahora un escenario totalmente vacío donde las luces se mueven, a veces coordinadamente y otras siendo desobedientes e infieles a la imagen que la voz sugiere. Este es el dispositivo de *Parallax*, una película de no-ficción en vivo (en un espacio escénico tridimensional).

En esta pieza me propongo trabajar sin imágenes definidas, a partir de la limitación inicial de falta de información de archivo. Al mismo tiempo, me planteo maneras de no cerrar el sentido, donde como espectador puedas elegir qué ver, qué sentir; un estar en el presente que apele a otro tipo de experiencia que no sea únicamente la de recibir paquetes de “información” histórica o política más o menos “interesantes”. La historia del puente inexistente de Farim, no se queda en su pretensión de veracidad y empieza a desplazarse hacia otras direcciones.

Visible en escena, de espaldas al público manipulo la técnica, la mesa de sonido y de luz, compongo imágenes geométricas, atmósferas, siguiendo una cierta estructura radiofónica que se va desmoronando. La manera en que la película es realizada resulta accesible para los espectadores, teniendo dos niveles de visión: la “película” en directo y la propia creación y montaje de la película.

Decido permitir que estas dos variables, luz y sonido, casi siempre esclavas de la ilustración de un relato, o de la acción de un personaje “humano”, tanto en el cine como en las artes escénicas, puedan narrar también en su materialidad y suficiencia. Luces que son volumen y textura, intensidades, líneas de fuga, juguetes, pestaños, moscas, personajes, helicópteros, voces sin cuerpo, perros... y modifiquen la percepción de los espacios, abriendo esquinas, agujeros, polisemias...

Al principio de la pieza, la posible imagen de la película surge en los espectadores a través del lenguaje, igual que María Turra cuando nombra el puente y su derrumbamiento, y conseguimos verlo. Pronto, ese sistema empieza a colapsar y la luz, ya sin la compañía del texto, empieza a funcionar más autónomamente. Perdemos suelo y referencias.

La escena tiende a derrumbarse en su suficiencia inicial, es precaria y produce más asombro que “saber”, o más bien ese saber es producido por una experiencia que no parte de una concepción puramente intelectual de la historia como disciplina que engulle otras prácticas, sino como otras formas de conocimiento más emocionales o perceptivas...

La película no es proyectada en las dos dimensiones de una pantalla, ni filmada de antemano, sino que esas imágenes “líquidas” producidas por la abstracción de las manchas de luz, invocan otras imágenes que no están ahí aún, que están por emerger.

Esperanza Collado en su libro *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*, habla del paracinema como un cine desligado de su aparato tecnológico. Un cine sin pantalla ni proyector, un cine como “método de asociación mental que estimula el pensamiento”.

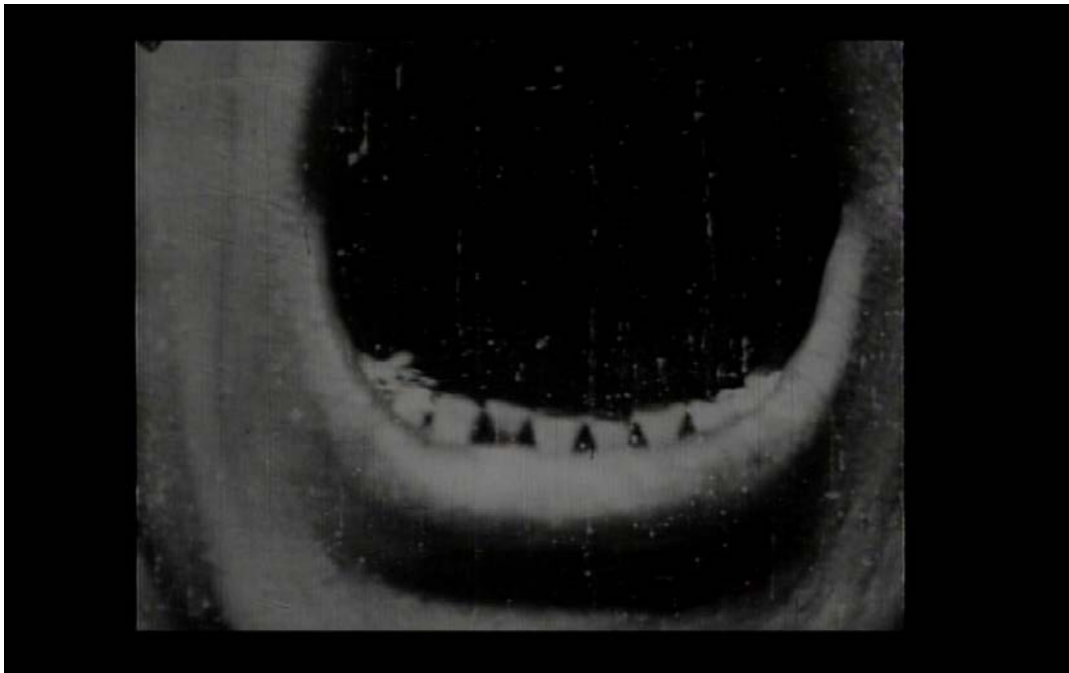
El espacio inicial de representación en la caja escénica, es desbordado; la película rebosa en sus límites e invade también el espacio del público y de la edición. La película ocupa espacio. En el vacío de la escena la luz insiste en materializarse, en convertirse en imagen.

Me interesa cómo el cine en su gramática permite saltos de escala, que han dejado de ser extraños al ojo y a la comprensión, como espectadores habituados a esas gramáticas. ¿Por qué no hacer que el “cine” pueda darse en un espacio tridimensional?

En *Parallax* intento hacer una traducción imposible del montaje fílmico al “encuadre” real de la caja escénica, sobre todo por la capacidad que tiene el cine de saltar en el tiempo y en el espacio. El montaje, según Alexander Kluge, no equivale solo a la edición de la película de cine, sino que ocurre entre la película y el espectador, y dentro de la propia mente de éste. Por ejemplo, un edificio puede ser un único foco cenital, y acto seguido, sin corte, la boca enorme de María Turra, pasa a ser todo el espacio escénico iluminado, invadiendo el lugar del público también.

Estás dentro, acabas de ser tragado por la película.

Me imaginaba algo así como lo que ocurre en *The big swallow*, del director inglés James Williamson, una película cómica de corta duración del año 1901, donde el hombre filmado, harto del realizador, y de ser representado por él (esto es una interpretación mía), abre la boca y se lo traga, junto con su cámara. Parece tragarnos a nosotros, y nos envuelve, por segundos, en total oscuridad.



Fotograma *The big swallow* (1901) de James Williamson

DIFRACCIÓN. (un inciso). ¿Cómo leer difractivamente?

Karen Barad, en su libro *Meeting the Universe Halfway*, aún no traducido al español, revisa, entre otros autores, las visiones experimentales y filosóficas del científico de la física cuántica Neils Bohr; y retoma, además, la metáfora óptica de la **difracción** propuesta por Donna Haraway.

Si la **reflexión** es un reflejo en un espejo pensado para “ver a distancia” y ése es un modo habitual de representar o pensar la realidad, sobre todo en el ámbito académico, la **difracción**, en cambio, propone leer a través de la experiencia, y no contra ella (como en el espejo).

La difracción, como alternativa a la reflexión, busca modos de articulación que escapen a las dicotomías de la ilustración, de las ciencias y las humanidades, así como a las jerarquías entre disciplinas de conocimiento.

Pasar a la práctica / ser atravesado por ella / atravesar el espejo como la Alicia de Lewis Carroll / atreverse a cruzar agujeros de sentido.

La difracción no fija el objeto ni el sujeto por anticipado, atiende a patrones de la diferencia, propone relaciones no dicotómicas, rompe nociones de causa-efecto, y nos invita a una visión más sutil, más audaz. Los límites entre disciplinas se borran, los significados se abren, las historias son heterogéneas, la temporalidad es interrumpida, la performatividad es una alternativa al representacionalismo, la causa-efecto está “patas-arriba”...

En palabras de Karen Barad, “la metodología difractiva es respetuosa con el entrelazamiento de ideas y otros materiales de una forma que las metodologías reflexivas no lo son”.

Para Iris van der Tuin, una lectura difractiva tendría en cuenta también los recuerdos repentinos, los saltos cuánticos, las superposiciones, e incluso los recuerdos de libros no leídos...

Ahora recuerdo esos archivos imposibles de desvelar, en la dificultad de alcanzar la “visión total” que se ha venido afianzando desde la Ilustración y a través de las disciplinas científicas o académicas.

Cuando me viene a la cabeza la **reflexión**, la imagino como una especie de ventriloquia de la realidad. ¿Cómo serían las imágenes que tocan, o atraviesan, o se invocan sin estar aún visibles? ¿Qué implicaciones políticas tendría pensar en otros modos de “ver” relacionados con el cuerpo? ¿Tenemos derecho a cierta opacidad en nuestra propia representación? ¿Qué aparatos o experimentos nos podrían llevar a “ver” o “ser vistos” de otras formas menos literales o colonizadoras?

FANTASMAS / INSISTENCIA

La chica de la película *Ghost Dance* (McMullen, 1983) le pregunta a Derrida:

¿crees en fantasmas?

Él diserta durante un rato muy largo. Ella, con una obediencia irritante, espera.

Derrida, al fin, le devuelve la pregunta: ¿crees en fantasmas?

Algo ha cambiado.

La “hauntología”, es un término acuñado por Derrida en el libro *Specters from Marx*. / Parece superar la idea de ontología. / Derrida une las palabras “haunting” (algo así como “inquietante”) y “ontology” / Karen Barad retoma el concepto “hauntology” / La física cuántica es “hauntológica” / sujetos y objetos no existen por anticipado, emergen a través... / Mark Fisher dice que la “hauntología” tiene intrínsecamente una dimensión sonora /

Cuando leo a Fisher, pienso en la voz de María Turra saliendo por los transistores en medio de la selva. La insistencia se hace presente. La imagen del puente vuelve a través de la voz y es invocada.

Los fantasmas no son materia, son eventos que insisten.

“Una vez más echamos abajo el puente de Farim”- dice João imitando a María.

El puente de María Turra no es materia, es un evento que insiste.

(...) Esta voz femenina parecía hacer derribar y alzarse de nuevo algo tan material como un puente. Aunque no existiera. Provocaba cambios en la materia. Un puente que se levanta y cae dentro del lenguaje mismo, pero que parece derribarse fuera de él, en medio de la guerra (...) ³

No me planteo quedarme en la realidad del uso de la propaganda militar, o los guiones casi teatrales que usaba María o el PAIGC, sino entrelazar mis propias ficciones con las de ella. Es la voz y sus ritmos, la que provoca cambios en la materia: una voz seductora, vibrante, consciente del tipo de ondas y de la resonancia que podrían hacer estallar cualquier cosa.

Como una cantante de ópera que consigue romper una copa de cristal usando la vibración correcta.

O Charles Crossley, el personaje de la película *The shout* (Skolimowski, 1978), que aprendió con los aborígenes australianos el poder de matar con un grito.

3 Fragmento de *Parallax* (2016)

O la voz seductora de la locutora japonesa Tokio Rose en la II Guerra Mundial intentando hacer desertar a los “hermanos yankees”.

O la letra de la canción *Experiment IV* de Kate Bush: “Estábamos trabajando en secreto para los militares, nuestro experimento en sonido está casi listo para empezar. Era un sonido que podía matar a alguien en la distancia...”

Lo fantasmal a veces ha sido pensado como esas fuerzas que actúan en la distancia, o como el fenómeno físico del entrelazamiento cuántico, donde, simplificando, si dos partículas están entrelazadas, aunque estén a años luz de distancia, el cambio de estado de una de ellas afectaría inmediatamente a la otra. En el acto.

Corte. FANTASMA SEMIÓTICO

Durante el proceso, me encuentro con una trampa, que intento aprovechar a mi favor. Me doy cuenta de que las imágenes que aparecen en la mente de los espectadores son puros clichés.

Un espectador dice que su imagen mental del puente, es un puente de golosinas. Tenía hambre- afirma.

Otro, que es como el puente de Lisboa, que “es igual que el de San Francisco, ¿sabes?”- me dice.

Otro al que le gusta el cine me comenta que en su cabeza, el puente era exactamente como el de la película *Puente sobre Río Kwai*, que, también es volado por los aires como el de Farim.

Estos son fantasmas semióticos. Me pregunto si somos capaces de escapar de ellos. En el relato “El continuo de Gernsback” de William Gibson, el protagonista, después de ver una “cosa” alada con doce motores, conversa con su amigo, un periodista independiente llamado Mervyn Kihn. Éste explica:

Si quieres una explicación más elegante, te diría que viste un fantasma semiótico. Todas esas historias de contactos, por ejemplo, comparten un tipo de imaginería de ciencia-ficción que impregna nuestra cultura. Podría aceptar extraterrestres, pero no extraterrestres que pareciesen salidos de un comic de los años cincuenta. Son fantasmas semióticos, trozos de imaginería cultural profunda que se han desprendido y adquirido vida propia, como las aeronaves de Julio Verne que siempre veían esos viejos granjeros de Kansas. Pero tú viste otra clase de fantasma, eso es todo. Ese avión fue en otro tiempo parte del inconsciente colectivo. Tú, de alguna manera, sintonizaste con eso. Lo importante es no preocuparse.

Me pregunto si un cine desmaterializado, puede producir otro tipo de imágenes, y si aún así, no seríamos asaltados constantemente por esos fantasmas semióticos de la cultura popular. Por ejemplo, si suena la selva, la luz es verde y hay humo, tendríamos necesariamente que ser atacados por la imagen de Stallone, agazapándose en Vietnam en la película *Rambo*, y no cualquier otra cosa.

Me pregunto cuánta libertad tenemos de pensar otras formas de imaginar, que puedan inventar modos de vida y tengan implicaciones en la recepción y producción crítica de imágenes.

Bibliografía:

- Barad, K.** (2007). *Meeting the universe halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Londres-Durham: Duke University Press.
- Barad, K.** (2010). Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Dis/continuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come. *Derrida Today*, 3(2), 240–268.
- Collado, E.** (2012). *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Madrid: Fundación arte y derecho.
- Fisher, M.** (2012). What is Hauntology? *Film Quarterly*, 66(1), 16-24.
<http://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2012.66.1.16>
- Fisher, M.** (2014). *Ghosts of my life. Writings on Depression, hauntology and lost futures*. Winchester & Washintgon: Zero Books.
- Gibson, W.** (1986). El continuo de Gernsback. En *Quemando Cromo*. Barcelona: Minotauro.
- Haraway, D.** (1998). The persistence of vision. En N. Mirzoeff (ed.). *The visual culture reader* (pp. 677-684). New York: Routledge.
- Haraway, D.** ([1991]1999). La promesa de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles. *Política y Sociedad*, 30, 121-163.
- McMullen, K.** (1983). *Ghost Dance*, G.B.: Alan Fountain, Ken McMullen, Eckart Stein.
- Skolimowski, J.** (1978). *The shout*. G.B.: The Rank Organisation.
- Tuin, I.** (2015). Reading diffractive reading: were and when does diffraction happen? (conferencia). *Radical Methodologies for the Posthumanities* (seminario). Reino Unido: Coventry University.
Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xSl6IRWvDoI>