



**UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

**Escuela de Cine**

Producto artístico: realización cinematográfica individual

**Madagascar: aproximaciones poéticas al silencio y a la mirada en el proceso de escritura del guion *Nuria de Piernas Largas***

Previo la obtención del Título de:

**Licenciada en cine**

Autor/a:

Leslie Sophía Castro León

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2019



### **Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis**

Yo, Leslie Sophía Castro León, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en (nombre de la carrera que cursa). Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación\* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

\*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

## **Miembros del tribunal de defensa**

Fernando Mieles Peña  
Tutor del Proyecto artístico individual

Agustín Garcells  
Presidente del tribunal de defensa

Aristides Vargas  
Miembro del tribunal de defensa

Con cariño,  
a Mamá y a Papá.

Gracias al caimán, por enseñarme las  
lenguas del pantano. Pero sobre todo,  
a Pablo y a Tannia, mis hermanos.

## Resumen

La escritura de este guión y de este diario de creación responde a una inquietud personal. Se pregunta en principio, cuál es el lugar del guion en el acoplamiento que hay entre la historia y la película. Para ello, y en pos de una toma de consciencia de la responsabilidad histórica de sus formas, se pregunta también el por qué de la vigencia de la acción como centro del modelo aristotélico vigente, cuestiona la búsqueda del centro, la estructuración como dominio, como exclusión de lo periférico, de lo femenino y del vacío; y propone, desde las facultades liberadoras propias del lenguaje, una escritura y una aproximación poética del mundo, —en principio irracional, disruptiva, no lineal—, que buscaría en sí misma, distanciarse de un orden rígido, dominado por una lógica patriarcal que esconde en ella, el miedo a lo ambiguo, al caos de la creación, a lo desconocido y al vacío detrás de todos los sentidos.

Palabras Clave: lenguaje, estructuración, centro, acción poética, escritura no-lineal

## **Abstract**

The writing of this script and this creation diary responds to a personal concern. It wonders, what is the place of the script in the joint coupling territory created by the story and the film. To do this, this investigation addresses the writing from the historical responsibility of its forms, asks why the action has to be in the center of the current Aristotelian model of narration, questions its search of center, its structure as domination, as exclusion of the peripheral, as repression of the feminine world and the emptiness; and proposes, from the liberating faculties of language, a writing an poetic approach of the world, -irrational, disruptive, nonlinear-, that would seek in itself, the distance needed from the rigid and patriarchal logic that we have been perpetuating both by our language and creative expressions, and that ultimately, hides in itself, the fear of the ambiguous, the chaos of creation, the unknown and the emptiness behind all senses.

Keywords: language, eststructure, center, poetic action, non-lineal writing

## ÍNDICE GENERAL

|  |                |
|--|----------------|
| Portada.....                                       | 1              |
| Preliminares.....                                  | 2-5            |
| Resumen.....                                       | 6              |
| Abstract.....                                      | 7              |
| Nota introductoria.....                            | 9              |
| <br>   |                |
| <i>1. Introducción.....</i>                        | <i>10 - 22</i> |
| <br>   |                |
| <i>2. Genealogía.....</i>                          | <i>23 - 54</i> |
| 2.1 Producción de sentido.....                     | 24 - 27        |
| 2.2 Campo simbólico.....                           | 27 - 29        |
| 2.3 Lenguaje poético: lenguaje de abstracción..... | 29 - 33        |
| 2.4 De la poesía y del cine.....                   | 33 - 37        |
| 2.5 Escritura / dramaturgia.....                   | 39 - 42        |
| 2.6 Herida simbólica.....                          | 42 - 45        |
| 2.7 Escritura del yo.....                          | 47 - 51        |
| 2.8 El animal y el habla.....                      | 51 - 54        |
| <br>   |                |
| <i>3. Propuesta artística.....</i>                 | <i>55 - 72</i> |
| 3.1 Histoires d'amour.....                         | 61 - 66        |
| 3.2 La pared.....                                  | 67 - 69        |
| 3.3 La vaca mariposa tuvo un ternero.....          | 70 - 72        |
| <br>   |                |
| <i>4. Conclusiones.....</i>                        | <i>73 - 76</i> |
| <br>   |                |
| <i>5. Epílogo.....</i>                             | <i>77 - 81</i> |
| <br>   |                |
| <i>6. Bibliografía.....</i>                        | <i>82 - 93</i> |
| <br>   |                |
| <i>7. Anexos.....</i>                              | <i>93 - 97</i> |
| 7.1 Mapa del pueblo.....                           | 94             |
| 7.2 Guion.....                                     | 97             |

### **Nota introductoria**

He escrito esta investigación en primera persona porque no he encontrado otra forma de hacer hablar al animal. Me ha parecido que lo mejor sería soltarlo, dejarlo libre entre estas líneas. Dejar que él mismo encuentre quién es, dónde está, que descubra por sí mismo qué es lo que está buscando; que cante y se eche a llorar; que se toque la nariz y estire los pies, que demuestre en cada palabra y en cada silencio, lo vivo que está.

Amo esta vida con abandono y quiero hablar de ella libremente. (...) Este sol, este mar, mi cuerpo con sabor a sal. (...) comprendo que todo mi horror por morir reside en mi celo por vivir. (...) Lo que aquí juego es mi vida. (...) Flores, sonrisas, deseos de mujer (...) Quiero llevar lucidez hasta el fin y contemplar la vida con toda la profusión de mis celos y mi horror. (...) Me basta vivir con todo mi cuerpo y testimoniar con todo mi corazón. Amarillo (...)Azul (...) Silencio<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Camus, Albert. «Bodas en Tipasa» y «El viento de Djémila». En *Bodas, El verano*. Editorial Sudamericana, 2011. Pág. 11-29.

## 1. INTRODUCCIÓN

Esta es una película que a mí me gusta mucho. Empieza en negro, en una playa, con la voz de una mujer. Ella dice: “yo conozco el arte de evocar los momentos felices.”<sup>2</sup> Después de esto, un cuadro. Jacques Demy. *Un niño. Nantes*, 1939.<sup>3</sup>

El mar.

A veces, me descubro comprando el pan y pensando en ella. Y cuando es de noche y los perros duermen, me lo repito despacito, como si diciéndolo muy lento fuese a hacerlo más real : *yo conozco el arte de evocar los momentos felices.*

Cuando pienso en qué es eso que hace de una película algo tan especial pienso en el negro que precede a la primera imagen. Puede venir antes de un “*Me dijo que para él esa era la imagen de la felicidad*”<sup>4</sup>. Puede ser solo silencio. *Puede ser*. Tal vez es en ese poder ser donde nace una película.

---

<sup>2</sup>Baudelaire, Charles. «*Le balcon*». En *Les Fleurs du mal*. Bibebook versión digital, 1857: (Pág. 49, Poema 36). [En línea] ([http://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/ baudelaire\\_charles\\_-\\_les\\_fleurs\\_du\\_mal.pdf](http://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/ baudelaire_charles_-_les_fleurs_du_mal.pdf))  
Lit.: “*Je sais l’art d’évoquer les minutes heureuses*”.

<sup>3</sup> Varda, Agnes. *Jacquot de Nantes*. (Artificial Eye: 2011). 118 min. Ddv.  
Agnès recita el poema de Baudelaire justo antes de llevarnos a la infancia de Jacques. Jacques y jacquot. Siembra en jacquot todas las obras que luego Jacques terminaría por hacer: *Lola* (1960); *Les Parapluies de Cherbourg*, (1964); *Les Demoiselles de Rochefort* (1967); *Peau d’Ane*, (1970); *Le joueur de flûte* (1972)

<sup>4</sup> “*La primera imagen de la que me habló fue la de tres niños en un camino, en Islandia, en 1965. Me decía que para él era la imagen de la felicidad. (...) Me escribió: “...un día la pondré sola al comienzo de una película, con un largo comienzo negro. Si no se ve la felicidad en esta imagen, al menos se verá la oscuridad”*.  
Marker, Chris. *Sans Soleil*. The Criterion Collection, dvd, 1983. 103 min.

Como si viniese del abismo. Un abismo que no es amargo, que es silencio y que es poesía; que es la hija que “*crece sin remedio*”<sup>5</sup>; el verso que “*descrece tranquil(o) entre mis brazos*”<sup>6</sup>; que es tiempo y que es *niño*<sup>7</sup>, que es eso y mucho más. Pero si de pronto me encuentro con una mirada.

Ella y yo.

¿Cómo podría el cine escribir *una* mirada? *Escribir con una mirada*. Me pregunto si no habría que ver el cine como algo más. Un gesto que va más allá del guión, más allá de la imagen y la palabra. Atrás, mucho más atrás, en el lenguaje.

Hacerme esa pregunta es volver a esos días de octubre frente al armario; a mi madre en su antifaz negro, su capa larga, su cinturón sobre el ombligo, la Z sobre su pecho, su pregunta siempre amable: ¿Doctor? ¿Culebra? ¡Astronauta! Es vaciar el clóset buscando eso que algún día podría ser —que podría jugar a ser. Revolverlo todo hasta encontrar las mallas de colores de una clase de ballet que nunca terminé, el tul verde de bebé, las sandalias, el mantel: el disfraz de una mujer. El pelo suelto. Los ojos grandes. Es salir del armario con la pompa de esa primera vez. Convencida. Dispuesta a usar aquel disfraz hasta que el ombligo crezca y los pantaloncitos se rompan. Cada octubre, cada cumpleaños, cada navidad. Es remendarlo por atrás y por los costados, ajustando el paso del tiempo por la cintura, cambiando el mantel, parchando los huecos, haciendo de él todo a la vez: disfraz, hábito, lengua, vestido. Y lo sé. Esa primera

---

<sup>5</sup> “*Sentada al borde de su memoria (...) entre nosotras las palabras se acortan, ella no habla yo dejo de decir lo que decía, la dejo que no diga para no avergonzarla (...) mi madre se queda sola (...) así separadas nos vamos juntando (...)soy ahora por ella la hija que crece sin remedio, para dejarla decrecer tranquila entre mis brazos (...)todavía está viva y nada le impide seguir siendo mi madre.*”

**Kamenzain, Tamara.** «Sentada al borde de su memoria», en *El eco de mi madre*, Buenos Aires: Bajo la luna, 2014. (<https://es.scribd.com/document/332198919/Tamara-Kamenzain-El-Eco-de-Mi-Madre>)

<sup>6</sup> Ídem.

<sup>7</sup> “*¿Aleksander, qué es el tiempo? El abuelo dice que el tiempo es un niño que juega a las canicas*”. Angelopoulos, Theo. *Eternity and a day*. En The Theo Angelopoulos collection Volume 3. Curzon Artificial Eye, 1998, DVD, 137 min.

*Scherezade* que espera en el armario entre mi uniforme y mis batitas para dormir, conoce el arte de vivir.<sup>8</sup>

*Bong bong bong.*

Conoce el arte de contar. *Contar* como victoria. Contar para vivir, para ser, para ir *siendo*<sup>9</sup>. Melodía. Cuento. Violín. Violín de Korsakov<sup>10</sup> que envuelto por la fanfarria compite con el mar<sup>11</sup> y se enfrenta al hombre: *Pan pan*.<sup>12</sup> El sultán. Cuerda que se escurre, madera que se roba las notas, voz, narración. Mujer que empuja, teje, resiste, *imagina* una y mil veces. Mujer que en el

---

<sup>8</sup> En sus diarios Søren Kierkegaard escribiría: «... como *Scherezade salvó su vida contando historias, así salvo yo la mía o la mantengo a fuerza de escribir*». Esta frase se recupera en el prólogo de su libro *Temor y Temblor*, el cual escribe bajo el nombre de Johannes de Silentio. Allí, Kierkegaard reflexiona sobre la fe y el absurdo, y da para este último una de las interpretaciones más interesante que encuentro de él. Dice que: “*la resignación infinita es el último estadio que precede a la fe*”(Pág. 158). Es pues, “*el rechazo infinito de ese amor que es el contenido de su existencia y que encuentra conciliación en el dolor*” (Pág. 159) Lo que nos permite creer, por ley del absurdo que a pesar de la pérdida (lo amado, la verdad) se reencontrará. Kierkegaard escribe: “*lo absurdo no se encuentra entre las diferencias comprendidas dentro del marco propio de la razón, ni es idéntico a lo increíble, inesperado e imprevisto. A partir del instante en el que el caballero (de la fe) se resigna, adquiere la certeza de la imposibilidad, desde el punto de vista terrenal (...) pero en cambio resulta posible desde el punto de vista de lo infinito siempre que se dé la resignación.*” (Pág. 159) Me parece que ese es también el espíritu de toda escritura: un amplio sentido de resignación y fe. Resignación a la palabra y fe de que en el absurdo, por el absurdo se podrá reencontrarla. Esta es una de las perspectivas que me gustaría abordar en este trabajo. Desprendimiento de la forma, reencuentro de la forma. Silencio.

**Kierkegaard, Søren.** *Temor y temblor*. Edición digital: Luarna Ediciones, 1843. [En línea] [<http://www.ataun.net/biblioteca/gratuita/C1%C3%A1sicos%20en%20Espa%C3%B1ol/Soren%20Kierkegaard/Temor%20y%20Temblor.pdf> ]

<sup>9</sup> En *Ser y tiempo*(1927) Heidegger confronta al ser, la muerte, su finitud. Para él, el “**ser**” se encuentra eyectado al mundo y **aprende a ser**, se va constituyendo con el tiempo, es solo al final, con su muerte. Pero es también, la posibilidad siempre posible de ella, la que lo moldea. Su infinitud está en la posibilidad de cada instante alcanzar lo finito, lo último de su ser.

<sup>10</sup> Rimsky- Kórsavov, Nikólai.«**Scherezade**, *opus 35,1888*». Dirección de Valery Gergiev. Filarmónica de Viena: Festival de Salzburgo del 2005. [En línea] (<https://www.youtube.com/watch?v=SONymNaTr-Y>). **Suite sinfónico** inspirado en la figura de Scherezade y algunos episodios de las mil y una noches. Después de los instrumentos de viento, en el 1:01, aparece el violín de Scherezade por primera vez.

<sup>11</sup> Al final de la noche 538, Scherezade narra el encuentro entre Simbad el joven y Simbad el viejo. El viejo dice: “« *¡Faquín! Sabe que mi historia es maravillosa, y que te referiré todo lo que he pasado y lo que me ha ocurrido (...)* He hecho siete viajes, y cada uno de ellos ha constituido una aventura capaz de dejar perplejo a cualquiera. Todo me ha ocurrido por voluntad del destino, pues no hay modo de escapar ni huir de lo que está escrito» .” Desde esa noche, Scherezade cuenta las siete travesías de **Simbad en el mar. Este episodio es el que inspira la apertura del suite.**

*Las mil y una noches*, Edición Le libros. Traducción Juan Vernet. Edición digital. Pág. 1259 [[https://0201.nccdn.net/1\\_2/000/000/17f/d54/Las-mil-y-una-noches.pdf](https://0201.nccdn.net/1_2/000/000/17f/d54/Las-mil-y-una-noches.pdf) ]

<sup>12</sup> Rimsky- Kórsavov, Nikólai. «**Scheherezade**...» Min 1:45

abismo que hay entre cada nota, conquista el vacío delante suyo; que sabe como ningún otra, que ninguna palabra podrá decir más de lo que las otras mujeres habrán intentado decir ya, y que sin embargo, es capaz de ver que en esas mismas palabras vacías existe un espacio *dónde* poder *ser*, *dónde* afirmarse, *dónde* echar raíces, buscar. *Pensar*. Liberarse. De pronto, Scherezade se convierte ella sola, en cuento y en estrategia, en lengua y en pensamiento.

“¿Existe pues un pensamiento sin lenguaje o un lenguaje sin pensamiento?”<sup>13</sup>

Más que instrumento<sup>14</sup>, más que disfraz. “¿Cuál es la primera función del lenguaje?”<sup>15</sup> A veces solo hace falta verlo como un niño, fuera de la norma y del orden, simplemente como posibilidad: como Alexander<sup>16</sup>, que adormitado sobre las rodillas de su abuela Helen, escucha profundo en sus sueños cómo ella recita un pasaje del *Sueño* (1902) de Strindberg<sup>17</sup>: “todo puede suceder. Todo es posible y probable. *El tiempo y el espacio no existen*. Solo hay un débil marco de la realidad. La imaginación gira tejiendo nuevos patrones.”<sup>18</sup> Alexander, para quien vida y teatro son uno solo, no abre los ojos. No los necesita, su *abuela* le está enseñando a contar.

Me pregunto de quién nos estaremos escondiendo. ¿Por qué el miedo a enfrentar la fragilidad de la lengua, de la *forma* detrás de todo lo que hacemos y decimos? Mi abuela solía contarme la historia de una niña que se escondía detrás de la *piel de un asno*<sup>19</sup>, pero entonces, cuando la vi

---

<sup>13</sup>Kristeva, Julia. *El lenguaje ese desconocido*. Traducción de María Antoranz. Madrid: Fundamentos, 1988: 8. [En línea] (<https://introduccionlenguaje2010.files.wordpress.com/2010/09/kristeva-julia-el-lenguaje-ese-desconocido.pdf>)

<sup>14</sup> Kristeva desarrolla: “nos abstendremos de afirmar que el lenguaje es el instrumento del pensamiento. semejante concepción daría pie a creer que el lenguaje *expresa*, cual una herramienta, algo —¿una idea exterior a él? ¿Qué esa idea? ¿Acaso existe de otra forma que no sea través del lenguaje? (...) **El lenguaje es la materia del pensamiento**, también es el elemento propio de la comunicación social.” Kristeva, Julia. *El lenguaje ese...*, 8.

<sup>15</sup> “¿producir pensamiento o comunicarlo?” Kristeva, Julia. *Lenguaje, ese desconocido...*, 8.

<sup>16</sup>Bergman, Ingmar. *Fanny y Alexander*. The Criterion Collection, 2004. Dvd. 312 min.

<sup>17</sup> Strindberg, August. *El sueño*. 1902. Obra de teatro en la que se narra el descenso de Agnes, la hija de Indra, el dios del cielo, al mundo de los hombres.

<sup>18</sup> Recuperado de la versión utilizada en el film de Bergman.

<sup>19</sup> *De los cuentos de Mamá ganso* de Charles Perrault.

dormida detrás del vidrio de su ataúd, su piel morena, rugosa, curtida. Piel de mujer. Piel de animal, quise preguntarle de quién se escondía ella. No hubo tiempo para hacerlo, en seguida vi cómo un líquido extraño se le escurría por la nariz, y supe que era ella que se escapaba de no sé quién, a no sé dónde, venciendo a su cuerpo, venciendo el disfraz. Pensé que era libre de su forma, de su nombre, de ella misma, lo pensé así hasta que un hombre me dijo que eso sólo había sido el formol.

La posibilidad de hacer cine me recuerda mucho a la *forma* en la que le damos nombre al mundo. La forma en que llamamos. La forma en que vivimos. Todo el tiempo decimos: yo soy; eso es. Soy esto en tanto que no soy aquello. Es como si junto a una cámara siguiésemos *representando* el mismo principio. Un principio que define el lenguaje y la experiencia humana, y que durante mucho tiempo hemos tratado de describir bajo leyes de semejanza que bien podrían expresarse, - tal como la experiencia del habla, la escritura y la significación-, en las leyes del *símbolo*<sup>20</sup>. Habría pues, que prestarle atención a las formas: al por qué de las formas y al discurso que perpetuamos en ellas. En ese, “soy esto en tanto que no soy aquello”, Julia Kristeva nos dice, ya existe un ejercicio simbólico para con la realidad, porque para ella, hablar y comunicar, *es* simbolizar.<sup>21</sup>

Simbolizar es la capacidad que tiene el hombre de establecer una distancia entre sí mismo (como sujeto), y lo externo (como lo real) (...) (que se) significa en un sistema de diferencias al que llamamos lenguaje.<sup>22</sup>

Una película, es en suma, esa distancia, y esa decisión. Una *responsabilidad*. Decidir qué mirar, qué escribir, supondría, entonces, “una interpretación psicológica de la realidad”<sup>23</sup>, más

---

<sup>20</sup> En *La trama de lo moderno*, Ana Guasch y Joan Sureda son mucho más claros, dicen: “*la relación que el arte ha mantenido con la realidad ha sido principalmente simbólica y no de semejanza.*” Guasch, Ana M., Sureda Joan, *La trama de lo moderno*. 2a. ed. Madrid: Akal, 1993: 6.

<sup>21</sup> Kristeva, Julia. *Lenguaje, ese desconocido...*, 49.

<sup>22</sup> Kristeva, Julia. *Lenguaje, ese desconocido...*, 49.

<sup>23</sup> Guasch, Ana M., Sureda Joan, *La trama de lo moderno...*, 6.

claramente, “una *formalización* entre lo conocido y lo desconocido”.<sup>24</sup> En esa mirada, habría una escritura. En esa escritura, habría un texto. En ese texto, literatura.

Quizás haga falta *un enfoque totalmente diferente*. Quizás haya que definir la literatura no con base en su carácter novelístico o “imaginario” sino en su *empleo característico de la lengua*. De acuerdo con esta teoría, la literatura consiste en una forma de escribir, según palabras textuales del crítico ruso Roman Jakobson, en la cual “se violenta organizadamente el lenguaje ordinario”. **La literatura se transforma e intensifica el lenguaje ordinario**, se aleja sistemáticamente de la forma en la se habla en la vida diaria. Si en una parada de autobús alguien se acerca a mí y me murmura al oído: “*sois la virgen impoluta del silencio*”, caigo inmediatamente en la cuenta de que me *hallo en presencia de lo literario*.<sup>25</sup>

¿Podrían ser el cine y la literatura dos expresiones de algo mucho más antiguo? Casi al final de su ensayo, *Cine, ¿Lengua o lenguaje?*, Christian Metz escribe:

El cine comienza allí donde el lenguaje ordinario termina: en la frase. No son dos artes: (sino) **un arte y un lenguaje**. El lenguaje. El film comienza ahí. De entrada, en el espacio que corresponde a las retóricas y a las poéticas. En lo *verbal*, los dos niveles se dejan distinguir con facilidad. Lenguaje ordinario, literatura. En lo fílmico, **(decimos) siempre, Cine**.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Guasch, Ana M., Sureda Joan, *La trama de lo moderno...*, 6. Esta es la definición que Guasch y Sureda dan al símbolo.

<sup>25</sup> Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Traducción de José Esteban Calderón. Argentina: Fondo de Cultura económica, 1998: 5. [En línea] (<https://estudiosliterariosunrn.files.wordpress.com/2010/08/eagleton-terry-una-introduccion-a-la-teoria-literaria.pdf>)

<sup>26</sup> Metz, Christian. «El cine: ¿lengua o lenguaje?» En *Ensayos sobre significación en el cine (1964 - 1968) Volumen I*. Barcelona: Paidós, (2002): 104. [En línea] (<https://hysmaudiovision.files.wordpress.com/2017/08/8-metz-el-cine-lengua-o-lenguaje.pdf>)

Quizás lo más difícil, más allá de considerar que la retórica del cine y la retórica de la palabra son extensiones de un lenguaje común, del *lenguaje*, sería reconocer que como él, en principio, ninguna de las dos, mantiene una relación de semejanza con lo *real*. Con lo *establecido*. Si es así, ¿por qué seguimos representando el orden, lo estable, lo normado? ¿Por qué representar cuando podemos preguntar, *distanciarnos*, asumir la responsabilidad, preguntarnos dónde estamos nosotros en eso que se asume como *real*?

Poder contar.

De pronto, abordar el cine desde allí, desde lo que ha sido el lenguaje, podría ser liberador. Podría ser un lugar dónde vernos. No como un espejo, sino como esas cassetteas viejas que se dañan y repiten, y repiten, y *hablan*. Quisiera escribir este guion desde allí. Desde el abismo. Escuchando la radio. En la *Linterna mágica* (1987), Ingmar Bergman habla del niño que fue, — que vemos más adelante en *Alexander*—, habla de Dios, del miedo, de la fe. Dice cosas como que: “la prerrogativa de la infancia es moverse entre la magia y el puré de patatas, entre el terror sin límites y la alegría explosiva”<sup>27</sup>. Recuerda su infancia en 5 palabras: pecado, confesión, castigo, perdón y misericordia<sup>28</sup>. La libertad, -dice él-, resulta desconocida “en un sistema jerárquico (donde) todas las puertas están cerradas.”<sup>29</sup> Me parece que esa es la libertad que debemos buscar en el lenguaje: la trascendencia de esas 5 palabras. El cine, —como forma, como expresión de lenguaje, puede devolvernos la independencia de la mirada, puede ser la luz para el niño que le tiene miedo a la oscuridad: la misma luz que Bergman escondía en el armario cuando lo castigaban, que lo hacía sentir que estaba cerca del cine<sup>30</sup>, que lo hizo entender que era esa oscuridad la que le daba forma al cine.

---

<sup>27</sup> Bergman, Ingmar. *La linterna mágica*. Traducción de Marina Torres y Francisco Uriz. Davitet (v 1.0), Epub: versión digital, (1987): 24. [En línea] ([https://kupdf.net/download/la-linterna-magica-ingmar-bergman\\_590830b3dc0d60311e959e77\\_pdf](https://kupdf.net/download/la-linterna-magica-ingmar-bergman_590830b3dc0d60311e959e77_pdf))

<sup>28</sup> Bergman, Ingmar. *La linterna mágica...*, 15.

<sup>29</sup> Bergman, Ingmar. *La linterna mágica...*, 15.

<sup>30</sup> Bergman, Ingmar. *La linterna mágica...*, 15 -16.

Pero entonces, me pregunto ¿de dónde viene mi propia oscuridad?

Durante mi niñez, vivía yo en *Chiloé*, en un paraje poblado de monstruos y de criaturas míticas. Fue allá adonde escuché hablar de un monstruo cuya calidad de tal era la insuficiencia completa en que se hallaba quien quisiera intentar su descripción, debido no tanto a que su forma sufriera cambio, como al hecho de no poseer ningún tipo de forma. Un monstruo sin cualidades. O más bien, el hecho de no poseer sino una, pero tamaña; precisamente, su tamaño. Su nombre mismo, “Buta”, quiere decir, por lo demás, grande. Tan grande era en verdad que sus dimensiones lo hacían invisible. En tanto que monstruo, Buta era grande y nada más que grande.<sup>31</sup>

Buta me recuerda un hombre grandísimo que venía a mi casa y que mi papá solía traer para comer. Un señor grande. Elefantísico. Un señor que cantaba: “*Como una promesa, eres tú, eres tú.*”<sup>32</sup>. Cantaba a media voz con mi madre en la cocina. Yo no podía dejar de mirarlos. *Como una mañana de verano.*

*Eres tú. Eres tú. Así. Eres tú.*

Cuando pienso en la razón por la cual empecé a escribir esta historia, la de una mujer de piernas largas que busca a su madre, no puedo evitar pensar en ella, en la mía. No puedo evitar pensar en ella como la razón detrás de todo esto. Y no sé por qué a pesar de eso siento que hay algo más. Algo que viene de mi. Algo que veo en el deseo. En la madre, en el amante, en la madre como un amante. Creo que es ese gesto de la maternidad lo que me conmueve. Esa forma de tocar, tocar como lo hacen las mujeres entre sí, *imaginando*.

---

<sup>31</sup> Ruiz, Raoul. *Poética del cine*. Traducción de Waldo Rojas. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2000: 103-105. [En línea](<http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/mc0029367.pdf>).

<sup>32</sup> Mocedades, *Eres tú*. Canción. 1973.

Se me ocurre que de pronto, así es como la he estado imaginando todos estos años. Como si la escritura fuera algo asintomático, —que no sabes que se ha estado produciendo—, una cosa que se escribe por mucho tiempo, y que de pronto un día, ahí frente a ti, lo ves, te das cuenta. Una enfermedad. En algún momento, Metz escribió:

El lenguaje verbal se emplea a cada hora, a cada instante. La literatura, para existir, supone que un hombre escriba un libro, acto especial y costoso que no se deja diluir en la cotidianidad. El film, sea utilitario o artístico es siempre como el libro, nunca como la conversación. Siempre es necesario hacerlo.<sup>33</sup>

Quiero entender por qué. Por qué es necesario hacer un guión. Estoy convencida que una historia se escribe mucho antes de ponerla en un papel o una película, tal vez es porque precisamente todavía no se *ha hecho*, porque todavía está en la cotidianidad y porque es de cotidianidad de lo que se nutre una historia.

*Así. Así. Eres tú.*

Me pregunto si esta es la historia que he estado escribiendo. Cuando Barthes dice que “no es el hombre lo que constituye lo simbólico, sino que es lo simbólico lo que constituye al hombre”<sup>34</sup>, regreso a esos domingos ociosos con mi papá, acostados en la hamaca, matando moscas, diciéndome que todas las cosas cuentan una historia: las piedras, las vacas, ¡las mocas!, los hombres.

Y las mujeres.

---

<sup>33</sup>Metz, Christian. «El cine: ¿lengua o lenguaje?», 106.

<sup>34</sup> Barthes, Roland. *El grano de la Voz*. Traducción de Nora Pasternac. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2015: 82.

La primera vez que vi a Elizabeth ver a la cámara en *Persona*<sup>35</sup>, recuerdo haber cerrado un poquito los ojos. Aunque si le pongo nostalgia al asunto, recuerdo, también que fue su mirada, lo primero que vi de esa película. No la vi en movimiento. La vi en una fotografía, en un libro que se llamaba: “Imágenes de Dios en el cine moderno”<sup>36</sup>. Un libro viejísimo que estaba arrumado en unos estantes de mi casa. Lo vi por largo rato y luego lo cerré. Y esa imagen me persiguió por mucho tiempo. Como un bicho. Siempre incapaz de poder regresar a su madriguera.

El día que la volví a ver, que la vi en movimiento por primera vez, sentí algo muy parecido al miedo. Cada vez que ella me miraba en esa película, yo podía sentir cómo me *imaginaba*. No era una cosa de fantasía ni de invención. Yo era real tan real para ella, como ella era para mí. Su imaginación, mi imaginación, como lo proponía el cine, no se hacía en un supuesto fantástico, sino, en la manera en la que me tocaba, en la que me transformaba.

Así que sentarme a escribir este guion y este diario, —tareas tan caprichosas que a ratos no sé si esta es esa, o esa la de acá—, me hace preguntarme exactamente dónde se encuentra el guion en ese acoplamiento que hay entre la historia y la película. Me parece importante contextualizarlo —contextualizar el trabajo de la escritura fílmica dentro de las estructuras del lenguaje—, porque creo que es algo que hacemos todo el tiempo con todas las escrituras, no solo con la cinematográfica; es una reflexión, tan primera, tan del inconsciente, que resulta difícil de verbalizar, y que en todo caso, como mínimo, intentamos no hacer evidente. Tal vez si reconozco en qué parte de lo que escribo represento eso que me oprime. La forma. El paradigma de la acción. La búsqueda del centro. La estructuración como domino, como exclusión de lo periférico, de lo femenino, del vacío. Pueda ser capaz de decir: yo soy, *eso* es.

Esa anécdota de Raoul Ruiz me convence de que escribir es siempre hablar de monstruos. Hablar de la duda, de lo desconocido que nos resulta el mundo. De imaginar no como espectáculo, sino como lenguaje. Tal vez así, aunque no sea capaz de ver a los monstruos, pueda finalmente, poder

---

<sup>35</sup> Bergman, Ingmar. *Persona*. The Criterion Collection, 2014. Dvd. 83 min.

<sup>36</sup> He intentado buscar el libro. Ha desaparecido.

ponerles nombre. Porque para ser sincera, si debiese decir, así claramente, cuál es el objetivo de todo esto, —de este diario, esta investigación, este guion—, tendría que enfrentarme nuevamente a la imposibilidad de la forma, pero esta vez, a la forma misma de una investigación, al *ir haciendo*. En ese sentido, creo que lo más prudente sería aceptar que los objetivos son cosas que van cambiando todo el tiempo, que integran y reconfiguran lo que quiero decir, y se convierten en un “*estoy haciendo*”. Pienso que para poder darle nombre a mi propósito, tendría que hacer consciente a lo largo de esta investigación, las pulsaciones que me mueven a escribir esta historia, a preguntarme su forma. Debería en principio, poder ser capaz de hablar de un tipo de escritura femenina que me gusta mucho, un tipo de escritura desde la cual me gustaría abordar el proceso de la creación. No obstante, —y quizás para ser capaz de contextualizar esa escritura—, me gustaría también, pensar en la responsabilidad histórica del *decir*: pensar y ser capaz de discernir la necesidad misma de una historia, de la estructura que ella me plantea. Más que en lo que quiero hacer de esta historia, pienso en lo que no quisiera convertir esta investigación. No quisiera imponerle nada, ya sea una estética, un comentario, un marco de investigación o una forma impersonal de narración. Quisiera, idealmente, encontrar un punto donde la idea de *descentramiento* y la forma del relato se integren armónicamente: equilibrar la teoría y la experiencia. Pero estoy segura que habrá un lado que pese más que otro, espero que ese tironeo suceda aquí y no en el guion.

En suma, quisiera que esta investigación pudiese cuestionar la forma en la que se construye el sentido; en la que opera el campo simbólico de las estructuras; en las posibilidades poéticas y abstractas que nos ofrece el lenguaje; en la mirada de la escritura como una forma del yo; en el animal que hay en él; en la fisura simbólica que se crea en el lenguaje a partir de la mirada, del gesto, del silencio. Desde el animal. Desde eso que temo y desconozco.

Creo que lo que más me interesa en este guion es entender el alcance del lenguaje que la historia misma me ofrece, encontrarla en ella partiendo de un universo mítico que es a ratos pueblo, teatro, cuento, recuerdo. De manera que pienso que la mejor forma de empezar esta investigación es diciendo esto: no estoy muy segura de lo que estoy buscando. Creo que el guion y este diario,

van un poquito de eso: escribir sin certezas. Escribir con toda la duda del mundo. Y un poco también, dejar ir. Dejar ir el guion como forma, aceptando. Dejar ir historias. Dejar ir una forma de escribir. Dejar ir a las personas que me enseñaron a escribirlas. Pero, también, y creo que eso es lo progresivo de toda escritura, poder afirmarme después “de”. Agnès Varda solía decir algo que a mí me ayuda a entender por qué estoy haciendo esto. Ella decía: “el primer gesto feminista consiste en decir (...) yo miro. El acto de decidir mirar (...) El mundo no está definido por cómo me miran sino por cómo yo miro”.<sup>37</sup>

Supongo que estoy ansiosa por mirar. Pero no voy a mentir, tengo miedo.

---

<sup>37</sup> Varda en una entrevista en *Filmer le desir*. Recuperada del ensayo de Lourdes Monterrubio, «Autorretratos identitarios de una mirada filmica. De la ausencia a la (multi) presencia: Duras, Akerman, Varda». *Cinema Comparat/ive Cinema*, Vol. 4, nº 8, 2016: (64). [En línea] (<https://core.ac.uk/download/pdf/83007448.pdf>)

“Para Cassirer”, dicen Guasch y Sureda, “**el hombre vive inmerso en un universo simbólico** del que forman parte *el lenguaje, el mito, el arte y la religión*” pues “son estas manifestaciones las que constituyen **la red simbólica de la experiencia humana**”<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Guasch, Ana M., Sureda Joan, *La trama de lo moderno...*,6.

## 2. GENEALOGÍA

Debo confesar que cuando pienso en la película que me gustaría hacer, pienso siempre en una sola. Sé que no la entiendo pero aún así no puedo dejar de mirarla. Cinco minutos antes de que las *Margaritas*<sup>39</sup> de Vera Chytilová destruyan y devoren todo lo que encuentren a su paso en el banquete que cierra la película, se preguntan por qué el hombre del jardín no las había visto: “¿Por qué no nos echó? Ni si quiera sintió pena por nosotros.(...) Es como si nos hubiésemos desvanecido en el aire. ¿Por qué? ¿Por que existe el agua? ¿Por qué existe el río? ¿Por qué? ¿Por qué? Existimos Existimos Existimos.”<sup>40</sup> Y así, marchan por la calle repitiéndose que existen, sacan unas tijeras y se van cortando partes de su cuerpo: “Ardo. Ardes. Ardemos ¿sientes cómo se va desvaneciendo la vida de tu cuerpo?” Se ríen. Cuentan con sus cuerpos, montan, encuadran, iluminan, dirigen. Es de esas películas que te hacen preguntarte dónde está el guión. A riesgo de perderlo, con la esperanza de descubrirlo después, quisiera preguntarme: ¿cómo opera el sentido en un guión, en una película?

### 2.1 Producción de sentido

Cuando hablamos de la forma en la que se concreta el sentido de una obra artística a través del lenguaje, creo que sería interesante referirnos a la corriente estructuralista de pensadores que encontramos en el *Tel Quel*<sup>41</sup>, ir atrás a Saussure, y avanzar un poco más allá, hacia Kristeva y Cixous, referentes del pensamiento feminista de finales de los años 60, 70 y 80. Me parece que el discurso de todos ellos, el de Lévi -Strauss, Todorov, Barthes, Genette es tan próximo entre sí, que hablar de uno sería , inevitablemente, citar al otro.

Para un grupo de ellos, Barthes, Kristeva, existe una distancia considerable entre la idea de *estructura* y *estructuración*. Allí donde la estructura busca *productos*, la idea de estructuración encontraría relaciones de *productividad*, de “diálogos entre escrituras que permutan el texto”<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup>Chytilova, Vera, *Daisies*.The Criterion Collection, 1966, [En línea], 76 min. (<https://www.youtube.com/watch?v=aF7VWEIkGBg>)

<sup>40</sup> Chytilova, Vera, *Daisies*..., min. 51:21.

<sup>41</sup> Revista literaria francesa publicada entre 1960 y 1982.

<sup>42</sup> Barthes, Roland. *El grano de la Voz*..., 67.

Barthes reconocería que la forma de estructurar *productos* se encuentra emparentada con la forma clásica del relato aristotélico<sup>43</sup>; el cual estructura la gran parte de su sentido dentro del primer y cuarto campo de producción semiótico descrito por Tzvetan Todorov<sup>44</sup>:

- 1) *Código de las acciones narrativas,*
- 2) Código semántico,
- 3) Códigos Culturales,
- 4) *Código Hermenéutico y*
- 5) Campo Simbólico

Estos campos, el de la acción y la intriga, nos dice Barthes, son los que en suma, vuelven legibles los textos, pues hacen de la lógica que opera en ellos, *irreversible*.<sup>45</sup> Diría entonces que para acercarnos a la *productividad infinita del lenguaje* a la que Kristeva apela, sería necesario alejarse del texto clásico, y observar la operatividad del texto moderno que por el contrario, busca la “destrucción del sentido”<sup>46</sup>; expresándose como obras abiertas, intertextuales, regidas por las leyes de sus propios *tiempos*, —plural, que Barthes recuerda, es a lo que al final, nos resistimos.<sup>47</sup>

Así, si observásemos la responsabilidad histórica de la forma, tal como la plantean Barthes y Kristeva, acabaríamos por encontrar en la legibilidad, la razón de la vigencia del modelo aristotélico moderno. ¿No habría pues, en este énfasis de situar la acción dramática como centro

---

<sup>43</sup> Barthes, Roland. *El grano de la Voz...*, 68.

<sup>44</sup> Filósofo, lingüista, historiador, crítico literario

<sup>45</sup> Barthes, Roland. *El grano de la Voz...*, 69.

<sup>46</sup> Barthes, Roland. *El grano de la Voz*. Pág. 65. Este sería uno de los grandes puntos de estudio no solo en films como *Daisies*(1966) —donde el cuerpo se vuelve una especie de collage—, o en *Je, Tu, Il, Elle* (1974) de Akerman —donde el silencio se encarnan en el cuerpo—, sino en films como *Valery and her week of wonders* (Jaromil Jireš, 1970) y *Dreams* (1990) de Akira Kurosawa donde el campo de significación pasa a encontrarse en una instancia muy próxima al sinsentido. ¿Qué constituye el sin sentido?

<sup>47</sup> Barthes, Roland. *El grano de la Voz...*, 48.

de toda narración, un intento por “formalizar”—dominar- como diría Todorov<sup>48</sup>—, una lectura del mundo que podría ser mucho más compleja? ¿No cabría la posibilidad de que dentro de los campos semánticos, culturales y *simbólicos*, —campos que se constituyen de forma *discontinua*<sup>49</sup> dentro del texto,— se encontraran formas *otras*, menos dominantes y más flexibles, híbridas, de articular el sentido de una narración? Y aún más, ¿de qué tipo de sentido estaríamos hablando?

Si quisiéramos llevar todas estas preguntas al cine, estructuración de la obra, permutabilidad del sentido, destrucción de la forma, tendríamos primero que atravesar el gran dilema que conociera la producción filmica. ¿Es el cine una lengua o un lenguaje? En un artículo de los *Cahiers du Cinema* de 1963, Barthes comenta en relación a la segunda articulación<sup>50</sup> del lenguaje, *lo escrito*:

Nos parece, hasta el presente, que el modelo de todos los lenguajes es la palabra, el lenguaje articulado. Un lenguaje articulado es un código que utiliza un sistema de signos no analógicos y que en consecuencia pueden ser y son, discontinuos. A la inversa, el cine se ofrece **a primera vista** como una *expresión analógica* de la realidad(y además *continua*.)<sup>51</sup>

Para Metz, la inexistencia de esta segunda articulación , *lo escrito*, convierte al cine en un lenguaje y no en una lengua. Y asegura, que por tanto, el lenguaje del cine y sus imágenes no podrían explicarse bajo leyes de orden *sintáctico*<sup>52</sup>, sino más bien *retórico*. Es por esto que cuando hablamos de Cine, Barthes y Metz nos proponen utilizar el modelo *retórico* de

---

<sup>48</sup> Barthes, Roland. *El grano de la Voz...*, 47.

<sup>49</sup> “Salpicándolo de sentido” Barthes, *El grano...*, 69.

<sup>50</sup> Para Metz, el lenguaje tiene dos articulaciones: el habla y la escritura. Para Kristeva, podrían existir tres, el gesto. Metz sitúa al cine, en la misma esfera discontinua, o al menos en una instancia muy próxima, del habla.

<sup>51</sup> Barthes, Roland. *El grano de la Voz...*, 18.

<sup>52</sup> Metz cuestiona mucho la presunción de una gramática en el cine en tanto que lengua, pues como él explica: “*en el tiempo en el que el cine se tenía a sí mismo por una verdadera lengua, sentía una especie de horror sagrado por las lenguas verdaderas. Temía a una competencia que, si existía, era precisamente por el cine se había situado en el mismo plano que ellas.*” (Metz, Christian. «El cine: ¿lengua o lenguaje?»..., 75.)

significación de Jakobson<sup>53</sup> como forma alterna de aproximación de sentido y no bajo la gramática sintáctica de la lengua de los primeros teóricos del cine, conviniendo así, que “**la imagen cinematográfica no es una palabra y la secuencia no es una oración**”<sup>54</sup>.

Ahora bien, Jakobson parte del constructo: metáfora/metonimia, donde la metáfora, es para él, “el prototipo de los signos que se pueden sustituir unos a otros por similitud”<sup>55</sup>. Mientras que metonimia, sería aquel fenómeno donde “la sustitución se realiza por contigüedad.”<sup>56</sup> Entonces, ¿podría ser a través del símbolo y de sus leyes de significación, —que en suma son las leyes de significación de la lengua misma—, dónde podríamos encontrar el distanciamiento de la discursividad *continua* del relato Aristotélico vigente? De ser así, ¿qué es lo que nos permitiría acceder al plano simbólico?

## 2.2 Campo simbólico<sup>57</sup>

Barthes considera que lo fundamental al momento de hablar, —de definir un símbolo—, es reconocer que su existencia no puede ser disuelta de la existencia misma del relato. Es decir, que lo que realmente pesa en él, no son los atributos propios, —individuales—, que estos puedan llegar a tener, sino las relación que estos construyen con esas otras partículas de sentido que salpican el relato. Así, lo que haría dinámico a un símbolo no sería su individualidad, sino el lugar que este ocupe en una narración:

Los significantes son siempre **ambiguos**. Que los significantes excedan siempre el número de significados es lo que permite que exista la literatura, el arte, la

---

<sup>53</sup>Barthes, Roland. *El grano de la Voz...*, 19

<sup>54</sup> Metz, Christian. «El cine: ¿lengua o lenguaje?»..., 75.

<sup>55</sup> Barthes, Roland. *El grano de la Voz...*, 19

<sup>56</sup> Barthes, Roland. *El grano de la Voz...*, 19

<sup>57</sup> A propósito de su análisis de *Sarrasine*, Barthes lo describe como reversible. “*Su lógica como se sabe, se distingue radicalmente de la lógica del razonamiento o la experiencia. Como la lógica del sueño, se define por caracteres de itemporabilidad, de sustitución, de reversibilidad.*”  
Barthes, Roland. *El grano de la Voz...*, 68

historia, que el mundo se mueva. (Pues), lo que constituye **la fuerza de un significativo** no es su claridad, sino que sea *percibido* como significativo.”<sup>58</sup>

Pero, ¿qué es lo que compromete partir de lo *ambiguo*, de la duda, de la sombra de todas las certezas? Desde Descartes, se nos ha planteado la pregunta de si son las *imágenes sensibles* que producimos la mejor forma de acceder a la *verdad*, de reconocer el mundo que habitamos. Esta pregunta sería, -desde las primeras tribulaciones Platónicas-, la más grande brecha trazada entre lo que se percibe y lo que se esconde frente a nuestros ojos. Sería pues, la pregunta que daría inicio y cabida a una serie de pensadores que revolucionarían el campo de las ciencias. Mas en las artes y en las humanidades, habría que esperar la llegada de los fenomenólogos para poder redirigir irreversiblemente la pregunta hacia nosotros. ¿Hasta qué punto las *imágenes sensibles* que producimos nos permiten cuestionar el lugar que cada uno de nosotros ocupa en la gran estructura social que nos hemos *impuesto*?

La respuesta parece ser, como hemos visto, inherentemente, problemática. Por un lado, Barthes escribiría que “para descondicionarnos de todas las filosofías (o teologías del significado)”<sup>59</sup>—y de estructuración — tendríamos “que emplear la mayor cantidad de metáforas posibles puesto que es la metáfora una (de las) vía(s) de acceso al *significante* ”.<sup>60</sup> Al individuo. Y por otro, reabrirla así un camino explorado también por Lacan, Saussure y los primeros estructuralistas. Reflejaría en el acoplamiento simbólico de las palabras, el existencialismo del ser, el ejemplo más claro de la imposibilidad de tener otra certeza que no sea la muerte<sup>61</sup>, del potencial que hay en ella y de la expresividad infinita de lo ambiguo. Pues, en cierta forma, lo que la negación de la fragilidad de la palabra termina por reflejar en nosotros, no es solo el desconocimiento de la multiplicidad azarosa de las palabras que usamos, es también, un desconocimiento absoluto de

---

<sup>58</sup> Barthes, Roland. *El grano de la Voz...*, 20

<sup>59</sup> Barthes, Roland. *El grano de la Voz...*, 101

<sup>60</sup> Ídem.

<sup>61</sup> Para los fenomenólogos, la experiencia humana se encuadra en relación a la conciencia que este tenga de su finitud, de su muerte siempre probable a cada instante; y por consiguiente, de la *infinidad* de escenarios posibles de la muerte que alberga nuestra existencia.

nuestra propia naturaleza interior, de nuestro azar, de nuestros miedos. Según Saussure, la relación que se establece entre el (significante-significado) de la palabra sería una asociación arbitraria<sup>62</sup>. Es decir, que la *apariencia* misma de las palabras, como la *apariencia* de las imágenes —convenientemente materializadas por sentidos que son capaces de entender el mundo en tanto que ellos, en tanto que la imagen sea producida y decodificada en una realidad espacio-temporal—, no sería más que un mero *accidente*, un *fenómeno*<sup>63</sup>, que solo accede a la superficie y no a la *esencia* de las cosas.

¿Podría ser entonces, la **aproximación poética** de mundo, —en principio, “irracional”, “disruptiva”, “*no lineal*”, hasta “caótica”— una forma de vencer el *sentido*, los sentidos? Quizás, su *expresividad* discontinua, nos acercaría mucho más a la experiencia del ser, del yo, de la esencia de las cosas, del *animal*, y nos distanciaría de un orden antiguo, rígido, dominado por una lógica patriarcal que esconde en ella, el miedo a lo ambiguo, al caos mismo de la creación: el miedo a lo desconocido.

### 2.3 Lenguaje poético: lenguaje de abstracción

¿Es verdad que lo abstracto se contrapone a lo figurativo? ¿Ha sido lo abstracto la gran revolución del arte contemporáneo?(...)<sup>64</sup> El origen del término *abstracción* se encuentra en la filosofía, y más aún en la escolástica, la cual distingue tres categorías o estadios del concepto: la abstracción física, matemáticas y metafísica. La abstracción pura sola interesa a la última de las tres categorías, es decir,

---

<sup>62</sup> Según KIRSTEVA en *El lenguaje ese desconocido*, Pág. 15: “La palabra «arbitrario» significa más exactamente inmotivado, es decir que no hay una necesidad natural o real que una al significante con el significado.”

<sup>63</sup> Visto por Heidegger en palabras de Eduardo León: “El “fenómeno” así entendido, en sentido “fenomenológico”, es ontológicamente anterior al “fenómeno” en “sentido vulgar” (las apariencias en sentido kantiano, lo que se da a la intuición empírica): «(...) aparecer sólo es posible sobre la base de un mostrarse algo (...). Los fenómenos no son nunca, según esto, apariencias, pero en cambio, toda apariencia necesita de fenómenos» León, Eduardo. «El giro hermenéutico de la fenomenológica en Martín Heidegger », *Polis*, n.º 22, (2009): Párrafo 14. [En línea] (<http://journals.openedition.org/polis/2690>).

<sup>64</sup> Guasch, Ana M., Sureda Joan, *La trama de lo moderno...*, 6.

aquella en la que los objetos existen separados de toda materia y de toda concepción de la misma.(...) Si descendemos al estudio de la abstracción física, que así en todo caso es como se debe de considerar el concepto en el campo de las artes plásticas, **abstraer significa eliminar, quitar, separar lo particular y lo individual de los objetos, dejando única y exclusivamente las características universales.**<sup>65</sup> Ante lo individual, lo abstracto es lo universal, ante lo casual, lo necesario; frente lo contingente lo abstracto es aquello que es esencial, es aquello que supone concepto ante lo material, *aquello que no implica para comprensión el conocimiento empírico de la realidad.* En el ámbito del proceso artístico el proceso de abstracción elimina progresivamente de una obra aquello que no es fundamental para su entendimiento, aquello que es individual, lo que la concretiza demasiado; es decir, **la abstracción abandona la apariencia de la cosas para llegar a su esencia;** lo abstracto **no va en busca de lo que parece ser**, de lo que vemos que es (de lo que ven nuestros ojos), **sino simplemente de lo que es esencia.**<sup>66</sup>

Me parece que de alguna forma, lo que Guasch y Sureda describen como abstracción y esencia, da cuenta de un abismo inicial que me parece encontrar en el principio de toda creación, de toda estructura y de toda palabra. En una parte del *Grano de la Voz*, Barthes escribe: “*es también ese vacío de palabra lo que constituye la escritura.*”<sup>67</sup> Recuerdo la emoción, el desencanto, la pérdida, y el terror que sentí al enfrentarme a una máxima que habría de cambiar todo lo que había dado forma a mi vida: la *palabra* no era el mundo, y el mundo, no era palabra. El descubrimiento de que eso que nos unía a las dos con el mundo era algo precario, tan precario como mi relación con ella, me desarmó por completo. Me dejó a la deriva. Me dejó a mi suerte en un mundo sin palabras. Palabras que no cambiaban el vacío; palabras residentes; palabras habitantes. Así, como esos golpes de la infancia que nadie recuerda pero que dejan dolores que

---

<sup>65</sup> Guasch, Ana M., Sureda Joan, *La trama de lo moderno...*, 6.

<sup>66</sup> Guasch, Ana M., Sureda Joan, *La trama de lo moderno...*, 6.

<sup>67</sup> Barthes, Roland. *El grano de la Voz...*, 101.

aparecen con el tiempo, la conciencia de mi propia fragilidad, de todo cuanto llamaba y me pedía existir, acabó con ese disfraz que tan pacientemente mi abuela y mi madre habían cosido tantos años atrás, me dejó pequeña y desnuda frente al asno<sup>68</sup>. -Esta vez, estaba segura, no había formol.

De manera que para reencontrarse con una palabra después del abismo que la constituye y que nos separa, habría primero que considerar el potencial creativo detrás de todo silencio, de toda desnudez. Contemplar el espectro psicológico, simbólico, que el miedo nos impide ver en él y que las artes teatrales y literarias han sabido abordar y reflexionar. Artaud, por ejemplo, en su *Teatro de la Crueldad*<sup>69</sup>, observa “la palabra” como “el cadáver del habla psíquico”<sup>70</sup>, y propone para trascenderlo, “volver a hallar (...) «el Habla anterior a las palabras»”<sup>71</sup>. En esa abstracción que precede a toda palabra, parece encontrarse un *otro*, ¿un yo?, pluma o garra, pezuña, pezón, un cuarto de bestiarios, de sentidos, ¿humanos?, ¿inhumanos?, incontrolables, —en todo caso—, reprimidos, no normados, pensamientos que apenas pueden reconciliarse con una forma, materia, naturaleza.

Es en este espectro psicológico de la palabra, donde las escrituras discontinuas se conectan y nos permite emparentar la gráficas y las leyendas del mundo. La lectura del Japón, -por ejemplo-, como texto y como entramado simbólico, le permite a Barthes reconocer varias cosas. En primer

---

<sup>68</sup> En el cuento de *Piel de Asno*, de la colección de historias de *Mamá Ganso*, un rey viudo decide casarse con la única mujer que él piensa podría ocupar el lugar de su esposa: su hija. Aconsejada por su hada madrina, la princesa le pide tres regalos imposibles de conseguir a su padre para así impedir que se realice la boda: un vestido del color del cielo, un vestido del color de la luna, un vestido tan brillante como el sol, y, finalmente, la piel de su asno. Cuando todos los pedidos se cumplen, la princesa decide huir utilizando uno de ellos: la piel del animal.

<sup>69</sup> Que en sus palabras podría haber sustituido crueldad por vida misma. Crueldad en tanto que vida. Un nombre que curiosamente refleja la dicotomía de lo conocido y lo desconocido; del temor y el temblor.

<sup>70</sup>Derrida, Jacques. «La escritura y la diferencia: *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*». Traducción de Patricio Peñalver. Edición digital de *Derrida en castellano*, (1989): 329. [En línea] ([https://books.google.com/books?id=Ya-7pQHeJPsC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q=cadaver%20del%20habla%20ps%C3%ADquico&f=false](https://books.google.com/books?id=Ya-7pQHeJPsC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=cadaver%20del%20habla%20ps%C3%ADquico&f=false)).

<sup>71</sup>Derrida, Jacques. «La escritura y la diferencia...», 318-343.

lugar, le permite reconocer que aunque “el lenguaje vehiculice las ideas”<sup>72</sup>, —al comparar Oriente y Occidente—, descubre que este último “fabrica signos que rechaza al mismo tiempo”, en gran medida, por la “rigidez de nuestra lengua”<sup>73</sup>.

Se coloca el sujeto antes del verbo, y el verbo antes del complemento. (...) los **clásicos** estaban **persuadidos** que ese era *el orden lógico y natural* del espíritu puesto que solamente *se es verdaderamente él mismo **al final***, como producto.<sup>74</sup>

Barthes termina diciendo algo bellissimo —tristísimo, también—: “cada uno de nosotros no dice más que una sola frase que únicamente la muerte puede interrumpir.”<sup>75</sup> La verdad. La crueldad.

La vida.

¿Por qué no habríamos de ver la vida como música, frase de la poesía, —abierta y disonante— libre por su vacío? Y así, como Octavio Paz escribiera de Álvaro Mutis, recuperar en un verso ese yo que nos trae a la vida, ese infinito sin nombre que lo devora todo, que desconoce el centro; la “necesidad de decirlo todo y la conciencia de que nada se dice. Amor por la palabra, desesperación por la palabra, odio a la palabra”<sup>76</sup> Mutis diría:

Poesía: moneda inútil que paga pecados ajenos con falsas  
Intenciones de dar a los hombres la esperanza. Comercio milenario  
de los prostíbulos.  
La duda entre las palabras vulgares, para decir pasiones innombrables

---

<sup>72</sup> Barthes, Roland. *El grano de la Voz...*, 90. Y que no por esto, instrumental. Kristeva se posiciona categóricamente en contra de la presunción del lenguaje como mera herramienta.

<sup>73</sup> Barthes, Roland. *El grano de la Voz...*, 90: “...*El sujeto antes del verbo y el verbo antes del complemento. (...) Los clásicos estaban persuadidos de que ese era el orden lógico, natural del espíritu.*”

<sup>74</sup> Barthes, Roland. *El grano de la Voz...*, 90

<sup>75</sup> Barthes, Roland. *El grano de la Voz...*, 91

<sup>76</sup> Mutis, Alvaro. *Summa de Maqroll, el gaviero...*, 10

y esconder la vergüenza  
es el poema ...  
Esperar el tiempo del poema es matar el deseo, aniquilar  
las ansias, entregarse a la estéril angustia...  
¡Eternizad ese instante!<sup>77</sup>

Probablemente, allí lo habríamos dicho todo.

## 2.4 De la poesía y del cine

Escribir entonces, por fuerza o por ventura, habría de ser experiencia; conciencia que describe un encuentro antiguo, ese que hay entre el nacer y el morir, entre la presencia y la ausencia; el recuerdo y el sueño; la mujer y el animal, fuera de la severidad, de la autoridad y de la represión de una lengua que sólo logra entenderse en tanto que producto, mirando atrás, pero nunca hacia adentro ¿Por qué no habría, entonces, de poder hablar el animal? Palabra y abismo. Esquema de la vida y de la muerte. Así, cuando hablamos de abstracción en el cine, de poéticas en el cine, y de la aprehensión psicológica que podemos entablar en él, nos encontramos con expresiones que enfrentan el silencio desde el *fragmento* y la proximidad<sup>78</sup>, pero también, —quizás, especialmente-, desde la desnudez del lenguaje: Antonioni —en la quietud del espacio—, Varda —en el gesto del retrato—, Bergman — en la naturaleza de la fe<sup>79</sup>—, Marker —en los emplazamientos de la mirada—, Rocha— en la violencia antropófaga del ser—, en muchos otros, en Angelopoulos, Tarkovsky, Ruiz.

Raoul Ruiz, por ejemplo, cree que la poética en el cine *viene* de las imágenes, de la posibilidad que hay en ellas de pasar de un estado a otro. Son ellas las que dictaminan la forma en la que

---

<sup>77</sup> Mutis, Alvaro. «Los trabajos perdidos», en *Summa de Maqroll, el gaviero*. Barcelona : Debolsillo, 2013. (1a. ed.), 62-64.

<sup>78</sup> Como asociaciones contiguas, propias de los modelos retóricos descritos por Jakobson y Metz.

<sup>79</sup> En una especie de eco a Kierkegaard.

tienen que ser tratadas. ¡La sorpresa! No obstante, al posicionarse hace un recuento vastísimo de la historia del cine a propósito de la confrontación de dos posturas, que él cree, dan origen a la discusión de su especificidad artística: la ciencia y la magia. El hechizo. Ruiz está a favor, al menos en su primer volumen, de la alquimia, del cine Chamánico, y lo transcribe así<sup>80</sup>:

La historia del cine podría perfectamente interpretarse como el enfrentamiento constante o periódico entre ambas tendencias. (...) Mientras que los artistas trataban de profundizar sus disciplina, ya sea a través de un nuevo arte total, los intelectuales buscaban renovar los instrumentos de reflexión. La irrupción de artistas e intelectuales en el ámbito del cine favoreció el nacimiento de lo que podría llamarse *la primera vanguardia*: Delluc, Costreau, Cavlcanti, por cierto; pero también Murnau, Flaherty y Joris Ivens. En mi clasificación personal, ellos se ubican en dos categorías, una de las cuales agrupa a aquellos cineastas que yo llamo “*filiacionistas*”, y que, antes de asumir la explicación del hecho cinematográfico, tratan de tomar posición respecto de sus orígenes lejanos. Para Einsenstein, son ésos los ideogramas chinos; es la sintaxis occidental para Béla Balassz (quien sostenía que los movimientos de cámara corresponden a los verbos, los ángulos de las tomas a los adjetivos y los personajes a los substantivos); o todavía Koulechov, que intentaba interpretar el cine en ls término de la psicología pavloviana. En la otra categoría, que yo llamo la de los “*irrupcionistas*” -con lo que hago alusión a la distinción establecida por Julio Caro Baroja a propósito los carnavales, explicables ya sea por su filiación a tradiciones, o bien por su advenimiento súbito-, o más sencillamente *la categoría de los “magos”*, se reúnen cineastas tales como Buñuel, Vigo o Vertov. Los primeros acuerdan toda su importancia a la experimentación y a la exploración, mientras que los últimos prefieren los poderes mágicos y el vértigo (La mettrie los habría llamado “**los sombríos**”). Me complace pensar que si Eres Meier hubiera sido crítico de cine, habría calificado al primer grupo de

---

<sup>80</sup> La cita es extensa, pero ¡fantástica!

*filogenético* y al segundo de *ontogenético*. Siendo los primeros aquellos que **consideran el cine** como producto de una evolución de las bellas artes y, *los segundos, como un fenómeno original e inesperado*.<sup>81</sup>

Passolini es muchísimo más radical. En 1965, en el Festival de Pesaro argumenta que “el instrumento lingüístico sobre el cual se implanta el cine es irracional”<sup>82</sup>, y que gracias a ello es que podemos “explicar **la profunda calidad onírica del cine**.”<sup>83</sup>:

Aquella parte *poéticamente metafórica* que es clamorosamente posible en el cine, está siempre *en estrecha ósmosis con* la otra naturaleza, la estrechamente comunicativa de **la prosa**. (...) Toda la tendencia del último cine, desde Rossellini erigido en Sócrates hasta “Nouvelle Vague”, hasta la producción de estos años, de estos meses (...) se dirige hacia un “cine de poesía” **¿Cómo es teóricamente posible en el cine, “la lengua de la poesía”?**<sup>84</sup>

Passolini atribuye esta **lengua técnica de la poesía**<sup>85</sup> a la *narración libre indirecta cinematográfica*<sup>86</sup>, un amalgama entre el plano subjetivo y el procedimiento dialogal de la narración, citando como ejemplos concretos de todo esto a "Antonioni, Bertolucci y Godard, Rocha del Brasil o a Forman de Checoslovaquia"<sup>87</sup>. Esta lengua técnica de la poesía, él la describiría entre muchas otras, como:

---

<sup>81</sup> Ruiz, Raoul. *Poética del cine...*, 87.

<sup>82</sup>Passolini, Pier Paolo; Rohmer, Eric. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970: 13. [En línea] (<http://biblio3.url.edu.gt/Imagica/cineprosa.pdf>)

<sup>83</sup> Passolini, P.; Rohmer, E. *Cine de poesía contra cine de prosa...*, 13.

<sup>84</sup> Passolini, P.; Rohmer, E. *Cine de poesía contra cine de prosa...*, 22-23.

<sup>85</sup> Passolini, P.; Rohmer, E. *Cine de poesía contra cine de prosa...*, 29.

<sup>86</sup> “*la inmersión del autor en el ánimo de su personaje y por consiguiente la adopción, por parte del autor, no sólo de la psicología de su personaje, sino también de su lengua.*” (Pág. 26) *El Monólogo interior* “*en cuanto el cine no tiene las posibilidades de interiorización y abstracción que tiene la palabra: es un monólogo interior por imágenes, esto es todo. Carece por consiguiente, de toda la dimensión abstracta y teórica, explícitamente empleada en el acto evocativo-cognoscitivo del personaje monologan.* (Pág.)

<sup>87</sup> <sup>87</sup> Passolini, P.; Rohmer, E. *Cine de poesía contra cine de prosa...*, 29.

- Aproximaciones de dos puntos de vista, en una misma imagen;
- Hacer entrar y salir a los personajes en el encuadre;
- Inmovilidad obsesiva del encuadre;
- Ritmo del montaje<sup>88</sup>.

Incluso, se referiría a un *Neo-cubismo no tonal*, cuando de Godard se tratase:

*La poética* de Godard *es ontológica, se llama cine*. Su formalismo es, por consiguiente, un tecnicismo poético por su propia naturaleza: todo lo que una cámara es bello: es la restitución técnica, y por consiguiente poética, de la realidad.<sup>89</sup>

Rohmer, al ser confrontado con el cine poesía de Passolini en una entrevista con los *Cahiers du cinema*, diría que aunque “no es el universo lo que es poético”<sup>90</sup> sino “la mirada del cineasta lo que la poetiza”<sup>91</sup>, es “preferentemente en un cine que no se pretende lo poético, que se pretenda prosaico, donde puede encontrarse una tentativa de *romper la manera tradicional de la narración* (...) sin apoderarse de ciertas técnicas de la novela”<sup>92</sup>A la vez que aboga por un cine-relato, *un cine-prosa*, Rohmer<sup>93</sup> reconoce que todo esfuerzo por sistematizar forzosamente la técnica filmica a través de una gramática literaria, podría enclaustrar el potencial del cine-poético o del cine de vanguardia. Al final, Tarkovsky nos pide volver al principio poético, a lo *esencial*, a la vida no como apariencia o a la norma, no dice:

---

<sup>88</sup>Passolini, P.; Rohmer, E. *Cine de poesía contra cine de prosa...*, 33 - 34.

<sup>89</sup>Passolini, P.; Rohmer, E. *Cine de poesía contra cine de prosa...*, 35

<sup>90</sup> Passolini, P.; Rohmer, E. *Cine de poesía contra cine de prosa...*, 51

<sup>91</sup> Passolini, P.; Rohmer, E. *Cine de poesía contra cine de prosa...*, 51

<sup>92</sup> Passolini, P.; Rohmer, E. *Cine de poesía contra cine de prosa...*, 49

<sup>93</sup> Passolini, P.; Rohmer, E. *Cine de poesía contra cine de prosa...*, 50: “*Me gustaría hacer una película sin historia (...)Hay muchas personas que son de esta opinión. Yo en cambio, —dice Rohmer- pienso que el cine puede ser moderno y contar una historia. No veo por qué el hecho de no contar ninguna historia es más moderno que lo contrario*”

“Nos dedicamos a contar historias, pequeñas historias en una lengua vieja que ya no nos pertenece, y nos las repetimos los unos a los otros sin poder ofrecer nada a nadie. Bueno, pueden atraer a cierto público y aumentar la recaudación. Pero, en general, con respecto a lo esencial, el cine aún no ha sido abordado con demasiada seriedad”<sup>94</sup>.

Seriedad u oscuridad. ¿A caso sueño<sup>95</sup>? Aunque yo no exista, —se ha dicho, “los guionistas no existen”<sup>96</sup> —, me gustaría saber... Pronunciar esas palabras, (quizás oler debajo del parqué), desvestir cuanto silencio encuentre en el camino que hay desde mis manos hasta mis pies. Las habré de devolver.<sup>97</sup> Pero primero las habré soñado. Las habré bañado con los animales del pantano, hurgando en sus orejas, mirádonos, mirándome.

---

<sup>94</sup> Recuperado del artículo de Pablo Marín, «Tarkovski y sus apuntes: el arte de pensar lo intraducible». *Culto*, 2018. [En línea] (<https://culto.latercera.com/2018/01/29/tarkovski-sus-apuntes-arte-pensar-lo-intraducible/>).

<sup>95</sup> Bergman, Ingmar. *La linterna...*, 112.

<sup>96</sup> Cita atribuida a Tarkovsky por Pablo Marín en «Tarkovski y sus apuntes...».

<sup>97</sup> Barthes, Roland. *El grano de la Voz...*, 71: “uno nunca es propietario de un lenguaje, (tan solo lo) pide prestado, se pasa como una enfermedad, o una moneda.”.

Pajarito,  
¿De qué color es el pelo de los elefantes?

## 2.5 Escritura/ Dramaturgia

Buscando ese lenguaje animal, *abismal*, me resultó evidente de quién había huido la abuela. Difícilmente, el formol nos preserva para la muerte. Esta ocurre antes. El formol, viene después. Entonces encontré esta frase en el *Cuerpo poético* de Jacques Lecoq: “*Las leyes del movimiento organizan todas las situaciones teatrales*”<sup>98</sup> y me pareció entender por qué nunca fue el cadáver de la abuela lo que se quedó estancado en mi memoria, de la misma forma en la que no fue el sinsentido — como yo pensara inicialmente— lo que tanto me sedujera de las Margarita; era justamente lo que venía después del vacío y del horror, lo que le sucedía al *cadáver*<sup>99</sup>: el fuera de lugar, el movimiento, el desplazamiento<sup>100</sup>. ¿Por qué habríamos de ver la acción dramática como la única expresión del movimiento? ¿Acaso no es posible pensar en “la escritura (¡en el pensamiento mismo!) como una estructura en movimiento”<sup>101</sup>? La escritura como un cuerpo vivo me pareció de pronto, —como una revelación— la razón detrás de la fuerza de todo espacio teatral, de toda su escritura, de toda psicología del pensamiento. Se abriría entonces, con cada pensamiento, con cada palabra y cada *cadáver*, un espacio simbólico, un cuerpo desplazado, vivo, *fenómeno*, humano. Pensé en Artaud, que sentía “repugnancia frente a la escritura no

---

<sup>98</sup>Lecoq, Jacques. *El cuerpo poético*. Traducción de Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro. España: Alba Editorial, 2004: 41. ([https://kupdf.net/download/jacques-lecoq-el-cuerpo-poetico-bampw-lpdf\\_59926058dc0d609126300d1c\\_pdf](https://kupdf.net/download/jacques-lecoq-el-cuerpo-poetico-bampw-lpdf_59926058dc0d609126300d1c_pdf))

<sup>99</sup> “cadáver psíquico” como Artaud denomina a la articulación de la palabra.

<sup>100</sup> El pensamiento, la distancia.

<sup>101</sup> “Así pues, es necesario reencontrar la arquitectura en el interior. (...) La poética de la permanencia que da nacimiento a la escritura, esa es mi gran obsesión.”  
Lecoq, Jacques. *El cuerpo poético*..., 41.

teatral”<sup>102</sup> que se veía así misma “como lugar de la verdad inteligible”<sup>103</sup>, y que pensaba, —por encima de todo—, que “lo *dramático*”<sup>104</sup> “no era *una realidad literaria sino escénica*”.<sup>105</sup>

Entonces, ¿de qué manera la *realidad* —o el sueño—escénico nos permite experimentar con el lenguaje? ¿Hasta qué punto nos libera de la rigidez de la lengua y nos faculta de sentido? ¿En qué medida evidencia la estructura que nos precede, que nos condiciona? Me parece que todas esas preguntas empiezan con el distanciamiento aristotélico. Después de todo, el primer analista del relato, del modelo del orden antiguo y la lógica *clásica*<sup>106</sup> sería pues, Aristóteles. Barthes pensaría que la renovación teatral se encontraría en la inusitada capacidad que este tiene de hablar de centros y periferias: una realidad física, espacial, que pondría en evidencia el juego de las estructuras, el orden, la acción por un lado; y el caos, por el otro: el absurdo, el *desplazamiento* del sentido.

Es evidente que el estructuralismo es muy antiguo: el mundo es una estructura, los objetos, las civilizaciones son estructuras, eso se sabe desde hace tiempo. Lo que es enteramente nuevo es **percibir esta descentración** (...) que para una cultura clásica como la nuestra *es difícil de admitir*<sup>107</sup>

---

<sup>102</sup>Derrida, Jacques. «La escritura y la diferencia...», 339.

<sup>103</sup> Derrida, Jacques. «La escritura y la diferencia...», 339. Lo que tal vez se explique en la oblicuidad misma del lenguaje de la que hablaba Barthes hace un momento.

<sup>104</sup> Según José Antonio Sanchez: “*La auténtica destrucción de la dramaturgia aristotélica la lleva a cabo, sin pretenderlo, Artaud, al redefinir el concepto de “drama” en relación a lo escénico*”. Sanchez, José Antonio. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994: 66. [ E n l í n e a ] ( [https://books.google.com.ec/books?id=jEaVlp81puUC&pg=PA65&lpg=PA65&dq=derrida+y+artaud+el+gesto&source=bl&ots=XYJ\\_zkXmZV&sig=ACfU3U03j76AJIO7D4CSHqSNIMEctDISBw&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKewiHyuflu4XkAhXOqFkKHdG2BtsQ6AEwCHoECAgQAQ#v=onepage&q=derrida%20y%20artaud%20el%20gesto&f=false](https://books.google.com.ec/books?id=jEaVlp81puUC&pg=PA65&lpg=PA65&dq=derrida+y+artaud+el+gesto&source=bl&ots=XYJ_zkXmZV&sig=ACfU3U03j76AJIO7D4CSHqSNIMEctDISBw&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKewiHyuflu4XkAhXOqFkKHdG2BtsQ6AEwCHoECAgQAQ#v=onepage&q=derrida%20y%20artaud%20el%20gesto&f=false) )

<sup>105</sup> Sanchez, José Antonio. *Dramaturgias de la imagen...*, 66.

<sup>106</sup> ¿Patriarcal?

<sup>107</sup> Barthes, Roland. *El grano de la Voz...*, 101

Quizás, “más importante que la idea del vacío, sea la idea del **descentramiento**”<sup>108</sup>, pues, como Barthes lo señala: “la única subversión posible en materia de lenguaje *es desplazar las cosas*”<sup>109</sup>. Movimiento. Pensamiento. Habría entonces que volver a Artaud para entender las dos máximas de la dramaturgia (y de la escritura): la primera, “la dramaturgia *no es una ordenación*, es **una estrategia**”<sup>110</sup>; y la segunda, “la *tarea revolucionaria* de la escritura **no es eliminar sino transgredir**”<sup>111</sup>. Negación. *Herida*. Sutura. Siempre me llamó la atención esa expresión: “dejar ver las costuras”. Cuando Harriet Andersson mira a la cámara en *Verano con Monika* (1953)<sup>112</sup> recuerdo mi primer día en una clase de cine. Dijeron que esa mirada, una sola *mirada*, había roto la sutura del cine<sup>113</sup>. La mujer *nos* había visto. Transgredir. Transformar. Sentido.

Para romper con la cultura aristotélica (...) hace falta forjar un instrumento analítico (...) que mida no las estructuras, sino **el juego de las estructuras** y de su *inversión* por vías lógicas. (...) para destruir la inscripción hay otros medios distintos de la eliminación; (...) **transgredir es a la vez reconocer e invertir. Lo contrario destruye, lo inverso dialoga y niega.**<sup>114</sup>

Barthes concluye su reflexión sobre el descentramiento y su potencial en las nuevas escrituras abordando otro concepto que desafía y configura la práctica teatral: el vacío. Barthes cree que en esta transgresión, en esta “sacudida del sentido hasta su *vacío* insustituible”<sup>115</sup> se esconde un

---

<sup>108</sup> “El vacío no debe ser imaginado como ausencia (...) el vacío es más bien lo nuevo, el retorno de lo nuevo, que es lo contrario de la repetición” Barthes, Roland. *El grano de la Voz...*, 101.

<sup>109</sup> Barthes, Roland. *El grano de la Voz...*, 45

<sup>110</sup> Sanchez, José Antonio. *Dramaturgias de la imagen...*, 67.

<sup>111</sup> Barthes, Roland. *El grano de la Voz...*, 45

<sup>112</sup> Bergman, Ingmar. *Summer with Monika*. The Criterion Collection, 2012. Dvd. 92 min.

<sup>113</sup> En el teatro, la ruptura de la cuarta pared, el despertar del espectador a la estructura a la que es parte en la vida y en el espacio teatral, se produce justamente por su proximidad física con el evento artístico. Podríamos citar otra forma de absurdo transgresor en Pirandello y su obra “*Seis personajes en busca de autor* (1921)”, en la cual, la audiencia de pronto se encuentra en el ensayo de la obra que había venido a ver.

<sup>114</sup> Barthes, Roland. *El grano de la Voz...*, 45- 46

<sup>115</sup> Barthes, Roland. *El grano de la Voz...*, 101

miedo por lo lleno, por el pasado: “lo que aborrecemos de lo lleno no es la imagen de una sustancia última, es el reconocimiento de una mala forma. La repetición, (...) el estereotipo.”<sup>116</sup> ¿Sería posible que el relato pudiese imaginar el vacío “no como una ausencia” sino “más bien, como el retorno de lo nuevo, como lo contrario a la repetición?”<sup>117</sup>

Pero entonces, “¿cómo escribir ese vacío de palabra sin expresarlo?”<sup>118</sup>

## 2.6 La herida simbólica: Gesto y cuerpo poético

Sin *error* no hay **movimiento**. ¡Es la muerte!<sup>119</sup>

Podríamos empezar por el cadáver. Viendo lo que se esconde detrás. Reconociendo la herida debajo de la sutura. Comprendiendo que la razón detrás de la rigidez de la estructura, es la muerte. Si nos desviamos un poco, si preguntamos por qué, si nos distanciamos un centímetro de lo *legible* y empezamos a enfrentar el vacío, lo desconocido, lo otro; si nos desplazamos y salimos de la fila, —¡error!—, terminaríamos por ver lo absurdo de la vida, lo frágil de una palabra, la imposibilidad de existir en el mismo espacio que nuestro pensamiento. La herida. Vemos la muerte como realidad única y vemos también el papel que representamos a través de lo que hacemos y decimos. De la *forma*. Vemos el pozo en el que ha quedado la escritura —el guion dentro de él—; la *forma* como dominio y no como expresión, —(como pérdida y reencuentro del sentido). Quizás es por eso que la poesía en cuanto a cuerpo mantiene un encanto indescriptible. Al final de cada verso, al borde de ese abismo, en ese salto de la forma, en lo indecible de sus palabras, en la encadenación del sentido frágil, se reencuentra lo esencial. ¿Por qué Platón critica la escritura como cuerpo?<sup>120</sup> Movimiento. Error. Cuerpo. Escritura del cuerpo.

---

<sup>116</sup> Barthes, Roland. *El grano de la Voz...*, 101.

<sup>117</sup> Barthes, Roland. *El grano de la Voz...*, 101.

<sup>118</sup> Barthes, Roland. *El grano de la Voz...*, 101.

<sup>119</sup> Lecoq, Jacques. *El cuerpo poético...*, 41

<sup>120</sup> Derrida, Jacques. «La escritura y la diferencia...», 339.

Si es verdad lo que dice Barthes, y *nuestro* cuerpo afirma el símbolo,<sup>121</sup> —lo poético—, quizás en él se encuentre otra vía del ser, una *forma* que desafía la lógica del orden clásico que considera la vida solo en tanto que *producto*<sup>122</sup>. Es así, a través del cuerpo, y del *gesto*<sup>123</sup> principalmente, cómo Brecht, Artaud y Eisenstein, —dice Barthes—, encuentran el camino hacia el vacío, hacia el discurso discontinuo<sup>124</sup>, abriendo la herida, desprendimiento. En ese encuentro/desencuentro—que se manifiesta cuando se concreta el sentido, en esa muerte del sentido, y su posibilidad de desenterrarlo, es donde Barthes encontró lo que él llamó: la “fisura de lo simbólico”<sup>125</sup>.

Lo que en suma, es el potencial escondido, negado de toda escritura. Bastaría volver a Artaud para encontrar, como asegura José Antonio Sánchez, una dramaturgia donde la palabra “deja de ser un ejercicio artístico” y “se convierte en revelación del yo”<sup>126</sup>, en “**un lenguaje carne. Violencia verbal. Destrucción del lenguaje como recuperación del lenguaje**”<sup>127</sup>. Un lenguaje,

---

<sup>121</sup> Barthes, Roland. *El grano de la Voz...*, 69

<sup>122</sup> ¿Por qué no una bestia?

<sup>123</sup> ¿Qué es el gesto? Híbrido metafísico. Palabra encarnado que es a su vez imposible de describir. Poesía. Imposibilidad de la palabra.

<sup>124</sup> Barthes, Roland. *El grano de la Voz...: “no tolera las formas disertadas de la exposición”* (Pág. 69); “*deshace, destruye, dispersa el discurso disertivo en provecho de un discurso discontinuo*” (Pág. 69); “*Brecht en el teatro chino, Artaud en el teatro Balinés y Eisenstein en el Kabuki.*” (Pág. 69).

<sup>125</sup> “*Fisura de lo simbólico: apertura sobre un exterior reprimido. Que no tolera las formas disertadas de la exposición*”. Barthes, Roland. *El grano de la Voz...*, 99.

<sup>126</sup> Sanchez, José Antonio. *Dramaturgias de la imagen...*, 65.

<sup>127</sup> Ídem. Pág. 65

“codificado como jeroglífico, y solo ejecutado como gesto.”<sup>128</sup> —gesto vivo que sólo tiene lugar una vez.<sup>129</sup>

Así, una de las propuestas de Artaud, la *glosopoesis* —que Derrida describe en su texto *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación* como “una separación del concepto y del sonido; del significado y del significante; de lo neumático y de lo gramático; la libertad de la traducción y de la tradición; el movimiento de la interpretación; la diferencia entre el alma y el cuerpo; el amo y el esclavo; Dios y el hombre; el autor y el actor”<sup>130</sup>— se convierte en el aura única, un gesto de lo irrepetible de la muerte, y de la *vida*. Pero la anarquía no es la única manera de vencer la forma. Distinto de Artaud, Brecht encontró la manera de sostenerla, haciendo del *Gesto*, —aún cuando no podía ser transcrito—, una extensión del *texto*, —texto que no obstante, evidenciaba el *extrañamiento*, la distancia entre lo significado y el significante.

(...)La humanidad no podía ser *codificada*. Brecht, consciente de la naturaleza de la obra escénica, intentó mostrar que el modo de transmitirla no podía ser el texto dramático/literario, sino el “Modelo”. ***El Modelo (Texto + fotografía + indicaciones escénicas + documentación dramaturgia)*** era el medio menos deformado para la comunicación no-escénica del Gesto. Pues, para Brecht, el lenguaje de la escena no era la palabra, ni la acción, sino el Gesto, que contenía a ambas. **El gesto era lo que debía ser transmitido, porque era el gesto lo que debía ser escenificado.**<sup>131</sup>

---

<sup>128</sup> Derrida, Jacques. «La escritura y la diferencia...», 318-343. Derrida profundiza: “***La palabra es el cadáver del habla psíquico, y hay que volver a hallar, junto con el lenguaje de la vida misma, «el Habla anterior a las palabras».*** *El gesto y el habla no están todavía separados por la lógica de la representación. «Yo añado al lenguaje hablado otro lenguaje, y procuro darle al lenguaje del habla, cuyas misteriosas posibilidades se han olvidado, su vieja eficacia mágica, su eficacia hechizadora, integral.»* (329).

<sup>129</sup> Derrida, Jacques. «La escritura y la diferencia...», 320, allí explica, citando a Artaud, que: “*El teatro de la crueldad no es una representación. Es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación. «He dicho, pues, “crueldad” como habría podido decir “vida”»* (1932, IV, p. 137). *Esta vida soporta al hombre pero no es en primer lugar la vida del hombre. Éste no es más que una representación de la vida y ése es el límite -humanista- de la metafísica del teatro clásico. «Así pues, al teatro tal como se practica se le puede reprochar una terrible falta de imaginación.»*

<sup>130</sup> Derrida, Jacques. «La escritura y la diferencia...», 328.

<sup>131</sup> Sanchez, José Antonio. *Dramaturgias de la imagen...*, 74.

De manera que aunque Brecht no renunciase completamente de la forma aristotélica, se demostró con ellos, en todo caso, que la palabra, y sus formas de representación *tradicionales*, no hablan realmente del hombre. No cuestionan ese vacío de palabra y de imagen que Artaud ve desde el caos, y que Brecht ve desde la racionalidad dialéctica, material del pensamiento. Para el último, es pues, una necesidad política poner en escena la estructura que gobierna el mundo; para el primero, una necesidad existencial.

Un gesto.

Qué difícil debe ser filmar uno. Una sonrisa, una mirada. Debe suceder, no se puede aparentar. ¿Y escribir? En una de esas primeras clases en la universidad alguien me dijo, — a propósito de *La Jetée*(1962)<sup>132</sup>—, que Chris Marker pensaba que para filmar un rostro hacía falta la destrucción del mundo, el fin de todo los sentidos. Elizabeth, Monika, esa *mujer*. ¿Por qué sus miradas me conmueven tanto? Lo sé, una vez más, no es el cadáver. Es la vida. La *expresión* que hay en ellos. Esas miradas, esos silencios llenos de palabras. La sangre detrás de toda herida.

---

<sup>132</sup> Marker, Chris. «La Jetée» en *Sans Soleil/ La jetée*, The Criterion Collection. 2012. Dvd. 22 min.

**“¡Cread las bestias!** Inventad su historia. Afilad sus grandes garras. Acerad sus picos curvados y tenaces. Dadles un itinerario calculado y seguro (...)  
Entremos al reino de las bestias. De su prestigio depende nuestra vida. Ellas abrirán nuestras mejores heridas.”

Las bestias<sup>133</sup>.

---

<sup>133</sup> Mutis, Alvaro. *Summa de Maqroll, el gaviero...*, 23.

## 2.7 Escritura del yo.

La escritura del yo tiene los mismos contornos imprecisos y la misma condición herética que el ensayo filmico con el que, con frecuencia, se anuda: una escritura personal que se sitúa en un difícil encaje generéis y no en una menos problemática caracterización.<sup>134</sup>

Habría entonces, —a parte del absurdo, y del vacío—, otra noción que la estructura aristotélica reprimiría: la noción del *otro*. ¿Quiénes representan al *otro*? ¿En qué momento el yo se convierte en un otro? Lo he pensado; quizás esta sea la razón por la cual las *margaritas* me inquietan tanto: una mujer hablando del mundo sin intermediarios. Su sangre. Su llanto. Así, los estudios culturales han evidenciado la mecánica de la estructura social, su respuesta básica ante todo que no sea *él*: asimilar. Asimilar en tanto que se cesa el conflicto, la discusión, en tanto que se encuentra una aparente convivencia que impide el cuestionamiento, la transformación de esa gran estructura social que asimila. ¿Cómo apoderarse de la narración del ser desde una estructura que niega permanente lo femenino, lo que desconoce, lo que nosotras mismas desconocemos de nosotras? Habría que inventar un lenguaje. Nuestro lenguaje. Uno que no nos tolere, uno que hable de nosotras. Si *Las mil y una noches* es un relato que se piensa así mismo como una especie de mercancía: *un relato por un día más de vida*<sup>135</sup>, ¿cuál es la vida que hemos estado pagando?

Mutis escribió una vez: “como los faraones, es preciso tener las más bellas palabras listas en la boca para que nos acompañen en el viaje por el mundo de las tinieblas.”<sup>136</sup> Por alguna razón terminé pensando en las historias de mi madre. Habría pensado que eso que me había contado

---

<sup>134</sup> Domènec Font, Recuperada del ensayo de Lourdes Monterrubio, «Autorretratos identitarios de una mirada filmica...», 64.

<sup>135</sup> Barthes, Roland. *El grano de la Voz...*, 79: “Una bella historia a cambio de una noche de amor”

<sup>136</sup> Mutis, Alvaro. *Summa de Maqroll, el gaviero: Programa...*, 21.

era el precio que había pagado para que pudiese ir a buscarla. Una historia para poder cruzar, una historia para poder volver. Pero, quizás, el viaje del sentido nos es algo que sucede después de la muerte, sino durante la vida. Quizás la forma de las cosas que contamos paga, busca, perpetúa la vida que queremos llevar. Quizás la búsqueda de la forma, la búsqueda del sentido en el proceso de creación, *es* la obra, es lo *otro*, pero también, podría ser el encuentro del sentido más ajeno a nosotros, el *yo*. Kristeva diría:

Para mí la noción de texto nunca ha superado la noción de experiencia (...)Una cierta recuperación estructuralista de la noción del texto solo ve en él, la técnica: cómo construir un producto de mercado, por ejemplo (...) (pero) para producir un texto hay que cuestionarse entero: la manera de sentir, la sexualidad, el lenguaje. (...)Desde ese punto de vista se trata de una experiencia, (...), (de) un cuestionamiento de lo antiguo y posterior surgimiento de lo nuevo. (...) Se parece a la experiencia mística si se quiere. En un momento determinado voy a comunicarlo, pero (...) que haya dos periodos en ese proceso no significa que sean consecutivos, “primero cambio y luego escribo”. Pasan al mismo tiempo. (...) La técnica es inseparable de esa **transformación** íntima, personal.<sup>137</sup>

En *La Scherezade Criolla*, Helena Araujo dijo: “el discurso simbólico y analógico es muy cercano a la mujer, porque opera bajo el mismo campo de represión de la significación”<sup>138</sup>. Una represión del exterior que en cierto sentido viene perpetuándose en el lenguaje y en la posición que ocupa tradicional -y forzosamente- la mujer en la sociedad, -por la sociedad. De cierta forma, lo que Araujo , — tras el estudio de *escritura femenina* de la que habla Cixous, quien fundamenta junto a Kristeva y Beauvoir gran parte del pensamiento feministas de principio de

---

<sup>137</sup>«Julia Kristeva: “Psicoanálisis y literatura son la misma cosa”». Entrevista en *Revista Ñ*, El Clarín, 2011.[En línea]([https://www.clarin.com/rn/ideas/julia-kristeva-entrevista\\_0\\_Hyj7ja52vQg.html](https://www.clarin.com/rn/ideas/julia-kristeva-entrevista_0_Hyj7ja52vQg.html))

<sup>138</sup> Araujo, Helena. *La scheherezada Criolla*. Bogotá: Centro Editorial, Universidad Nacional de Colombia, 1989: 21. En el texto original aclara: “Así, el discurso simbólico y analógico resulta posiblemente accesible a la mujer, por hallarse próximo a su mundo introversión y a una identidad que está involucrada en procesos subjetivo e represión. Es natural que prefiera metaforizar y alegorizar, expresarse a través de imágenes analogías, ya que en ella hay una frontera frágil entre “lo reprimido-construido por el juego entre el cociente y el inconsciente- y la represión, aniquilamiento de la palabra por exclusión del significante”.

los años 70—sería la renovación del yo como medio de renovación de la obra. Lenguaje y pensamiento volverían a ser uno solo, lo que siempre han sido: experiencia.

Escribir sería para ella (la mujer), aspirar a una relación no censurada con su sexualidad, “modificar lo imaginario para actuar sobre lo real”, renegar de una estructura en la cual se le reserva fatalmente “**el lugar de culpable**”. Al ejercer con libertad la escritura, la mujer llegaría a imponer su propia sintaxis. Su sintaxis, sí, pues, ¿no ha sido esta hasta hoy una exclusividad masculina? Siempre hay, siempre ha habido un poder reprimido en función de la subordinación del deseo femenino, un poder constreñido al mimetismo, dada la sumisión de lo “sensible” y de la “materia” a lo inteligible del discurso. Sí, la escritura ha sido uno de los lugares donde más se ha reproducido la opresión de la mujer, pues constantemente “se le ha negado el *uso* de **su palabra**.”<sup>139</sup> (...)Seguramente al asumirse en la escritura, la mujer se reivindicaría en una expresión insurrecta, y **hallaría la realidad de su vivir profundo**.<sup>140</sup>

En el cine de Marguerite Duras<sup>141</sup>, por ejemplo, Lourdes Monterrubio ve algo que ella llama la “*puesta en ausencia*”. Para ella esto es una “consciencia autoral femenina” que le permite “reivindicar su condición de cineasta a través de la reapropiación del cuerpo de la mujer y de sus sensaciones” y de “subvertir la narrativa clásica asociada a la imagen tiempo”<sup>142</sup>. Esto es algo que Marguerite explora también en sus libros. En *pele negro, ojos azules*, Duras escribe:

Le pregunta si son los ojos azules los que la hacen llorar.

*Ella dice que es eso, sí, sucede que es eso, que puede expresarse así*

---

<sup>139</sup> Araujo, Helena. *La scheherezada Criolla...*, 22

<sup>140</sup> Araujo, Helena. *La scheherezada Criolla...*, 23

<sup>141</sup> Si lo ponemos en contexto de la escritura filmica, me parece que en las escrituras femeninas de Agnès Varda, Lucrecia Martel, Chantal Akerman, María Luisa Bemberg, Vera Chytilová y Duras es donde más se siente esta literatura encarnada, eso que Barthes y Kristeva llaman “el diálogo de las escrituras”.

<sup>142</sup> Monterrubio, Lourdes. «Autorretratos identitarios de una mirada filmica...», 67

*El* pregunta cuando fue.

(...)

Ella le da a besar su boca.

Ella le dice que le bese, a él, a este desconocido, dice: Usted besa su cuerpo desnudo, su boca, su piel, sus ojos.

Lloran hasta la mañana la tristeza mortal de la noche de verano.

Se habría hecho la oscuridad en la sala,  
empezaría la obra.

La escena, diría el actor. Sería una especie de  
sala de recepción.<sup>143</sup>

En ese universo literario —como en el de *Hiroshima Mon Amour* (1959)—, solo son *Ella* y *El*. Aquí hay dos instancias: el tiempo del encuentro entre ellos; y una segunda instancia donde se narra la puesta en escena de sus encuentros por un grupo de actores. Estos emplazamientos se hablan a lo largo de toda la obra. A veces ella llora con el amante, y es en el *actor* donde encuentras su eco. Esta doble narración se mantiene en sus películas mediante el tratamiento de la voz en off. Desde el inicio de *Hiroshima*, en la secuencia inicial tenemos una voz: “*No has visto nada en Hiroshima. Nada/ Lo he visto todo en Hiroshima*” que se *imprime*—continuamente—, sobre los lugares que ella menciona. Al encontrarse, se transforman. Y al hacerlo, la película se transforma con ellas. Toma la apariencia del cine-ensayo, del cine-diario, un híbrido. La película se convierte en una *carta*. Casi un confesionario. El descubrimiento de su propia lengua. Lengua del que escribe. ¿Del que escucha?

En algún momento de *Margo Glatz: el rastro de la escritura*, una entrevista para la serie monográfica de escritoras hispanoamericanas de la Universidad de Alicante, Margo recuerda cómo a propósito de una conferencia que dio sobre sí, titulada “*El caso de Margo Glatz por*

---

<sup>143</sup> Duras, Marguerite. *Los ojos azules pelo negro*. Traducción de Clara Janés. España: Tusquets editores, 2010: 19.

*Margo Glatz*”, Rocío Silva escribe en la “*Mística de contar cosas sucias*” que su “novela (la de Margo) es impúdica precisamente como acto de escritura, porque deja a la intemperie las intenciones más oscuras de un escritor o de una escritora”.<sup>144</sup> Del yo que crea y *se transforma*.

## 2.8 El animal y el habla

Pero este lenguaje propio, ¿en qué se sostiene? Como Barthes, Marguerite Duras cree que es imposible “*escribir sin la fuerza del cuerpo*”<sup>145</sup>. Diría:

Eso (lo que) hace salvaje la escritura. (...) un salvajismo anterior a la vida. (...) siempre lo reconocemos, es el de los bosques, tan antiguos como el tiempo. El del miedo a todo. Uno se encarniza.(...) Para abordar la escritura hay que ser más fuerte de lo que se escribe. No es solo (...) lo escrito, también los gritos de las bestias de las noche,(...) los vuestros y los míos.<sup>146</sup>

Me queda suelto. Escritura salvaje. Escritura animal. *Devenir Animal*<sup>147</sup>. ¿Cómo se puede encontrar un animal en el lenguaje? ¿Qué es un animal en el lenguaje?: “escribir como una rata traza una línea, como tuerce su cola, como un ave lanza un sonido, como un felino se mueve, o bien duerme pesadamente”.<sup>148</sup> Zourabichvili cree, leyendo a Deleuze, que: “la escritura propiamente dicha comienza cuando la representación no es solamente exacta sino *viva*, cuando

---

<sup>144</sup>Aracil Varón, Beatriz. «Margo Glatz: el rastro de la escritura». *Universidad de Alicante*, n.º 16 (2003); En serie monográfica n.º 6: (Análisis de Literatura española; Narradoras Hispanoamericanas desde la independencia a nuestros días): 12-13. [En línea] ([https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7293/1/ALE\\_16\\_13.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7293/1/ALE_16_13.pdf))

<sup>145</sup>Duras, Marguerite. *Escribir*. Traducción de Ana María Moix. México: Tusquets editores, 1994: 26. (<https://audiocreativa.files.wordpress.com/2017/03/273886017-escribir.pdf>)

<sup>146</sup> Duras, Marguerite. *Ecrire...*, 26.

<sup>147</sup> Concepto que Gilles Deleuze desarrolla alrededor de la presencia estilística del animal en la literatura de Franz Kafka (la metamorfosis) y Herman Melville (Moby Dick) en una entrevista con Claire Panett.

<sup>148</sup> Deleuze, Gilles. *Dialogues*, 90. Citado en la conferencia de Zourabichvili

alcanzamos al animal intenso, afectivo, porque esto supone recursos sintácticos propios, *un estilo.*”<sup>149</sup>

Deleuze entonces puede decir que *el animal vive entre las palabras*: no es una metáfora sino la literalidad —en sentido estricto un animal. (...) las palabras que saben hacerlo vivir por haber sido ellas mismas forzadas por la potencia del animal real. (...) *Animal de escritura tanto como escritura animal*, lenguaje animal cavado en el lenguaje mismo, uso animal de la lengua<sup>150</sup>

Piel de mujer. Piel de animal. Scherezade.

Dondequiera que estemos, la sombra que trota detrás de nosotros tienen sin duda cuatro patas (...) Sentimos el anhelo de lo salvaje. Y este anhelo tiene muy pocos antídotos. (...) Nos han enseñado a avergonzarnos de este deseo. Nos hemos dejado el cabello largo y con él ocultamos nuestros sentimientos. (...) Viene también a través del sonido; (...) a través del tambor, del silbido, de la llamada y del grito. (...) de la palabra escrita y hablada; a veces una frase, un poema o un relato es tan sonoro y tan acertado que nos induce a recordar, por lo menos durante un instante, (...) estas dos palabras en concreto (...) la mágica llamada a la puerta de la profunda psiquis femenina. (...) *Cuando las mujeres oyen esas palabras*, despierta y renace en ellas un recuerdo antiquísimo. El recuerdo de nuestro absoluto, innegable e irrevocable parentesco con el femenino salvaje. “*La mujer salvaje*” significa literalmente tañer el instrumento del nombre para hacer que se abra una puerta. (...) que da lugar a un pasadizo. (...) (que nos enseña) de

---

<sup>149</sup>Zourabichvili, François. «¿Qué es un devenir para Gilles Deleuze?». Traducción de Verónica Guarneros. Conferencia recuperada de *Reflexiones Marginales*, N°41, 2017. Versión digital. Páginas sin numerar. [En línea] (<http://reflexionesmarginales.com/3.0/que-es-un-devenir-para-gilles-deleuze/>)

<sup>150</sup> Ídem.

qué materia estamos hechas realmente **y nos muestra dónde está nuestro verdadero hogar.**<sup>151</sup>

¿En qué momento esa escritura del yo se encuentra con el animal? Juan Martín Masciardi explicaría —siempre en relación a Deleuze—, que este encuentro entre lo “doméstico”<sup>152</sup> y lo animal se da en relación a las fronteras de un *territorio*:

Los animales delimitan su territorio: (...) color, campo y postura son las dimensiones animales de limitar el territorio (...) (y) también las condiciones de la creación artística. El territorio es el ámbito de la propiedad y salir del territorio es aventurarse. Salir del lugar del ámbito filial es comenzar un nuevo proceso presente en el reino animal: desterritorialización. (...) Salir del territorio para situarse en otro, experimentar saliendo del lugar conocido en pos de lo desconocido para hacer lugar a un nuevo espacio abriendo el campo de las posibilidades. La desterritorialización implica una nueva terretorialización.<sup>153</sup>

De manera que “escribir como un animal salvaje *es no temer a lo desconocido.*”<sup>154</sup> Sería: “salir del territorio (doméstico) para buscar nuevas expresiones, crear «barbarismos», situarnos en el plano de lo no conocido, llevar el lenguaje al límite pero no sólo el lenguaje porque en la experiencia no sólo se juegan las palabras, sino, además, la vida misma.”<sup>155</sup> “Escribir”—diría Masciardi— “es experimentar un límite, el límite de la existencia”<sup>156</sup>, “separar el lenguaje del silencio, de la música, límite que separa el lenguaje de la animalidad, que separa el lenguaje del

---

<sup>151</sup>Pinkola, Clarice. *Mujeres que corren con los lobos*. Barcelona: Liberdoplex, 2001: 4 -10. [En línea] (<https://st2.ning.com/topology/rest/1.0/file/get/3001182742?profile=original>)

<sup>152</sup>Masciardi, Juan Martín. «ABC de Deleuze: La escritura animal». Artículo en *Microfilosofía* donde se recuperan fragmentos de la entrevista entre Claire Parnet y Gilles Deleuze, [En línea] (<https://www.microfilosofia.com/2016/11/abc-de-deleuze-la-escritura-animal-jmm.html>)

<sup>153</sup> Ídem.

<sup>154</sup> Ídem.

<sup>155</sup> Ídem.

<sup>156</sup> Ídem.

grito porque escribir es llevar ese límite que separa al hombre del animal. Estar en ese límite que separa el pensar del no-pensar.”<sup>157</sup>

Afecto.

Quise preguntarle a Scherezade cómo dormían los animales. Quise preguntarle muchas cosas. Quise decirle que había olvidado cómo llamarla, que el camino al armario de pronto se había vuelto muy confuso. Que tenía hambre y que la piel se me encogía. Que ya no podía soñar, que me dolían los pies y tenía miedo de ser una cucaracha. Que de pronto nada era mío, ni estas manos, ni estas palabras. Quise decirle tanto pero cuando la vi, ella colgada y yo mitad cucaracha, solo pude guardar silencio. Las dos sabíamos exactamente qué era lo que yo moría por hacer. Así que ella esperó: esperó paciente hasta que finalmente tuve el valor de decírselo. Quería jugar. Jugar como tantas veces, ella y yo. Jugar a preguntar y a responder. Era mi turno. Me saqué el caparazón de cucaracha y lo dejé a sus pies. ¿Sabría cómo hacerlo? Desnuda le pregunté.

---

<sup>157</sup> Ídem.

¿Sueñan?

¿Todos los animales sueñan?

### 3. PROPUESTA ARTÍSTICA

No recuerdo exactamente en qué momento dije, esta es una historia. Recuerdo sí, una imagen que me produjo mucha ansiedad. Era la imagen de dos mujeres en una cama. A oscuras, se desnudaban y jugaban juntas. Se miraban con amor. Se tocaban como se tocan las mujeres cuando se reconocen. *Imaginando*.

Al principio pensé que estaba recordando una *película* donde la protagonista viajaba por toda Alemania para presentar su último film<sup>158</sup>. Allí se encontraba con un extraño y sin poco más que una introducción, lo llevaba a su cama de hotel. No había nada erótico en ese encuentro, no había *nada* en lo absoluto. Anna lo despachaba rápidamente y desde ese momento experimentaba en el resto de camas y de hombres la indiferencia y ausencia de su alrededor. Su silencio hablaba en palabras que ella nunca iba a tener. Y cuando lo hacía, cuando finalmente podía hablar, curiosamente, delante de otra mujer-, la película lograba transmitir una corporalidad, una carnalidad que trascendía cualquier presunción de lo erótico y se situaba aún más allá. Así, cuando Anna *compartía* la cama con su madre, parecía encontrar algo de sí que siempre le había sido negado, un lenguaje tan difícil de describir, tan fácil de confundir, que al verlo tan vivamente escenificado, resultaba increíble estar en presencia de un gesto que probablemente nadie más te iba a dejar ver.

Descubrí en todo eso una vena animal. De momentos maternal. No en una expresión biológica, sino en la forma del deseo, del sentido, de la voz en las historias que te cuentan las mujeres cuando creces. Hélène Cixous<sup>159</sup>, en su ensayo *Le Rire de la Méduse (L'Arc, 1975)*, decía que el cuerpo femenino al narrar, convierte la historia en *su* historia, todo a la vez:

Escuchen a una mujer hablar en un reunión publica (...) Ella no “habla”, ella tira su cuerpo tembloroso hacia delante; se deja ir, vuela; toda ella ha ido a su voz , y es con su cuerpo que sostiene la lógica vital de su discurso. *Su carne dice la*

---

<sup>158</sup>Akerman, Chantal. *Le rendez-vous d'Anna*. The Criterion Collection, 1978, DVD, 127 min.

<sup>159</sup> Feminista, profesora y escritora francesa.

*verdad*. Ella yace desnuda. Materializa físicamente lo que está pensando; significa con su cuerpo. De cierta manera, inscribe lo que está diciendo, porque no le niega a sus deseos, la parte intratable y apasionada que tienen en su decir. Su discurso aún cuando “teórico” o político, no es nunca simple, lineal u “objetivado”, generalizado: ella traza su historia en la historia.<sup>160</sup>

Pensé en mi mamá. En la forma en la que ella hablaba. Con los ojos grandes y un meneo en los hombros. Bien parada en el piso, con esas dos piernas suyas llenas de várices. Algo así como zapateando. Diciendo: yo.

Me hace gracia pensar en *las mil y un historias* que me contó porque nunca me las contó para dormir. No hacía falta. En su vocabulario no existían las palabras: “ven, te voy a contar una historia”. Ella, para quien el día amanecía robándosele ya varias horas, simplemente las contaba cuando las contaba, cuando se acordaba, cuando había oportunidad. Alternaba el cuento con expresiones banales de: ¡qué barbaridad, qué caro está el pan!, y así sin más, como si el pan nunca hubiese entrado a lugar, continuaba con la anécdota del viejo Clímaco y su periódico que por haber prestado mal, se lo habían devuelto ilegible con las letras para atrás y los barcos y las velas no parados, sino a pique, volando debajo del mar, pues “como verás, allí nos dimos cuenta que el pobre de leer mucho, ya no podía más.”

Había algo en su forma de hablar. Lo sabía. Cixous dice que todas las mujeres lo tienen, ella lo describe como una relación privilegiada entre ellas y su voz:

---

<sup>160</sup> Cixous. Hélène. *The laugh of the Medusa*. Traducción de Keith Cohen y Paula Cohen. En *Signs: The University of Chicago Press*, Vol. 1, n.º 4 (1976): 881. ([https://www.mun.ca/philosophy/Cixous\\_The\\_Laugh\\_of\\_the\\_Medusa.pdf](https://www.mun.ca/philosophy/Cixous_The_Laugh_of_the_Medusa.pdf)) Traducción del texto original: “Liste to a woman speak in a public gathering(...) She doesn't speak, she throws her trembling body forward; she let go of herself; she flies; all of her passed into her voice. And its with her body that she vitally supports the logic of her speech. *Her flesh speaks true*. She lays herself bare. In fact, she physically materializes what she's thinking; she signifies it with her body. In a certain way, she inscribes what she's saying, because she doesn't deny her drives the intractable and impassioned part they have in speaking. Her speech, even when “theoretical” or political, is never simple or linear or “objectified”, generalized: she draws her story into the story.

En el discurso de una mujer, así como en su escritura, el elemento que nunca deja de resonar, el que, una vez que hemos sido permeadas, profunda e imperceptiblemente tocadas por él, retiene el poder de conmovernos— (...) es la *canción*: primera música de la primera voz del amor que está vivo en cada mujer. ¿Por que esta relación privilegiada con él?<sup>161</sup> Porque ninguna mujer (se) almacena para contrarrestar los impulsos como lo hace un hombre. Tú no construyes muros a tu alrededor, no renuncias al placer tan sabiamente como él. Incluso si la mistificación fálica ha contaminado generalmente buenas relaciones, una mujer nunca está lejos de ser una "madre" (quiero decir fuera de sus funciones de rol: la "madre" como no-nombre y como fuente de bienes). Siempre hay dentro de ella al menos un poco de esa buena leche materna. *Ella escribe con tinta blanca.*

Comprendí entonces el signo del elefante; de la matrona: la mujer arruinada. Mi madre.

En una entrevista le preguntan a Margo Glantz de dónde venía esa obsesión por el cuerpo femenino, y ella dice que el cuerpo *es* su escritura, que estaba interesada en ver cómo el cuerpo cambiaba, deseaba, y se volvía un extraño con el tiempo, con la enfermedad.<sup>162</sup>

---

<sup>161</sup>Cixous, Hélène. *The laugh of the Medusa...*, 881. *Traducción inglesa*: "In women's speech, as in their writing, that element which never stops resonating, which, once we've been permeated by it, profoundly and imperceptibly touched by it, retains the power of moves us -that element is the *song*: first music from the first voice of love which is alive in every woman. Why this privileged relationship with the voice? Because no woman stockpiles for countering the drives as does a man. You don't build walls around yourself, you don't forego pleasure as wisely as he. Even if phallic mystification has generally contaminated good relationships, a woman is never far from "mother" (I mean outside her role functions: the "mother" as nonname and as source of goods.) There is always within her at least a little of that good mother's milk. *She writes in white ink.*"

<sup>162</sup> Aracil Varón, Beatriz. «Margo Glantz: el rastro de la escritura». *Universidad de Alicante*, n.º 16 (2003); En serie monográfica n.º 6: (Análisis de Literatura española; Narradoras Hispanoamericanas desde la independencia a nuestros días): 15. [En línea] ([https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7293/1/ALE\\_16\\_13.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7293/1/ALE_16_13.pdf))

30 INT.SALA-NOCHE

Nuria duerme en la hamaca.

NURIA (V.O.)  
Suya, Eulodia.

El golpe de la puerta de malla del patio la despierta. Es el vaivén del viento. Todavía está oscuro.

31 EXT.PATIO-NOCHE

El patio está desierto. El cielo estrellado. El elefante está de espaldas, lejos. Nuria reconoce la distancia, el mismo lugar donde antes ella recibió a Pepe Ludeña.

Nuria cierra la puerta con cuidado.

BERENICE(V.O.)  
Soñé que el mar había desaparecido.

Nuria camina lentamente entre la hierba descalza.

BERENICE(V.O.)  
No había agua y las gallinas se morían.

Recoge una sábana del cordel.

BERENICE(V.O.)  
¿Qué vamos a hacer cuando desaparezca el mar?

Nuria la envuelve con cariño, como un bebé.

NURIA(V.O.)  
Lo llenamos.

BERENICE (V.O.)  
¿Con qué?

(Sobre negro)

NURIA (V.O.)  
Contigo.

Creo que para mí, ese fue el momento. Haberme dado cuenta que había visto a mi madre, un pajarito, convertirse lentamente en un elefante. Envejecer. Perder color. Perder el pelo. Dejar de soñar. Quise contarle una historia. Quise contarnos una historia a las dos. Para haber si así retrasaba el último paso de los elefantes, el paso por un río que yo jamás iba a ser capaz de cruzar.

Mi guion es una historia de amor.

Lo entendí muy tarde, justamente después de haberla visto cruzar.

### 3.1 Histoires d'amour<sup>163</sup>

Paloma mía, en las grietas de la roca,  
en escarpados escondrijos,  
muéstrame tu semblante,  
déjame oír tu voz<sup>164</sup>

Se hizo evidente, entonces, que estaba hablando de dos amantes. Una madre y una hija. Recuerdo que cuando era niña y mi hermano me contaba los mitos griegos, siempre empezaba por el rapto de *Perséfone*. Me decía que cuando *Hades* se la llevó al infierno, Deméter se llevó la lluvia. Solía decirme que la buscó en todos los rincones de la tierra, que castigó a los hombres, al mar, a los dioses y a la tierra, y que su ira y su tristeza habían sido tan grandes, que los muertos, temiendo por los vivos, habían tenido que devolvérsela. Se la devolvieron a medias, y entonces, cuando estaban juntas, la tierra florecía. Y ella misma, *bajaba con la lluvia*. Pero cuando *perséfone* desaparecía y regresaba con los muertos, la vida desaparecía con ella. La vida se iba a un reino más allá del mar. Y entonces mi hermano agitaba la mano y me decía: ¿qué aprendimos? Me encogía de hombros y él se llevaba la mano a la cabeza. Agobiado. Pensando qué parte la había contado mal. Pero bueno, yo solo tenía 5 y él a lo sumo, habría tenido 10.

Cuando fui más grande recuerdo haber sido yo la que contaba las historias. Horrorizada por la historia de *Ifigenia*, iba con esa lengua infantil donde mi mamá a contársela, como buscando su consuelo, su palabra de que nunca iba a dejar que alguien me llevara de su lado. Ni por un reino. Ni por nada. Ella me prestaba atención con esa multiplicidad suya, lavando platos, moliendo

---

<sup>163</sup>Collin, Françoise. «Sobre el amor, conversación con Julia Kristeva». Traducción de Marta Encabo Lamas en *Debate Feminista*(2011): 137. Entrevista original en *Les Cahiers du Griff*, Ediciones Tierce (1985). [En línea] ([http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/004\\_04.pdf](http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/004_04.pdf)): “Mi reflexión sobre el amor en *Histoires d'amour*(1987) descansa esencialmente en el amor materno que siento como matriz de la relación amorosa. Pienso también que, al mismo tiempo, es la relación nuclear de la dependencia. En la relación de la madre con el hijo se encuentra una identificación pasional, doliente y dolorosa al mismo tiempo que extática, que caracteriza la situación amorosa” “La madre revive su propia infancia”

<sup>164</sup> Biblia de Jerusalén. *Cantar de los cantares: poema segundo*. (Desclée de Brouwer, 1975) Pág. 915.

aliño, revisando exámenes, con una expresión inteligente, esa que se adquiere con los años, esperando que termine para decirme que nosotros no teníamos *barcos*.

En la adolescencia, parecieron haberse terminado las *historias*. ¿Cómo está el abuelo? ¿Dónde están las tazas? ¿Cómo quieres los tomates? ¿Por qué siempre duermes en la izquierda? La veía a ella y me veía a mí; veía cómo su cuerpo se parecía cada vez más al mío, y me intrigaba pensar que a pesar de ser el mío el que crecía, era el de ella el que se acercaba. Sus piernas. Sus hombros. La forma del ombligo. Siempre me acariciaba el pelo y me decía: tienes la cabeza de un caballo. El pelo negro, el pelo bravo. El día que perdió el suyo, lo perdí con ella. Nos lo cortamos juntas. La distancia de su cuerpo me desarmaba. Y me preparé a esperar el día, en que con ella, bajara la lluvia; la suya blanca, la mía negra.

Pero el día que bajó, bajó distinta. Ya no tenía el cuerpo que yo recordaba. Lo único que quedaba de ese cuerpo mítico que hablaba de *barcos* a pique y mujeres a caballo, eran sus piernas. Siempre blancas, llenas de ríos. Y una fuerza en su vientre, que ya ni su rostro ni sus manos podían contener. La fuerza del temblor, del tiempo. Ella era país, era tierra. Era pueblo. Era Rocío Dúrcal en las mañanas. Y la dejé y la culpa todavía me persigue.

Mientras leía a Margo Glatz y la razón de sus *Genealogías*, el recuento de la historia de sus padres, de esa lengua que no le habían enseñado, de la *genealogía* de su familia, se me ocurrió que para mí, de cierta forma, eso era *Nuria*. Una especie de cartografía. Mi mitología. El archivo de mi familia. Las fotografías de mi madre. Las historias de su pueblo. Su cuerpo. Los libros de mi hermano. El marxismo y las moscas de mi viejo. Su Biblia. Su fe.

En una reflexión sobre el marxismo y la presunción que su modelo social podría llegar a reformar tanto el lenguaje, que las producciones imaginarias que describen lo que no podemos resolver, las contradicciones de la realidad, ya no serían necesarias, Barthes dijo algo que me conmovió muchísimo. Dijo:

(aún) entonces subsistirá una última contradicción en el sentido amplio del término, insuperable. *La muerte*. Y mientras exista la muerte, habrá mitos. <sup>165</sup>

---

<sup>165</sup> Barthes, Roland. *El grano de la Voz...*, 84 -85

16 INT.SALA-ATARDECER

BERENICE  
¿y entonces?

NURIA  
(susurro)  
Shuuu

Berenice le dice algo en el oído a Nuria. Nuria se ríe.  
Berenice apoya la frente contra su mejilla.

Están sentadas en el piso. Las dos en calzones. Las ventanas están abiertas. Está oscureciendo. Nuria tiene una tina enorme de frijoles descascarados a su derecha y una paila de vainas abiertas entre las piernas. Sus manos están negras, llenas de tierra.

Nuria le acaricia la cara.

"shuuu" Es una caricia con mugre.

Berenice la imita suavemente: "shuuuu".

Nuria se vuelve a reír.

Pajarito  
BERENICE(V.O.)

17 INT.PASILLO-NOCHE

Elefante  
NURIA(V.O.)

Nuria lleva una vela por el corredor.

18 EXT.PATIO-NOCHE

Berenice recoge las sábanas del cordel.

BERENICE(V.O.)  
¿Qué vas a hacer cuando me haga  
vieja?

19 EXT.SABANA-NOCHE

La casa está a oscuras. Tres lámparas de querosene iluminan el caserío en la oscuridad de la sabana.

(CONTINÚA)

NURIA(V.O.)

Me compraré una casa en el centro  
del pueblo.

Las ranas y los mosquitos zumban en la negrura.

20 INT. CUARTO SEÑORITAS VARGAS-NOCHE

Berenice cambia las pilas de la radio a tuestas.

BERENICE(V.O.)

¿Tendrás hijos?

21 EXT. CIELO-NOCHE

Los pájaros vuelan como sombras en un cielo morado,  
golpeado.

NURIA(V.O.)

No.

22 INT. SALA SEÑORITAS VARGAS-NOCHE

La radio retransmite una novela. El acento es extraño.  
Español. Muy antiguo.

BERENICE(V.O.)

¿No?

La hamaca está muy quieta.

NURIA(V.O.)

No.

23 INT. CUARTO SEÑORITAS VARGAS-NOCHE

NURIA(V.O.)

Me casaré con un árbol

Una sombra alargada, distorsionada por el toldo, por la luz  
de la vela, se acerca a la cama.

BERENICE(V.O.)

Los árboles tienen viruela

La sombra corre el toldo. Dentro de la cama, Berenice  
sonríe.

(CONTINÚA)

NURIA(V.O.)  
Los niños también

Nuria se acuesta junto a ella y se acurruca muy cerca.

BERENICE  
¿Puchi?

Nuria cierra los ojos con fuerza.

NURIA  
Duérmete.

Nuria aprieta su rostro sobre el pecho gigantesco de su madre, su rostro envuelto por su pelo.

BERENICE  
¿Cómo duermen los murciélagos?

Nuria se ríe. Es una ráfaga entre la maraña. Berenice la rodea con los brazos.

NURIA  
Con los pies doblados, Bere

BERENICE  
¿Y las garrapatas?

NURIA  
Con el pico afuera

BERENICE  
Puchi, ¿de qué color tengo el pelo?

NURIA  
Negro, Berenice

Berenice la suelta y se abre las raíces.

BERENICE  
Mírame bien. Aquí. En las raíces

Nuria ríe de nuevo. Abre completamente los ojos y le acaricia la cara... los surcos de la piel... Las arrugas que le corren junto a las venas.

La novela sigue su lamento.

Ambas sonríen en la oscuridad.

### 3.2 La pared.

*¡Debemos cortarnos el pelo!*

No sé cuándo lo escribí, pero está en la pared. Tengo también: *Mujer cabeza de caballo*, *Novias de cuello caído*. *La vaca Mariposa*. Todo en la pared. ¡Ah! Tengo a los pescadores, —los 13 hombres— y a la mujer que van en buscar del mar:

Anselmo campi

*Pedro ojos verdes*

*Santiago el anciano*

*Juan caminos*

*Andrés Leonardo*

*Bartolomé del verbo*

*Santiago el menor*

*Judas I.*

*Judas T.*

*Mateo y su sombra*

*Felipe Visionario*

*Simón Contrario*

*Tomas Becerra*

y

Nuria de Piernas Largas

*Los apóstoles.*

A veces la mente te traiciona. Se divierte contigo.

Sé que es cosa de mi papá. Recuerdo entrar a su biblioteca y encontrarlo escuchando en loop sus mejores éxitos arrabaleros, sus hits llaneros, su colección de los *Iracundos*, empollando con igual

cuidado sus fundamentos del marxismo y los libros de ruso que nunca terminó por aprender. A veces lo miraba y me preguntaba cómo podría hacer para dar con otro hombre como él. Tan extraño. Tan niño. Su vejez. Los marxistas. Nada se comparaba con su fe en Dios. Me conmovía.

Así que el día que lo enterramos, mi hermano puso sus lentes y su biblia con él. Aquí, allá, igual, la iba a volver a leer. Él se fue. Nosotros nos quedamos con Marx. Vivir con él no es fácil. Te mira desde el bureau. Y yo, el ser irracional que soy, tengo que irlo a coger. Sentir el peso.

Eso de los mitos, me recuerda un pasaje de *El lenguaje, ese extraño*, donde Kristeva explica cómo para el hombre (y la mujer) prehistórica, el lenguaje es una *sustancia y una fuerza material*, donde hablar, no era una *idealización*, sino una participación con el mundo que los rodeaba. No era una *abstracción*. Era un “elemento cósmico del *cuerpo* y de la *naturaleza*”, una “*fuerza motriz del cuerpo*”<sup>166</sup>.

El hombre primitivo —nos dice Kristeva—no concibe de manera clara una dicotomía entre materia y mente, real y lenguaje y, por consiguiente, entre “referente” y “signo lingüístico, y menos aún entre “significante” y significado”: para él, todos participan de una misma manera de *un* mundo diferenciado<sup>167</sup>.

Era así como la palabra daba pie a la magia. En akkadio, —dice Kristeva—: “lo que sea” se expresa con la locución “todo lo que lleve nombre”.<sup>168</sup> Creo que esa expresión mágica en el nombre es la razón por la cual tengo todas esas frases escritas en la pared: *Ilona viene con la lluvia; Gaspard de la nuit; Matilde Arcángel, Pedro páramo; Francisco, el hombre; Uqbar, Tlön.*

Creo que es la razón misma de mi personaje. Su *nombre*.

---

<sup>166</sup> Kristeva, Julia. *El lenguaje ese desconocido...*, 49.

<sup>167</sup> Kristeva, Julia. *El lenguaje ese desconocido...*, 49.

<sup>168</sup> Kristeva, Julia. *El lenguaje ese desconocido...*, 49.

Si lo pienso en retrospectiva, me parece que el nombre era algo que me había interesado por mucho tiempo, que había intentado reflexionar en otros guiones y que nunca había terminado de entender..

Para mí era tan importante que el guion *llevara* su nombre. Me parecía que en él, ella convivía con su universo, y ya no eran ni mente ni cuerpo, o real y lenguaje por separado, como dice Kristeva, eran uno solo. Era *Nuria de Piernas largas* la que hacía que las vacas den leche en sequía, la que podía convertir la luna en una novia elefante, la que podía llamar a las vacas blancas del llano novias de cuello caído; la que al final, podría ir en busca del mar.

En cierta manera, era en su nombre donde podía codificar todo su universo. Era algo que había observado en las historias de mi mamá. En las historias de pueblo. En el *apodo*. En el nombre que lleva después un significante otro.

Me parece que ese es el poder del nombre, el poder que tiene después de la abstracción. El por qué a veces sólo basta un nombre para invocar un universo poético. Creo que eso es lo que me seducía más del universo de mi madre. Los nombres. Quizás eso explica el peso que tienen en esta historia. Supongo que es mi forma de reconciliarme con eso que no termino de entender. Con la magia. El teatro. El poder del *teatro*. El teatro que es un universo contiguo, *cohabitante* del tuyo. *Cruel* en tanto que Artaud. Mágico.

### 3.3 La vaca mariposa tuvo un ternero

Al principio solo fueron las arpas del llano. Las guitarras. Un ritmo golpea'o. Y entonces, una historia:

La vaca Mariposa tuvo un ternero,  
Un becerrito lindo como un bebé.  
"Dámelo papaito" dicen los niños cuando lo ven nacer,  
y ella lo esconde por los mogotes que no sé  
La vaca Mariposa tuvo un ternero  
La sabana le ofrece reverdecer...  
Los arroyitos todos le llevan flores por el amanecer  
y ella lo esconde por los mogotes que no sé  
La vaca Mariposa tuvo un ternero  
  
Y los pericos van y el gavilán también  
Con frutas criollas hasta el caney, para él  
Y mariposa está que no sabe que hacer  
Por que ella sabe la suerte de él.<sup>169</sup>

Tan pronto me di cuenta que estaba contando la historia de los amantes. Me di cuenta, también, que había algo en la voz de *Berenice* que la hacía mujer y elefante. Me conmovía lo que decía, lo que cantaba. Me parecía que sin ella, el delirio de Nuria desaparecía. El *elefante* era el delirio. Y en ese sentido, me parecía que eran en su voz donde se anclaba su existencia. Como si el elefante estuviera en su cuerpo, y la mujer estuviera en su voz.

---

<sup>169</sup>Díaz, Simon. *El becerrito: La vaca Mariposa*. Cuenta y Canta Volumen 1, *palacios* (1994, CD), 4:51 minutos. [ En línea ] (<https://www.youtube.com/watch?v=8oi2NIizZTE&list=PLNwcNw6k5JSS3pnxpXWb8LDU63K5Wm9d1&index=2>)

Me pregunté muchas veces, si tal vez, la mejor manera de contar esta historia, no era desde allí. En una parte de las *Poéticas*, Ruiz dice que su estrategia era encontrar la sorpresa, la mejor manera de transitar de un mundo a otro. Y Berenice me daba eso. Sentía el peso del tiempo en su cuerpo y la ligereza en su palabra. Pero su peso no significaba nada sin esa voz descontextualizada que podía ser la de un niño, una canción, una promesa vacía. Pensé que tal vez esa era la estructura de la historia: la del verso. El enfrentamiento al abismo en cada salto. Se me figuraba, entonces, que el verso estaba en sus canciones. En la tonada del campo.

De ellas, me asombraba su espontaneidad, su rastro de cotidianidad, de habla. Había una forma de trovador. De un mundo antiguo. *Hoy vi de una garza mora dándole combate al río. Así es como se enamora tu corazón con el mío. Luna luna luna llena. Menguante*<sup>170</sup>.

Me hablaban de una nostalgia, de una espiritualidad inlocalizable, escondida detrás del *río*, de la *luna*, de la *garza mora*, de la *vaca mariposa*. Sus dioses ocultos.

La vaca más inteligente que la mujer. Mariposa que esconde a su becerro para que no se lo lleven, para que no muera en las manos del hombre, pariendo, dando leche como ella. Me conmovía esa imagen. Me di cuenta que esa era la razón de los elefantes. Una vaca grande. Tan grande, que podía, en verdad, criar a su becerro con ella. *Leche de vaca*.

Cuando Hélène Cixous asegura que una mujer escribe con su cuerpo, que escribe con tinta blanca, se me ocurrió que tal vez, —la filosofía poética que describe en la narración femenina—, viene de allí. Del cuento y del recuento. De las mil y una noches.

*Anda muchacho a la casa, y me traes la carabina jioooo, pa mata este gavián  
que no me deja gallina....*<sup>171</sup>

---

<sup>170</sup> Díaz, Simón. *Tonada de luna llena*. Tonadas, *palacios* (1994, CD), 0:27 minutos. [En línea] (<https://www.youtube.com/watch?v=aJ5hf5aYiaU>)

<sup>171</sup> Díaz, Simón. *Tonada de luna llena...*, 1:27.

Esa caída en abismo, *puesta en abismo*<sup>172</sup>, era una correspondencia, como las que escribía Nuria para los amantes del río. Una carta versada, una *voz*. El corazón de la estructura que tanto había estado buscando.

---

<sup>172</sup> Puesta en abismo, construcción en abismo, estructura abismada. En su ensayo «Enclaves, encastrés, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)» para *Acta Poética*, en 1993, Helena Beristáin describe esta *estructura abismada* como una “estructura retórica (y los efectos que acarrea consigo), (...) variaciones que abarcan, desde *la mirada que mira la mirada que desde el espejo la mira mirar y escribir*, hasta la identificación del lector con el narrador o con otro lector u otro narrador internos, instalados dentro del relato leído (o presenciado, en el teatro), cada uno creado para reemplazar a su creador al crear un nuevo y más hondo nivel narrativo, (narración enmarca según Kayser) o para superponerse al narrador, confundiéndose con él, (...) autocriticándose, proyectando ante nuestros ojos los electos de su futura creación...” (pág. 237)

Una mujer, dijo, que con su sola presencia aligeraba la pesadumbre de vivir(...) ¿De quién aprendió entonces que una rosa en un florero puede ser más hermosa que un ramo de rosas o que la belleza podría esconderse en un reloj viejo de pared destripado y lleno de libros? (...)  
Tu madre encontraba la belleza en las cosas más precarias (...) Y donde no existía, era capaz de crearla(...) Recuerdo las cartas que te dirigía a la cárcel con sus descubrimientos: “la niña sigue mi dedo con los ojos; ya sabe mirar”, “la niña tiende los brazos cada vez que me acerco a la cuna”(…)Ella no necesitaba un escondrijo para morir sino *arrojo para no vivir del lamento como un jilguero cegado*. Busqué de nuevo el libro de Ungaretti y no me sorprendí cuando vi que, en efecto, esos habían sido los últimos dos versos que había subrayado.”<sup>173</sup>

---

<sup>173</sup>Delibes, Miguel. *Señora de rojo sobre fondo gris*. Barcelona: Destino Áncora y Delfín, 1991: 13, 27,28, 38, 133.

#### 4. Conclusiones

Empecé este guión pensando que tenía algo que contar, me he dado cuenta que lo que realmente quería era preguntar. ¿Por qué? ¿Por qué contamos de la forma en que lo hacemos? ¿Por qué llenamos de palabras el vacío? ¿Qué hay detrás de ese silencio que dice ser nuestro? Escribir *Nuria* para mí fue encontrarme con ese *absurdo*, con una parte de mí que habitaba las preguntas: *¿Qué vas a hacer cuando me haga vieja? ¿Cómo duermen los murciélagos?* Aceptarla como la fuerza vital de ese universo, significó para mí replantearme la forma en la que debía contar esta historia. Buscarle forma al absurdo fue sentir por primera vez, casi que en el cuerpo, la tiranía del guión, el dominio de la forma. Me sentí traicionada. Sentí que las palabras me fallaban, que me engañaban. ¿Desde cuándo el guión había empezado a arbitrar el sentido? ¿En qué momento el guión se había convertido en la forma más cruel y más tiránica de *contar*? Plano medio. Plano largo. Acción. Conflicto. ¿Desde cuándo la forma era más importante que el sentido? En tanto que buscaba forzar la *lógica* del mundo clásico en *Nuria*, su existencia se volvía más errática, su respuesta rallaba lo febril: *me casaré con un árbol, el mar ha desaparecido*. Si habría de presentarlas, *Nuria* decidía empezar su historia oliendo el cuerpo de su madre; si debía confrontarlas, *Berenice* cantaba como *Raphael*; si debía hacer entrar en *sentido* a *Nuria*, ella tiraba las cartas. Decir te amo era entonces aprender a dejar ir. En uno de los pasajes finales de *Una muerte muy dulce*, el recuento de los últimos días de su madre en un hospital, *Simone de Beauvoir* escribe:

Al pie de su cabecera fue donde vi a la muerte de las danzas macabras, gesticulante y maliciosa, la muerte de los cuentos de sobremesa, (...) la muerte que viene de lejos, extranjera e inhumana: tenía el rostro de mamá cuando descubría su mandíbula en su amplia sonrisa de ignorancia. “Ya tiene edad de morir” (...) Pero no. No se muere de haber nacido, ni de haber vivido, ni de vejez. Se muere de algo. Saber que mi madre por su edad estaba condenada a un fin próximo no atenuó la horrible sorpresa: tenía un sarcoma. Un cáncer, una embolia, una congestión pulmonar: es algo tan brutal e imprevisto como un

motor que se detiene en el aire. (...) No existe muerte natural: nada de lo que sucede al hombre es natural puesto que su sola presencia cuestiona al mundo. Todos los hombres son mortales: pero para todos los hombres la muerte es un accidente, y, aún si la conoce y la acepta, (morir) es una violencia indebida.<sup>174</sup>

Cuando empecé esta tesis puse al guión muy convenientemente en un abismo. El mismo abismo que sentí cuando volví a casa y encontré todo vacío. Qué frágil era la vida y qué frágiles éramos nosotros. No había más un plan. No había un orden. Esa era la vida. Encontrar la *forma* después de ese absurdo me parece es la fuerza del lenguaje, la acción poética que esconde. Escribir: “la mujer elefante ha desaparecido” es una provocación. ¿Pero no es nuestra existencia misma una provocación? Dejar ir la forma es tomar la responsabilidad de vivir, de pensar, de preguntar, de buscar la manera de ser.

Esa frase es también un intento por *desplazar* el conflicto. Pensar la palabra como la plastilina de los niños, es hurgar en el sentido, buscarle la *herida*, el mecanismo. Descubrí que a través de esa frase podía habitar el abismo de la estructura. Conducir dos búsquedas: la del sentido y la de la madre. Búsquedas que en suma eran la misma cosa pero que permutaban el sentido desde dos planos. Planos que enlazaban a través de una *puesta en abismo* — visto desde su ser literario—, y que hacía de la historia un carta, un retrato. Voz que no narraba. Voz que se preguntaba.

He dejado que sea un animal el que escriba estas líneas porque he pensado que solo así podría reencontrarme con los animales que he dejado ir. He dejado que se pregunte qué *significa* escribir porque Scherezade me ha dicho que los animales también sueñan y cuando cierran los ojos van a un lugar llamado Madagascar. Seguramente me están mintiendo, pero Scherezade ya le ha hecho un lugar en el armario, le está enseñando a contar, le ha puesto nombre y le ha pedido que no nos deje ir. Creo que en tanto he mirado hacia fuera, he terminado allí, muy adentro, en un silencio que precede a todo lenguaje, que se esconde detrás del gesto, que es

---

<sup>174</sup> Beauvoir, Simone. *Una muerte muy dulce*. Traducción de María Elena Santillán. México: Editorial Sudamericana, 2002: 52- 53. [En línea] (<https://es.slideshare.net/amymcdonalds716/una-muerte-muy-dulce>)

mirada y que es pensamiento, que me dice que hacer lenguaje es ser niño otra vez y decir, así, de la nada, provocando, desafiando la lógica, buscando la magia: ¡Madagascar!

## 5. Epílogo

Entonces estaba viendo las estrellas. Las estaba contando tal como mi hermano me las había enseñado. Sirius, el perro de Orion, le ladra a la Osa Mayor. La asesina. La Osa se esconde del Leon que lo devora todo. Le entrega su corazón a la Virgen. Los animales la rodean. Dragón, Cuervo. Leon. Contemplan los 3 puntos sobre ella. Su hermosa cabellera. La virgen tiene nombre. Se llama Berenice<sup>175</sup>.

Cuando pienso en Berenice en seguida se me viene la imagen de una reina tocando sombras en un palacio. Tal vez es cosa de Ruiz, de su *Berenice* (1983). Que es a la vez, la *Berenice*(1670) de Racine. Allí, el recién coronado emperador de Roma, Titus, tiene que separarse de ella, la reina de Palestina. Al inicio, tras la muerte del padre de Titus, Vespasian, ambos creen que finalmente podrán casarse. Sin embargo, el senado le dice a Titus, que hacerlo lo pondría en malos términos con el pueblo. La obra comienza allí, con Berenice esperando a Titus, ignorante de que él ha decidido escoger su deber. Quien lleva la noticia es Antiochus, rey de Comagène, amigo de Titus y Berenice. Incapaz de marcharse de Roma ahora que sabe que Berenice se quedará sola, Antiochus decide pedirle que se vaya con él, finalmente, confesándole el amor que siente por ella. Berenice se resiste. Se niega a dejar a Titus sin hablar antes con él. Ambos se encuentran, y él le dice que no se casará, y Berenice, reconociendo el poder del senado, el amor de Titus, y su propia existencia en todo eso, decide dejarlo para que se haga cargo de su pueblo y de su senado. Se va, pero se va sola, sin Antiochus, sin Titus, a pesar de que él le pide que se quede.

Paul Hammond encuentra en el deseo de Racine de hacer de *Berenice*, una obra: “*uncluttered and largely abstract; outwardly cool, yet inwardly passionate; visually luminous, clear, and elegant; the verse spoken with an intelligent mixture of formality and emotion*”<sup>176</sup>, una retórica de espacio y del yo. Y lo maravilloso de la obra de Ruiz, es que su puesta en escena describe

---

<sup>175</sup> Constelación *Coma Berenices* o *Cabellera de Berenice*; situada cerca y al oeste de Leo.(esposa de Ptolomeo III)

<sup>176</sup>Hammond, Paul. «The rhetoric of space and self in Racine’s *Bérénice*». *Seventeenth Century French Studies*, n. 36, (2014): 141. (<http://eprints.whiterose.ac.uk/82517/3/hammond2.pdf>)

justamente eso. *Eso* en el cine. La sombra de los personajes sobre el espacio. Berenice buscándoles en su palacio, hablando con sombras. Ella, la única con cuerpo.

Cuando pienso en el tipo de película que me gustaría encontrar en Nuria, pienso en eso: *La Berenice* de Ruiz que no necesariamente rompe con los tres actos, ni con la acción narrativa principal, pero logra desplazar el conflicto en la *representación* de sus personajes, desplazando las voces de sus cuerpos, encontrando la sombra. Contando con la sombra la tragedia. El *abismo*.

Pienso también en la *Madagascar* (1994) de Fernando Pérez.

El problema es que duermo doctor. Duermo y sueño. Pero sueño con la realidad exacta de todos los días. Lo que otros viven sobre 12 horas, yo lo vivo en 24. Quisiera soñar con algo distinto, con cualquier cosa.<sup>177</sup>

Laurita cría ratones y sueñan con ir a *Madagascar*. Cuando su madre le dice que es una estupidez lo que está diciendo, ella le dice que no es una estupidez, que es lo que no conoce. Su madre le dice que ella no sabe lo que quiere, pero Laurita dice: sé lo que no quiero. *¿Qué es lo que no quieres?*

Ser como tú.

*¿Dónde estoy yo?* se pregunta su madre mientras se busca en una foto. Se pregunta también *por qué Laurita a veces llora y a veces no*.

Cuando Laurita le pide que la deje en medio de la nada, frente al mar, para caminar hacia la casa de Molina<sup>178</sup>, su madre le dice: *Laurita, no. Estamos muy lejos ¡Nos estamos mudando!*

---

<sup>177</sup> Laura, la madre, la mejor profesora de física de la universidad le cuenta al doctor qué es lo que quisiera dejar de soñar. Le cuenta también, de su hija Laurita y de su madre.

<sup>178</sup> El amigo que juega monopolio con la abuela, que le enseña a decir Madagascar y pronunciar palabras extrañas, y que a ratos parece vivir en la casa, con ellas.

Toda la película se la pasan mudando. De un departamento a otro. De una ventana a otra.

*Estoy tocando los peces. No. Ellos me están tocando a mí,* —le dice Laurita a su madre mientras mete la mano en un río. Su madre la mira sin saber qué decir. En algún momento, yo fui como tú, le dice. Y Laurita, tocando los peces descubre que ante esa tristeza inexplicable que la embarga lo único que puede hacer es cantar. Cantarle a Dios.

*Ahora es una biblia que camina. La redentora del mundo. Porque tiene la verdad absoluta, la única. La de ella. La de Dios.<sup>179</sup>*

*¿Tú no puedes dejar de gritar?-* Le pregunta Laurita cuando su madre la encuentra con un grupo de niños sin casa en su cuarto. La madre los echa y Laurita se va con ellos. Y Laura llora. Recibe premios en la universidad, postales de alumnas que lograron ir a Francia, flores del fin del curso, pero ella sólo puede pensar en Laurita.

*Yo quisiera hacerle una pregunta. ¿Usted sabe dónde está su hija en estos momentos?* Le pregunta un servidor público del gobierno.

*¿Por qué defendí a Laurita? Nadie tiene el derecho de juzgar lo que está pasando entre ella y yo. La defendí porque la extraño. Porque es mi hija. Porque tengo ganas de verla y porque ahora, por primera vez en tanto tiempo, me preocupa más oír su corazón que el mío.<sup>180</sup>*

Laurita abre sus brazos en lo más alto de un edificio. Un centenar de muchachos los abren como ella. Aquí y allá. Parece que están volando sin volar. Listos para caer desde lo más alto.

---

<sup>179</sup>Perez, Fernando. *Madagascar*. Portal de Televisión Cubana, 1994, 48:16 min. [En línea] (<https://www.youtube.com/watch?v=cSCTCW2zV7M>)

<sup>180</sup>Perez, Fernando. *Madagascar*...

Madagascar es una película que se atreve a decir muchas cosas, que las dice no diciéndolas. Simbolizando. Que me parece ejemplifica el potencial del lenguaje en el cine. Desplazando el conflicto. Poniendo a los personajes delante de la acción. Narrando en imágenes *ilegibles*. Televisores que siempre están encendidos pero que no dicen nada. Siempre sin señal. De cierta manera, al soltar la rigidez de la narración clásica, Madagascar termina por acercarse a ese tipo de *filosofía poética* que Helene Cixous encuentra en la *escritura femenina*.<sup>181</sup>

Laura mira por la ventana. Se encuentra con el mar. Lo mira con tristeza. Como Laurita solía hacer. Laurita camina por la orilla del mar. Lentamente regresa a la casa de su madre. Se encuentran frente a esa ventana. Se miran. Laurita llora. Atrás de ellas, sin *notar* lo que sucede a sus espaldas, la abuela juega monopolio sola, ya sin Molina. Nos quedamos un momento con ella, comprando hoteles, tirando dados. La mirada de las dos *Lauritas* queda a sus espaldas, en segundo plano, desplazadas.

Todo ha vuelto a la normalidad, doctor, pero yo estoy desafinada. Soy yo ese violín que no atrapa la melodía. Soy ese violín que de pronto se ha vuelto desobediente.<sup>182</sup>

Laura y Laurita caminan con sus bicicletas entre un mar de personas. Laurita le dice que ya hizo sus exámenes de la universidad. Ya hizo el de física. Sacó 10. Laura le dice que al día siguiente no va a ir al trabajo. Se va a tomar un descanso. Y empiezan a repetir el mismo diálogo con el que empezó la película. Esta vez, es Laurita la que lo dice.

---

<sup>181</sup> “Al referirse a los escritores de su época, Virginia Woolf, solía criticar un estilo árido, económico, con muy escaso poder de sugestión: a su manera de ver, demasiado masculino. Resulta sorprendente constatar que hoy en día un escritor prolífico como **Max Frisch**, tiene opiniones parecidas a las de Woolf, en cuanto a los aspectos viriles del lenguaje: “se nos ha impuesto” dice, “una actividad verbal que no corresponde a nuestro sentir. Se trata, en efecto, de vivir en función de la acción y no de la sensación. Nuestro lenguaje se estructura sobre todo en los verbos, dando primacía a la acción y personalizándola. Al proscribir el elemento sensual, sensible, intuitivo, se opera una mutilación. **Aunque yo sea hombre, mi lado femenino se siente frustrado al no poderse expresar sino a través de la acción personalizada.**” *La Scheherezada Criolla*. Pág. 23.

<sup>182</sup>Perez, Fernando. *Madagascar*...

¿Sabes, mami? Cuando duermo, sueño. Pero sueño con la realidad exacta de todos los días. Lo que unos viven en 12 horas, yo lo vivo en 24.<sup>183</sup>

Entonces, Laura le pregunta si ya preparó todas sus cosas. Laurita le pregunta para qué. Esta vez es Laura la que se lo dice. Se van de viaje. Se van para Madagascar.

En su ensayo *Hablar por hablar. Caza de la lengua y resistencia de la poesía*, Gabriela Milone recupera una frase de John Cage que no he podido sacar de mi cabeza: “lo que re-querimos es silencio, pero lo que el silencio requiere es que yo continúe hablando”<sup>184</sup>. Creo que el fin de este diario me lleva directamente al inicio. Al abismo y al silencio. Siento que el cine es eso. “Renuncia de la lengua. Resistencia a la palabra.”<sup>185</sup> Mar, Elefante, Madagascar.

El arte de evocar los momentos felices.

---

<sup>183</sup>Perez, Fernando. *Madagascar...*

<sup>184</sup>Milone, Gabriela. «Hablar por hablar. Caza de la lengua y resistencia de la poesía». Artículo publicado en: José San Martín y Guillermo Ricca (editores), *Ontologías, éticas y políticas contemporáneas: pensar, crear y resistir*. V Coloquio Nacional de Filosofía y I Coloquio Internacional de Filosofía. UniRío Editora, UNRC, Río Cuarto, Córdoba. 2013: 3. [En línea] ([https://www.academia.edu/9288503/Hablar\\_por\\_hablar.\\_Caza\\_de\\_la\\_lengua\\_y\\_resistencia\\_de\\_la\\_poes%C3%ADa](https://www.academia.edu/9288503/Hablar_por_hablar._Caza_de_la_lengua_y_resistencia_de_la_poes%C3%ADa))

<sup>185</sup> Ídem.

## 6. BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

1. Aguirre, Jesús M. «La escritura fílmica según Christian Metz». *Comunicación*, n.º 175 (2016): 96-105. ([http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM2016175\\_97-104.pdf](http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM2016175_97-104.pdf))
2. Akerman, Chantal. *Je, tu, Il, Elle*. The Criterion Collection, 1975, [En línea] , 86 min. (<https://www.youtube.com/watch?v=XxMuzF7Poul>)
3. Akerman, Chantal. *Le rendez-vous d'Anna*. The Criterion Collection, 1978, DVD, 127 min.
4. Andradi, Esther. «Helena Araujo, una Scherezada en el trópico». *La jornada Semanal*, n.º 1052, (2015). [En línea] (<https://www.jornada.com.mx/2015/05/03/sem-esther.html>)
5. Angelopoulos, Theo. *Eternity and a day*. En The Theo Angelopoulos collection Volume 3. Curzon Artificial Eye, 1998, DVD, 137 min.
6. Aracil Varón, Beatriz. «Margo Glatz: el rastro de la escritura». *Universidad de Alicante*, n.º 16 (2003); En serie monográfica n.º 6: (Análisis de Literatura española; Narradoras Hispanoamericanas desde la independencia a nuestros días): 5-24. [En línea] ([https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7293/1/ALE\\_16\\_13.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7293/1/ALE_16_13.pdf))
7. Araujo, Helena. *La scheherezada Criolla*. Bogotá: Centro Editorial, Universidad Nacional de Colombia, 1989
8. Ardilla, Omar. «Theodoros Angelopoulos: la poética del viaje». *La hojarasca; alianza de escritores y periodistas*, n.º 56, (2012). [En línea] (<https://www.escriitoresyperiodistas.com/NUMERO56/omar.htm>)
9. Arellano, Jerónimo. «Gabriel García Márquez's Scriptwriting Workshop: Screenwriting pedagogy and collective screenwriting in Latin America». *Intellect: Journal of Screenwriting*, v.º 7, n.º 2 (2016): 191-205(15). ([https://www.ingentaconnect.com/contentone/intellect/josc/2016/00000007/00000002/art00005?utm\\_source=TrendMD&utm\\_medium=cpc&utm\\_campaign=Journal\\_of\\_Screenwriting\\_TrendMD\\_0](https://www.ingentaconnect.com/contentone/intellect/josc/2016/00000007/00000002/art00005?utm_source=TrendMD&utm_medium=cpc&utm_campaign=Journal_of_Screenwriting_TrendMD_0))
10. Bachelard, Gastón. *La poética de la ensoñación*. Traducción de Ida Vitale. México: Fondo de cultura económica, 1985. (<http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2017/06/BACHELARD-Gaston-La-poetica-de-la-ensonacion.pdf>)
11. Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños*. Traducción de Ida Vitale. 4ª reimpresión. México: Fondo de cultura económica, 2003. (<https://www.uv.mx/tipmal/files/2016/10/G-BACHELARD-EL-AGUA-Y-LOS-SUENOS.pdf>)

12. Bachelard, Gastón. *La tierra y los ensueños de la voluntad*. Primera edición en español. México: Fondo de cultura económica, 1981. (<https://es.scribd.com/doc/172704594/BACHELARD-Gaston-La-tierra-y-los-ensuenos-de-la-voluntad>)
13. Bachelard, Gastón. *La Tierra y las ensoñaciones del reposo*. Traducción de Rafael Seuovia. México: Fondo de cultura económica, 2006. (<https://es.scribd.com/doc/36904685/Bachelard-Gaston-La-Tierra-y-las-ensonaciones-del-reposo>)
14. Bachelard, Gastón. *El instante de la intuición*. Traducción de Jorge Ferreiro. México: Fondo de cultura económica, 2002. ([https://docs.google.com/file/d/0B\\_icFRPFaZY2dGN2Vk1SQjYyRUk/preview](https://docs.google.com/file/d/0B_icFRPFaZY2dGN2Vk1SQjYyRUk/preview))
15. Bachelard, Gastón. *El aire y los sueños*. Traducción de Ernestina Champourcin. Colombia: Fondo de cultura económica, 1994. ([https://kupdf.net/download/11-libro-bachelard-gaston-el-aire-y-los-sueos-ensayo-sobre-la-imaginacion-del-movimiento\\_59bb72b308bbc5d030894d95\\_pdf](https://kupdf.net/download/11-libro-bachelard-gaston-el-aire-y-los-sueos-ensayo-sobre-la-imaginacion-del-movimiento_59bb72b308bbc5d030894d95_pdf))
16. Barthes, Roland. *El grano de la Voz*. Traducción de Nora Pasternac. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2015.
17. Baudelaire, Charles. «*Le balcon*». En *Les Fleurs du mal*. Bibebook versión digital, 1857: (Pág. 49, Poema 36). [En línea] ([http://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/ baudelaire\\_charles\\_-\\_les\\_fleurs\\_du\\_mal.pdf](http://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/ baudelaire_charles_-_les_fleurs_du_mal.pdf))
18. Beauvoir, Simone. *Una muerte muy dulce*. Traducción de María Elena Santillán. México: Editorial Sudamericana, 2002. [En línea] (<https://es.slideshare.net/amymcdonalds716/una-muerte-muy-dulce>)
19. Bergman, Ingmar. *Fanny y Alexander*. The Criterion Collection, 2004. Dvd. 312 min.
20. Bergman, Ingmar. *La linterna mágica*. Traducción de Marina Torres y Francisco Uriz. Davitet (v 1.0), Epub: versión digital, (1987). [En línea] ([https://kupdf.net/download/la-linterna-magica-ingmar-bergman\\_590830b3dc0d60311e959e77\\_pdf](https://kupdf.net/download/la-linterna-magica-ingmar-bergman_590830b3dc0d60311e959e77_pdf))
21. Bergman, Ingmar. *Persona*. The Criterion Collection, 2014. Dvd. 83 min.
22. Bergman, Ingmar. *Summer with Monika*. The Criterion Collection, 2012. Dvd. 92 min.
23. Beristáin, Helena. «Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)». *Acta Poética*. N° 14-15, (1993-1994): 235 -275 p. [En línea] (<https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/535/539>)

24. Borges, Jorge Luis. «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». En *Ficciones*. 9ª ed., 15-37. Buenos Aires: Debolsillo, 2015.
25. Brecht, Bertolt. *Escritos sobre Teatro*. Barcelona: Alba Editorial, 2004. ([http://ciml.250x.com/archive/communists/brecht/spanish/brecht\\_escritos\\_sobre\\_teatro.pdf](http://ciml.250x.com/archive/communists/brecht/spanish/brecht_escritos_sobre_teatro.pdf))
26. Camus, Albert. *Bodas, El Verano*. Editorial Sudamericana, 2011.
27. Castro. Anabella. «Más allá de las concreciones, me interesa el gesto poético, dónde cuaja la obra». Entrevista a Susana Barriga. *Cine Documental*, n.º 17 (2018): 82-93. (<http://revista.cinedocumental.com.ar/mas-alla-de-las-concreciones-me-interesa-el-gesto-poetico-donde-cuaja-la-obra/>)
28. Chytilova, Vera, *Daisies*. The Criterion Collection, 1966, [En línea], 76 min. (<https://www.youtube.com/watch?v=aF7VWEIkGBg>)
29. Cixous. Hélène. *The laugh of the Medusa*. Traducción de Keith Cohen y Paula Cohen. En *Signs*: The University of Chicago Press, Vol. 1, n.º 4 (1976): 875-893. ([https://www.mun.ca/philosophy/Cixous\\_The\\_Laugh\\_of\\_the\\_Medusa.pdf](https://www.mun.ca/philosophy/Cixous_The_Laugh_of_the_Medusa.pdf))
30. Costa, Pedro. *Donde Yace la sonrisa escondida*. 2001. [En línea] (<https://www.youtube.com/watch?v=pNeONrs4CkY>)
31. Collin, Françoise. «Sobre el amor, conversación con Julia Kristeva». Traducción de Marta Encabo Lamas en *Debate Feminista*(2011): 137-154. Entrevista original en *Les Cahiers du Grif*, Ediciones Tierce (1985). [En línea] ([http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/004\\_04.pdf](http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/004_04.pdf))
32. Cruz, Juan. «Ingmar Bergman. Ser o no ser». Entrevista en *El país*, 2007. [En línea] ([https://elpais.com/cultura/2007/07/30/actualidad/1185746403\\_850215.html](https://elpais.com/cultura/2007/07/30/actualidad/1185746403_850215.html))
33. de Diego, Estrella. «Hélène Cixous: “Cervantes tiene las respuestas a las preguntas de hoy”». Entrevista en *El país Semanal*, 2017. [En línea] ([https://elpais.com/elpais/2017/07/24/eps/1500847533\\_150084.html](https://elpais.com/elpais/2017/07/24/eps/1500847533_150084.html))
34. Deleuze, Guilles. *Conversaciones 1972 -1990*. Traducción de José Luis Pardo. Edición electrónica: Escuela de filosofía Universidad ARCIS. [En línea] (<http://bibliotecaparalapersona-epimeleia.com/greenstone/collect/libros1/index/assoc/HASHa26a.dir/doc.pdf>)
35. Delibes, Miguel. *Señora de rojo sobre fondo gris*. Barcelona: Destino Áncora y Delfin, 1991.
36. Derrida, Jacques. «La escritura y la diferencia: *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*». Traducción de Patricio Peñalver. Edición digital de *Derrida en castellano*,

(1989): 318-343. [En línea] ([https://books.google.com.ec/books?id=Ya-7pQHeJPsC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q=cadaver%20del%20habla%20ps%C3%ADquico&f=false](https://books.google.com.ec/books?id=Ya-7pQHeJPsC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=cadaver%20del%20habla%20ps%C3%ADquico&f=false)).

37. Díaz, Simon. *El becerrito: La vaca Mariposa*. Cuenta y Canta Volumen 1, *palacios* (1994, CD), 4:51 minutos. [En línea] (<https://www.youtube.com/watch?v=8oi2NIizZTE&list=PLNwcNw6k5JSS3pnxpXWb8LDU63K5Wm9d1&index=2>)

38. Díaz, Simón. *Tonada de luna llena*. Tonadas, *palacios* (1994, CD), 3:06 minutos. [En línea] (<https://www.youtube.com/watch?v=aJ5hf5aYiaU>)

39. Dominguez, Santos. *Gaston Bachelard. El aire y los sueños*. Reseña en *Encuentros de Lecturas*, 2018. Blog. (<http://encuentrosconlasletras.blogspot.com/2018/09/gaston-bachelard-el-aire-y-los-suenos.html>)

40. Duras, Marguerite. *C'est tout*. Traducción de Luciano Cescut en *El castillo*, 2005. Blog. [En línea] (<http://conejillotextual.blogspot.com/2005/02/cest-tout.html>)

41. Duras, Marguerite. *Escribir*. Traducción de Ana María Moix. México: Tusquets editores, 1994. (<https://audiocreativa.files.wordpress.com/2017/03/273886017-escribir.pdf>)

42. Duras, Marguerite. *Hiroshima Mon Amour*. Traducción de Richard Seaver. New York: Grove Press, 1961. (<https://www.docdroid.net/eB6VdXI/165426409-marguerite-duras-hiroshima-mon-amour.pdf#page=3>)

43. Duras, Marguerite. *Los ojos azules pelo negro*. Traducción de Clara Janés. España: Tusquets editores, 2010.

44. Eagleton, Terry. «Brecht y la retórica». *Minerva*. n.º 6 (2007): 60-62. [En línea] ([http://www.circulobellasartes.com/fich\\_minerva\\_articulos/Brecht\\_y\\_la\\_retorica\\_\(4887\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Brecht_y_la_retorica_(4887).pdf))

45. Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Traducción de José Esteban Calderón. Argentina: Fondo de Cultura económica, 1998. [En línea] (<https://estudiosliterariosunrn.files.wordpress.com/2010/08/eagleton-terry-una-introduccion-a-la-teoria-literaria.pdf>)

46. El teatro como oportunidad. *Jacques Lecoq: expresión no es igual que creación*. Blog, 2012. [En línea] (<https://www.elteatrocomooportunidad.com/2012/09/22/jacques-lecoq-expresion-no-es-igual-que-creacion/>)

47. Eurípides. *Medea, Ifigenia en Áulide, Las Troyanas*. Quito: Libresa, 2009.

48. Gallardo Paúls, Elena. *Sobre Poética*: Blog sobre Teoría de la Literatura, 2011. [En línea] (<https://peripoietikes.hypotheses.org/tag/kristeva>)
49. Gallo, Irma. «El misterio detrás de Clarice Lispector». Artículo en *Gato Pardo*, 2018. [En línea] (<https://gatopardo.com/arte-y-cultura/biografia-de-clarice-lispector/>)
50. García de la Garza, Enrique. «Poética del tiempo» reseña en *Nueva Revista*, 2004. [En línea] (<https://www.nuevarevista.net/libros/la-poetica-del-tiempo/>)
51. García Márquez, Gabriel. *Ojos de perro azul*. Bogotá: Editorial Norma, 2008.
52. Guasch, Ana M., Sureda Joan, *La trama de lo moderno*. 2a. ed. Madrid: Akal, 1993.
53. Guédez, Miguel. *Ajila*. 2010. Documental rodado en el llano venezolano. [En línea] (<https://www.youtube.com/watch?v=OZ0VwoPzUtY>)
54. Glantz, Margo. «Genealogías» en Margo Glantz, material de lectura, *Serie El cuento contemporáneo*, n.º 67, México: UNAM, (2010): 5-17. (<http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/margo-glantz-67.pdf>)
55. Hammond, Paul. «The rhetoric of space and self in Racine's Bérénice». *Seventeenth Century French Studies*, n.º36, (2014): 141 - 156. (<http://eprints.whiterose.ac.uk/82517/3/hammond2.pdf>)
56. Hayling Fonseca, Annie. «Gastón Bachelard: lenguaje e imaginación», en: *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, XXXV (86), (1997): 95-104. (<http://www.inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.XXXV/No.%2085/Gaston%20Bachelard%20Lenguaje%20e%20imaginacion.pdf>)
57. Herrera Guevara, Asunción (Ed.). *De animales y hombres: studia philosophica*. Madrid: Ediuño, 2007. ([https://books.google.com.ec/books?id=P11wcP9CYagC&pg=PA462&lpg=PA462&dq=Principio+de+Medea+Davidson&source=bl&ots=AGIKZF48Fj&sig=ACfU3U3h3RWsUZVDUw6hfq\\_6T4O99Ry4gQ&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwitm\\_X945HkAhUN11kKHTbUDsEQ6AEwAHoECAkQAQ#v=onepage&q=Principio%20de%20Medea%20Davidson&f=false](https://books.google.com.ec/books?id=P11wcP9CYagC&pg=PA462&lpg=PA462&dq=Principio+de+Medea+Davidson&source=bl&ots=AGIKZF48Fj&sig=ACfU3U3h3RWsUZVDUw6hfq_6T4O99Ry4gQ&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwitm_X945HkAhUN11kKHTbUDsEQ6AEwAHoECAkQAQ#v=onepage&q=Principio%20de%20Medea%20Davidson&f=false))
58. Horton, Andrew. *El Cine de Theo Angelopoulos: Imagen y Contemplación*. Traducción de Vicente Carmona González. Madrid: Akal, 2001. ([https://books.google.es/books?id=wpipfkG9BTYC&pg=PA7&hl=ru&source=gbs\\_selected\\_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=wpipfkG9BTYC&pg=PA7&hl=ru&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false))

59. Huillet, Danièle; Straub, Jean-Marie. *Sicilia!* en «Danièle Huillet & Jean-Marie Straub - 3 Film Collection - 2-DVD Set, Chronik der Anna Magdalena Bach , *Sicilia!* , Une visite au Louvre». Artificial Eye, 202 minutos. Rodado en Francia en 1998.
60. Iles, Timothy. «Female Voices, Male Words; Problems of Communication, Identity and Gendered Social Construction in Contemporary Japanese». *Cinema electronic journal of contemporary japanese studies*, Discussion Paper 3, 2005. [En línea] (<https://www.japanesestudies.org.uk/discussionpapers/2005/Iles.html>)
61. Ince, Kate. *The Body and the Screen: female subjectivities in contemporary women's cinema*. En Thinking Cinema series, Volumen 5, USA: Bloomsbury Publishing, 2017. ([https://www.academia.edu/15294436/The\\_Body\\_and\\_the\\_Screen\\_female\\_subjectivities\\_in\\_contemporary\\_womens\\_cinema](https://www.academia.edu/15294436/The_Body_and_the_Screen_female_subjectivities_in_contemporary_womens_cinema))
62. Ingelstrom, Ann. «Narrating Voices in the Screenplay Text: How the Writer Can Direct the Reader's Visualizations of the Potential Film». En Batty C. (eds) *Screenwriters and Screenwriting*, Londres: Palgrave Macmillan, (2014): 30-45. ([https://link.springer.com/chapter/10.1057/9781137338938\\_3](https://link.springer.com/chapter/10.1057/9781137338938_3))
63. Kamenzain, Tamara . *El eco de mi madre*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2014. (<https://es.scribd.com/document/332198919/Tamara-Kamenzain-El-Eco-de-Mi-Madre>)
64. Kierkegaard, Søren. *Temor y temblor*. Edición digital: Luarna Ediciones, 1843. [En línea] [<http://www.ataun.net/bibliotecagratis/C1%C3%A1sicos%20en%20Espa%C3%B1ol/Soren%20Kierkegaard/Temor%20y%20Temblor.pdf> ]
65. Koutsourakis, Angelos; Steven, Mark (Eds.). *Cinema of Theo Angelopoulos*. Epub: Edinburgh University Press, 2015. [En línea] (<https://books.google.com.ec/books?id=5qYkDQAAQBAJ&pg=PT41&lpg=PT41&dq=godard+on+angelopoulos&source=bl&ots=GLc2juROEU&sig=ACfU3U0L06mv4Hr2wYnKE78j5jPZeN7XiA&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwjQ9sTf14nkAhXCx1kKHQfZCGcQ6AEwDHoECAGQAQ#v=onepage&q=godard%20on%20angelopoulos&f=false>)
66. Kristeva, Julia. *El lenguaje ese desconocido*. Traducción de María Antoranz. Madrid: Fundamentos, 1988. [En línea] (<https://introduccionlenguaje2010.files.wordpress.com/2010/09/kristeva-julia-el-lenguaje-ese-desconocido.pdf>)
67. Kristeva, Julia. *Pensar el pensamiento literario*. Traducción de Luis Alfonso Castellanos en *Cuadernos de literatura*, Vº 14, Nº 26, Bogotá: 2009, (246-267). [En línea] ([https://www.academia.edu/11798267/Julia\\_Kristeva\\_Pensar\\_el\\_pensamiento\\_literario\\_](https://www.academia.edu/11798267/Julia_Kristeva_Pensar_el_pensamiento_literario_))

68. «Julia Kristeva: “Psicoanálisis y literatura son la misma cosa”». Entrevista en *Revista Ñ*, El Clarín, 2011. [En línea] ([https://www.clarin.com/rn/ideas/julia-kristeva-entrevista\\_0\\_Hyj7ja52vQg.html](https://www.clarin.com/rn/ideas/julia-kristeva-entrevista_0_Hyj7ja52vQg.html))
69. Lanouette, Jennine. *On Finding New Screenplay Structures for Independent Films*. Artículo en *Filmmaker*, 2014. [En línea] (<https://filmmakermagazine.com/86203-on-finding-new-screenplay-structures-for-independent-films/>)
70. Lecoq, Jacques. *El cuerpo poético*. Traducción de Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro. España: Alba Editorial, 2004. ([https://kupdf.net/download/jacques-lecoq-el-cuerpo-poetico-bampw-1pdf\\_59926058dc0d609126300d1c\\_pdf](https://kupdf.net/download/jacques-lecoq-el-cuerpo-poetico-bampw-1pdf_59926058dc0d609126300d1c_pdf))
71. León, Eduardo. «El giro hermenéutico de la fenomenológica en Martín Heidegger », *Polis*, n.º 22, (2009). [En línea] (<http://journals.openedition.org/polis/2690>)
72. Lozano, Brenda. *El siglo de Margo Glantz*. Entrevista para Gato Pardo, 2017. [En línea] (<https://gatopardo.com/reportajes/margo-glantz-entrevista/>)
73. Marin, Pablo. «Tarkovski y sus apuntes: el arte de pensar lo intraducible». Artículo para *Culto*, 2018. [En línea] (<https://culto.latercera.com/2018/01/29/tarkovski-sus-apuntes-arte-pensar-lo-intraducible/>)
74. Marker, Chris. *Sans Soleil*. The Criterion Collection, dvd, 1983. 103 min.
75. Marker, Chris. «La Jetée» en *Sans Soleil/ La jetée*, The Criterion Collection. 2012. Dvd. 22 min.
76. Martel, Lucrecia. *La ciénaga*. The Criterion Collection, dvd, 2001.
77. Mayr, Guillermo. «Jacques Derrida: “En el gesto fundamental de Artaud encontré lo que necesitaba para poner a prueba lo que estaba intentando elaborar en diferentes textos”». Reseña y cita de la entrevista de Evelyne Grossman a Jacques Derrida en *Magazine Littéraire*, n° 434, (2004). (<http://eljineteinsomne2.blogspot.com/2010/09/jacques-derrida-en-el-gesto-fundamental.html>)
78. Maysles, Albert; Hovde, Ellen; Meyer, Muffie; Maysles, David. *Grey Gardens*, The Criterion Collection, dvd, 1976.
79. Metz, Christian. «El cine: ¿lengua o lenguaje?» En *Ensayos sobre significación en el cine (1964 - 1968) Volumen I*. Barcelona: Paidós, (2002): 57 - 114. [En línea] (<https://hysmaudiovision.files.wordpress.com/2017/08/8-metz-el-cine-lengua-o-lenguaje.pdf>)

80. Masciardi, Juan Martín. «ABC de Deleuze: La escritura animal». Artículo en *Microfilosofía*, . [En línea] (<https://www.microfilosofia.com/2016/11/abc-de-deleuze-la-escritura-animal-jmm.html>)
81. Milone, Gabriela. «Figuras del habla poética en el pensamiento contemporáneo». *Orbis Tertius*, Vol. 19, nº 20, 2014: (40-48). [En línea] ([https://www.academia.edu/11353719/Figuras\\_del\\_habla\\_po%C3%A9tica\\_en\\_el\\_pensamiento\\_contempor%C3%A1neo](https://www.academia.edu/11353719/Figuras_del_habla_po%C3%A9tica_en_el_pensamiento_contempor%C3%A1neo))
82. Milone, Gabriela. «Habla poética: límite del lenguaje y escritura de la cosa». *Literatura: teoría, historia, crítica*, Vol. 15, n.º 2, 2013: (15 - 43). [En línea] ([https://www.academia.edu/11423623/Habla\\_po%C3%A9tica\\_l%C3%ADmite\\_del\\_lenguaje\\_y\\_escritura\\_de\\_la\\_cosa](https://www.academia.edu/11423623/Habla_po%C3%A9tica_l%C3%ADmite_del_lenguaje_y_escritura_de_la_cosa) )
83. Milone, Gabriela. «Hablar por hablar. Caza de la lengua y resistencia de la poesía». Artículo publicado en: José San Martín y Guillermo Ricca (editores), *Ontologías, éticas y políticas contemporáneas: pensar, crear y resistir*. V Coloquio Nacional de Filosofía y I Coloquio Internacional de Filosofía. UniRío Editora, UNRC, Río Cuarto, Córdoba. 2013. [En línea] ([https://www.academia.edu/9288503/Hablar\\_por\\_hablar.\\_Caza\\_de\\_la\\_lengua\\_y\\_resistencia\\_de\\_la\\_poes%C3%ADa](https://www.academia.edu/9288503/Hablar_por_hablar._Caza_de_la_lengua_y_resistencia_de_la_poes%C3%ADa))
84. Miranda, Christian. «Poéticas del cine». Reseña del libro de Raúl Ruiz en *La fuga*, 2016. [En línea] (<http://www.lafuga.cl/poeticas-del-cine/710>)
85. Monterrubio, Lourdes. «Agatha and the Limitless Readings by Marguerite Duras. The literary text and its filmic (irre)presentation». *Comunicación y Sociedad*, Vol. 30, 2017: (41-60). [En línea] ([https://www.academia.edu/34492309/Agatha\\_and\\_the\\_Limitless\\_Readings\\_by\\_Marguerite\\_Duras.\\_The\\_literary\\_text\\_and\\_its\\_filmic\\_irre\\_presentation\\_Agatha\\_et\\_les\\_lectures\\_illimit%C3%A9es\\_de\\_Marguerite\\_Duras.\\_El\\_texto\\_literario\\_y\\_su\\_irre\\_presentaci%C3%B3n\\_f%C3%ADlmica.\\_Comunicaci%C3%B3n\\_y\\_Sociedad\\_Vol\\_30\\_3\\_pp\\_41-60\\_2017\\_](https://www.academia.edu/34492309/Agatha_and_the_Limitless_Readings_by_Marguerite_Duras._The_literary_text_and_its_filmic_irre_presentation_Agatha_et_les_lectures_illimit%C3%A9es_de_Marguerite_Duras._El_texto_literario_y_su_irre_presentaci%C3%B3n_f%C3%ADlmica._Comunicaci%C3%B3n_y_Sociedad_Vol_30_3_pp_41-60_2017_))
86. Monterrubio, Lourdes. «Autorretratos identitarios de una mirada filmica. De la ausencia a la (multi) presencia: Duras, Akerman, Varda». *Cinema Comparat/ive Cinema*, Vol. 4, nº 8, 2016: (63-73). [En línea] (<https://core.ac.uk/download/pdf/83007448.pdf>)
87. Monterrubio, Lourdes. «La evolución de la materia epistolar en la obra literaria de Marguerite Duras: Aurélie Steiner, la destrucción de la misiva». *Cédille*, nº 15, 2019: (423-457). [En línea] ([file:///Users/ns/Downloads/La\\_evolucion\\_de\\_la\\_materia\\_epistolar\\_en.pdf](file:///Users/ns/Downloads/La_evolucion_de_la_materia_epistolar_en.pdf))
88. Monterrubio, Lourdes. *De un cine epistolar: La presencia de la misiva en el cine francés moderno y contemporáneo*. Ediciones Shangrila, 2018. ([https://www.academia.edu/35912030/De\\_un\\_cine\\_epistolar.\\_La\\_presencia\\_de\\_la\\_misiva\\_en\\_el\\_cine\\_franc%C3%A9s\\_moderno\\_y\\_contempor%C3%A1neo\\_2018\\_](https://www.academia.edu/35912030/De_un_cine_epistolar._La_presencia_de_la_misiva_en_el_cine_franc%C3%A9s_moderno_y_contempor%C3%A1neo_2018_))

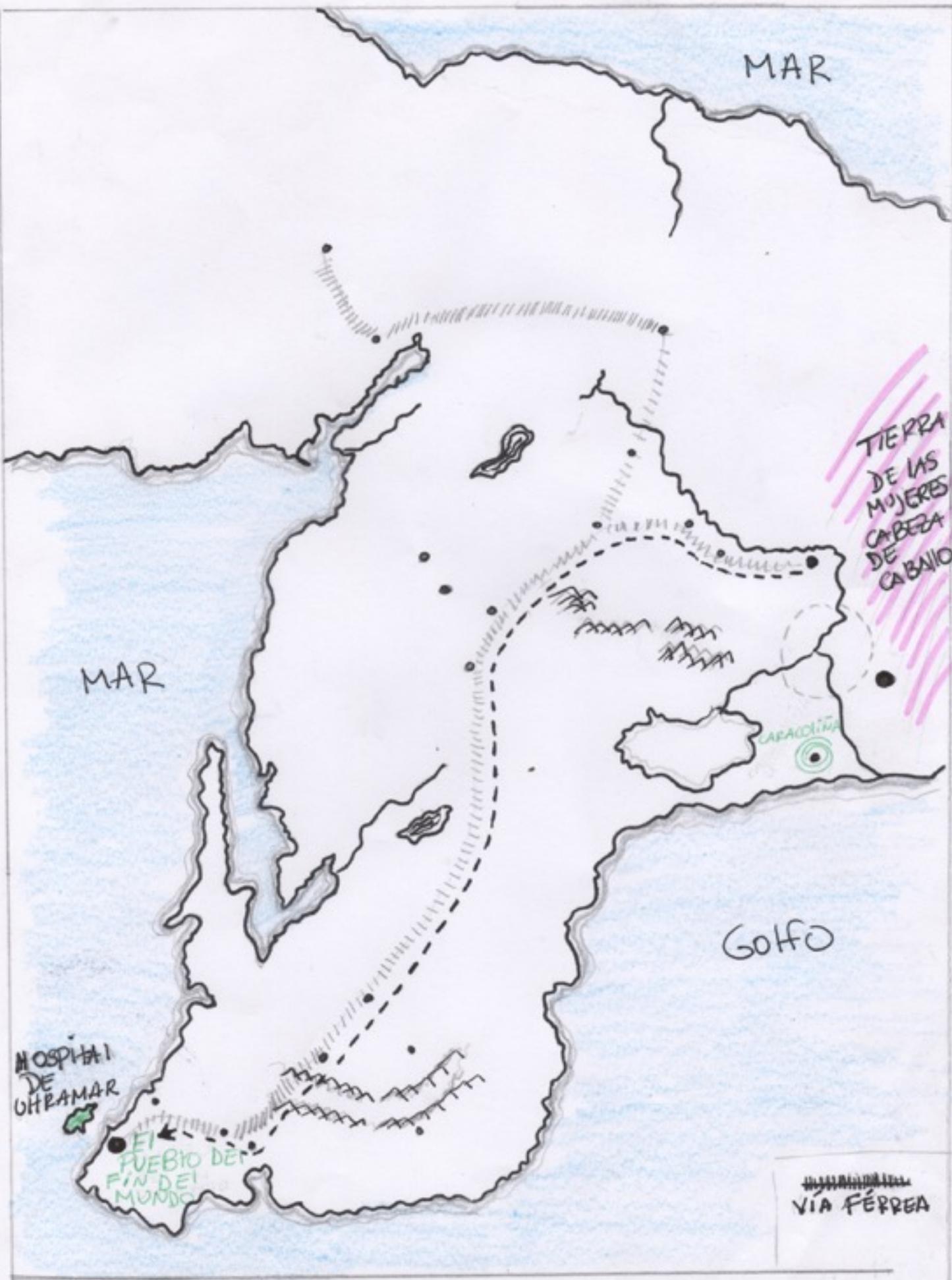
89. Mosley, Philip. «Anxiety, Memory and place en Belgian cinema». En Blankenship, Janelle; Nagl, Tobias (Eds). *European visions: small cinemas in transitions*. Germany: Transcript Verlag, (2015): 115 - 128. (<https://books.google.com.ec/books?id=avFKCgAAQBAJ&pg=PA124&lpg=PA124&dq=ivo+michiels+scriptwriting&source=bl&ots=c1AxxgYZHH&sig=ACfU3U0CbcEfmLxn8LZG9liFID2qtqtExA&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKewjjvGTxfvAhWltVvKHSTBAdgQ6AEwEHoECAoQAQ%23v=onepage&q=ivo%2520michiels%2520scriptwriting&f=false#v=onepage&q=ivo%2520michiels%2520scriptwriting&f=false>)
90. Mosley, Philip. *From Book to Film: André Delvaux's Alchemy of the Image*. ([https://www.jstor.org/stable/397719?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/397719?seq=1#page_scan_tab_contents))
91. Murphy, Jill. «To see a script’: Jean- Luc Godard’s re-envisioning of screenwriting in *Passion* (1982) and *Scénario du film Passion* (1982)». *Journal of Screenwriting*, Vol. 3, nº 1, 2011: (9-25) [En línea] (<https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/josc/2011/00000003/00000001/art00003>)
92. Mutis, Alvaro. *Summa de Maqroll, el gaviero*. Barcelona : Debolsillo, 2013. (1a. ed.)
93. Mutis, Alvaro. «Ilona viene con la lluvia». En *La nieve del Almirante; Ilona llega con la lluvia; Un bel merir; La última escalera del tramp steamer*. Barcelona : Debolsillo, 2013. (1a. ed.)
94. Passolini, Pier Paolo; Rohmer, Eric. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970. [En línea] (<http://biblio3.url.edu.gt/Imagica/cineprosa.pdf>)
95. Passolini, Pier Paolo. «The screenplay as a “Structure that wants to be another structure”». *The American Journal of Semiotics*, Vol. 4, Issue 1/2, 1986: (53-72). [En línea] ([https://www.pdcnet.org/collection/show?id=ajs\\_1986\\_0004\\_0001\\_0053\\_0072&file\\_type=pdf](https://www.pdcnet.org/collection/show?id=ajs_1986_0004_0001_0053_0072&file_type=pdf))
96. Perec, George. *W ou le souvenir d'enfance*. España: Menoscuarto Ediciones, 2014.
97. Perez, Fernando. *Madagascar*. Portal de Televisión Cubana, 1994, 48:16 min. [En línea] (<https://www.youtube.com/watch?v=cSCTCW2zV7M>)
98. Pérez Sastre, Paloma; Giraldo Gómez, Claudia. «Helena Araújo». Artículo en *Semana*, 2005. [En línea] (<https://www.semana.com/especiales/articulo/helena-araujo/75330-3>)
99. Pinkola, Clarice. *Mujeres que corren con los lobos*. Barcelona: Liberdoplex, 2001. [En línea] (<https://st2.ning.com/topology/rest/1.0/file/get/3001182742?profile=original>)

100. Racine, Jean. *Berenice*. Traducción al inglés de A. S. Kline. Poetry in translation web, 2018. [En línea] ([https://www.poetryintranslation.com/PITBR/French/BereniceActI.php#anchor\\_Toc511254457](https://www.poetryintranslation.com/PITBR/French/BereniceActI.php#anchor_Toc511254457))
101. Racine, Jean. «Bérénice». En *Theatre classique* Collection. Gwénola, Ernest et Paul Fièvre (Eds), 2015. [En línea] ([http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/RACINE\\_BERENICE.pdf](http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/RACINE_BERENICE.pdf))
102. Ravel, Maurice. «Gaspard de la nuit: Trois poèmes pour piano d'après Aloysius». En *Ravel: Complete Piano Works*. Intérprete: Jean- Efflam Bavouzet. *Zebralution: Musikproduktio* Dabringhaus und Grimm, 2003. [En línea] ([https://www.youtube.com/watch?v=jJRnNm\\_jhEs](https://www.youtube.com/watch?v=jJRnNm_jhEs))
103. Resnais, Alain. *Hiroshima Mon Amour*. The criterion collection, Dvd, 1959, 1.37:1 min.
104. Rimsky- Kórsavov, Nikólai. «Scherezade, *opus 35*, 1888». Dirección de Valery Gergiev. Filarmónica de Viena: Festival de Salzburgo del 2005. [En línea] (<https://www.youtube.com/watch?v=SQNymNaTr-Y>)
105. Rodríguez- Arche, Diego. «Tarkovski o la poética del espacio, el tiempo y la luz». *Revista Conexos*, 2014. [En línea] (<https://conexos.org/2014/05/03/tarkovski-o-la-poetica-del-espacio-el-tiempo-y-la-luz/>)
106. Rojas, Ana Gabriela. «Margo Glantz: "A veces no puedes decir 'me quiero ir a la cama contigo' porque ya es acoso sexual"». Entrevista para BBC News Mundo. México, 2018. [En línea] (<https://www.bbc.com/mundo/noticias-45404457>)
107. Romero, Jessica. «Andrey Tarkovski: topografías de lo poético». Artículo para la Revista *Correspondencia*. N° 2, (paisaje); 2017. (<http://correspondenciascine.com/2017/08/andrey-tarkovski-topografias-de-lo-poetico/>)
108. Royer, Michelle. «The Body and the Screen: Female Subjectivities in Contemporary Women's Cinema by Kate Ince» Review del libro para *European Now Journals*, 2018. [En línea] (<https://www.europenowjournal.org/2018/01/31/the-body-and-the-screen-female-subjectivities-in-contemporary-womens-cinema-by-kate-ince/>)
109. Ruiz, Raoul. *Berenice*. Restauración 2k por la Cinémathèque Française. 1983, 1:45:50 min. [En línea] (<https://www.youtube.com/watch?v=UyetubWIMzo>)
110. Ruiz, Raoul. *Poética del cine*. Traducción de Waldo Rojas. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2000. [En línea] (<http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/mc0029367.pdf>)
111. Rulfo, Juan. *Llano en llamas*. Perus, Françoise (ed). 4ª edición. Cátedra, 2017.

112. Rumble, Patrick; Resta, Bart. «Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives». En *Toronto Italian Studies*. University of Toronto Press, 1994. [En línea] (<https://www.jstor.org/stable/10.3138/9781442678484>)
113. Salmerón, Gustavo. *Un mono, un castillo y muchos hijos*. Cameo estudios: (2018), dvd. 88 mins.
114. Samit, Adrian Tomás. «Theo Angelopoulos. El eterno viaje entre el tiempo y el espacio» En *Modos de Representación del cine contemporáneo*, AB 88. Universitat Jaume I, 2009. [En línea] ([https://www.academia.edu/1971423/Theo\\_Angelopoulos.\\_El\\_eterno\\_viaje\\_entre\\_el\\_tiempo\\_y\\_el\\_espacio](https://www.academia.edu/1971423/Theo_Angelopoulos._El_eterno_viaje_entre_el_tiempo_y_el_espacio))
115. Sánchez, Blanca. *El cuerpo y los tres registros*. Lecturas on-line de la revista *Enlaces*, N° 20, 2015. [En línea] (<https://www.revistaenlaces.com.ar/2.0/archivos/lecturas/20/Blanca%20Sanchez%20-%20El%20cuerpo%20y%20los%20tres%20registros.pdf>)
116. Sanchez, José Antonio. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994. [En línea] ([https://books.google.com.ec/books?id=jEaVlp81puUC&pg=PA65&lpg=PA65&dq=derrida+y+artaud+el+gesto&source=bl&ots=XYJ\\_zkXmZV&sig=ACfU3U03j76AJIO7D4CShqSNIMEctDISBw&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKewiHyuflu4XkAhXOqFkKHdG2BtsQ6AEwCHoECAGQAQ#v=onepage&q=derrida%20y%20artaud%20el%20gesto&f=false](https://books.google.com.ec/books?id=jEaVlp81puUC&pg=PA65&lpg=PA65&dq=derrida+y+artaud+el+gesto&source=bl&ots=XYJ_zkXmZV&sig=ACfU3U03j76AJIO7D4CShqSNIMEctDISBw&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKewiHyuflu4XkAhXOqFkKHdG2BtsQ6AEwCHoECAGQAQ#v=onepage&q=derrida%20y%20artaud%20el%20gesto&f=false))
117. Sánchez, María Clemencia. «“Esposa fugada” de Helena Araújo: reconstrucción del cuerpo, escritura del afuera». Ensayo para *AuroraBoreal*, N.º15, 2014: (32-35). Número dedicado a Helena Araújo. [En línea] ([https://issuu.com/www.auroraboreal.net/docs/aurora\\_boreal\\_15](https://issuu.com/www.auroraboreal.net/docs/aurora_boreal_15))
118. Scheffmann, Dorthé. «A Feminine Language in Cinema. A Dramatic Feature Film Written And Conceived Using A Framework Of Feminist Film Theory». Tesis aprobada por *The Auckland University of Technology*, 2011. (<https://openrepository.aut.ac.nz/bitstream/handle/10292/4229/ScheffmannD.pdf?sequence=3>)
119. Simón, Gabriela; Coll, Marcela; Raso, Laura; Zuleta, Virginia. *El vocabulario de Roland Barthes*. Córdoba: Comunic- arte, 2012.
120. Suniga, Natalia ; Tonkonoff, Sergio. «Lenguaje, Deseo y Sociedad: Los Aportes de Julia Kristeva». VII jornadas de Sociología de la UNLP, 2012, La plata Argentina. En Memoria Académica. [En línea] ([http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.2285/ev.2285.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2285/ev.2285.pdf))
121. Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Ediciones Rialp, S.A, 2002 (6ª edición). [En línea] (<https://elcinesigno.files.wordpress.com/2011/07/tarkovsky-andrei-esculpir-en-el-tiempo.pdf>)

122. Asociación de cultura Trama y fondo. *Pier Paolo Passolini primer semestre 2010*, revista. Castilla ediciones, 2010. ([http://www.tramayfondo.com/revista/libros/120/libro\\_tramayfondo\\_120.pdf](http://www.tramayfondo.com/revista/libros/120/libro_tramayfondo_120.pdf))
123. Universidad Nacional de Colombia: Uniradio. «*Helena Araujo: la influencia literaria latinoamericana*». II entrega. (Radio: Medellín, 2015). [En línea] (<http://unradio.unal.edu.co/nc/detalle/cat/pioneros-del-saber/article/helena-araujo-la-influencia-literaria-latinoamericana-ii-entrega.html>)
124. Varda, Agnes. *Jacquot de Nantes*. Artificial Eye: 2011. 118 min. Ddv.
125. Vásquez, Roca, Adolfo. «Raúl Ruiz; la poética del cine y la deconstrucción». *Diseño Urbano y Paisaje Volumen*. Año 5, N°14. Santiago de Chile: Agosto 2008. [En línea] ([https://www.researchgate.net/publication/38291707\\_Raul\\_Ruiz\\_la\\_poetica\\_del\\_cine\\_y\\_la\\_deconstruccion](https://www.researchgate.net/publication/38291707_Raul_Ruiz_la_poetica_del_cine_y_la_deconstruccion))
126. Vidal, Estévez, Manuel. *Theo Angelopoulos*. Cátedra, 2015.
127. Yescas, Eduardo. «Vivir el paisaje: la poética del espacio en el cine de Michelangelo Antonioni». Artículo para la Revista *Correspondencia*. N° 2, (paisaje); 2017. [En línea] (<http://correspondenciascine.com/2017/08/vivir-el-paisaje-la-poetica-del-espacio-en-el-cine-de-michelangelo-antonioni/>)
128. El espectador. «Helena Albrecht Araújo: Una pionera del feminismo». Reseña recuperada de *En Zona Feminista*, blog 2015. [En línea] (<https://reflexioneseneldivan.blogspot.com/2015/02/helena-albrecht-araujo-una-pionera-del.html>)
129. Zourabichvili, François. «¿Qué es un devenir para Gilles Deleuze?». Traducción de Verónica Guarneros. Conferencia recuperada de *Reflexiones Marginales*, N°41, 2017. [En línea] (<http://reflexionesmarginales.com/3.0/que-es-un-devenir-para-gilles-deleuze/>)
130. Zourabichvili, François, *Vocabulario Deleuze*. Traducción de Victor Goldstein. Buenos Aires: Atuel, 2017. [En línea] (<https://es.scribd.com/doc/228277323/Zourabichvili-El-vocabulario-de-Deleuze-pdf>)

## 7. ANEXOS



MAR

MAR

TIERRA DE LAS MUJERES DE CABEZA DE CABALLO

Golfo

HOSPITAL DE OHRAMAR

EL PUEBLO DEL FIN DEL MUNDO

CARACOLINA

VIA FÉRREA

*Silencio sin piedad.  
Encontraré al volver.  
Más en la soledad.  
Su voz me gritará...*

*El mundo es de los dos.*

*Puerto Montt.*

*Este trabajo se escribió gracias al apoyo invaluable de los Iracundos, de Marcela, Sami, Barbie y Andrés; de Fernando, de su paciencia, (¡y sus habanos!); de la F de Frank y la D de Dominique. A todos ellos: no se vayan de mí.*