

**La casa ~~es~~
está**

La casa ~~-es~~ está

AYLÉN BARTOLINO LUNA

Lucas Di Pascuale

Profesor Asesor

Trabajo Final de Grado

Licenciatura en Grabado

Facultad de Artes

UNC

Umbral

Durante el verano hice un viaje de mochilera por la costa del norte y nordeste brasileros. Me quedé durante dos meses en dieciséis casas de personas desconocidas que me recibieron sin ningún tipo de intercambio económico de por medio y en algunos casos, hasta me dieron la llave de ingreso a sus casas.

Si bien el desplazamiento había comenzado con la idea de quedarme en casas ajenas para conocer lugares de un itinerario que había diseñado desde Córdoba, pronto me di con que los lugares eran casi un detalle; estaba viajando para conocer personas, convivir con ellas, conversar, intercambiar.

Lo que estaba habitando ya no eran pedacitos de geografía, sino relaciones humanas.

Los distintos modos de relacionarme con la gente me llevaron a pensar en qué es una casa cuando una está viajando de esta manera, con un movimiento constante.

Primer decreto: las casas son las personas.

Si ya no se trataba sólo de una construcción material que guarda y protege lo que se en-

cuentra en su interior, ¿qué otras cosas podían ser una casa? Muy pronto el contexto “viaje” que enmarcaba estos pensamientos, se extendió.

¿Qué es una casa cuando estoy viajando?

¿Qué es una casa luego?

¿Qué es una casa donde vivo ahora?

¿En qué casa quiero vivir?

Mi trabajo final –entonces– es una indagación de mi versión del concepto de *casa*, en relación a cosas que fueron sucediendo durante el viaje pero que finalmente lo exceden. El viaje se presenta como un resorte, pero el cuerpo rebota y golpea contra muchas otras paredes.

¿Es la arquitectura?

¿Son las personas?

¿Es la memoria?

¿Es nuestra percepción de las cosas?

¿Qué tantas cosas pueden ser nuestra casa?

En el fondo también es una forma de cuestionar las categorías, de pensar en las definiciones, en lo convencional de las clasificaciones, en la importancia de saber los conceptos (y las historias) como construcciones y no como algo natural dado de una vez y para siempre.

A partir de ciertos eventos significativos, determiné algunas categorías para pensar la[s] idea[s] de *casa*. En principio, a cada una de ellas le correspondería una forma de materialización. Aunque intenté desprenderme de las operatorias e imágenes más ilustrativas, hasta acá las piezas aparecían –en mi imaginario– como representación de un conjunto de ideas particulares. Sin embargo, en el encuentro con los materiales, surgieron

fisuras, desvíos y cuestiones propias de la acción técnica que también hablaban conceptualmente sobre las mismas situaciones que estaba trabajando, agregándole capas de significación a la idea inicial, contradiciéndola, o negándola por completo. Entonces volvía al texto y generaba nuevas categorías o modificaba las anteriores. Las lecturas de distintos autores que fui realizando en paralelo, también fueron entremezclándose.

Los trabajos –a mi entender– se enriquecieron en los momentos de producción objetual. Lejos de limitarse a reproducir una acción prediseñada, el hacer se configuró como otra instancia de reflexión activa. Así, entendí eso que solía repetirme durante el cursado de la carrera, sin poder hacerlo carne: la producción artística también es una forma de generar pensamiento.¹ Entendí haciendo.

Cada una de las piezas, entonces, resulta de los conceptos delineados para cada categoría, pero a la vez, conserva un relato y una poética que le son propios, realizando una operación específica (conceptual y/o material) que le da cierta autonomía. De cualquier manera, los trabajos individuales no se restringen a las sujeciones categoriales. Todos terminan atravesándose entre sí, conectándose por distintas cuestiones. De hecho, la idea de recorrido que atraviesa todo viaje, se repitió en el proceso de producción, donde el desarrollo de las piezas se dio como una cadena de ideas – materialización – desvíos – ideas – materialización – desvíos – ideas, que fue conectando a la primera con la que le siguió y a ésta con la siguiente. De igual modo se fue configurando el presente texto.

La exposición, por tanto, no se piensa como una reunión de objetos a los que se interpretó con posterioridad según una lectura que le fue impuesta desde afuera, si no que estos fueron contruidos a propósito de estas lecturas, y ambos aspectos fueron retroalimentándose.

Las categorías concebidas fueron:

- *Personas*

Las casas no sólo se rellenan con cuerpos humanos, las casas son las personas.

- *Lenguaje y traducción*

El idioma como casa; la traducción como forma de encuentro.

- *Memoria*

La percepción y los recuerdos como construcciones.

- *Tiempo*

El tiempo afectando al cuerpo que lo habita.

- *Entre-lugares*

Los espacios-tiempo como lugar.

- *Espacios*

La reciprocidad entre las personas y el entorno.

Si bien no realicé una pieza particular en torno al primer concepto (personas-casas) como especificidad, todas las demás brotan como sus derivaciones y lo llevan enredado entre las raíces.

Empecé alejándome totalmente de lo arquitectónico, negando en algún sentido la noción convencional y primera de casa como

¹ Aunque es muy común que se asocie "pensamiento" a la actividad mental, intelectual, de cuerpo quieto, y "acción" a aquella que implica una técnica, el uso de las manos, el cuerpo en movimiento; hay experiencias o situaciones que no pueden ser traducidas de una forma a la otra, que no pueden pensarse más que con el cuerpo o que no pueden aprehenderse a través del lenguaje de las palabras. Lo mismo sucede del otro lado, no toda acción reside en un movimiento; en este sentido, pienso en las ideas de Rancière sobre el espectador que mira como un sujeto activo: la recepción y los esfuerzos interpretativos también son una manera de la acción. (RANCIÈRE, 2010)

paredes-piso-techo, pero finalmente, como en un círculo, el mismo proceso me devolvió a pensar el espacio.

Lo que aquí expongo es el resultado material de haber conceptualizado activamente un recorrido en el que –fuera de las acciones y movimientos obvios, propios de un viaje– fui prácticamente pasiva: casi como si el tiempo fuera quien estuviera haciendo una acción sobre mí, usándome de arena para recostarse.

Jorge Larrosa (2009) dice que la experiencia no es lo que *hago* como sujeto, sino lo que *me pasa*, lo que de alguna manera *padezco*. “Por eso la experiencia es atención, escucha, apertura, disponibilidad, sensibilidad, vulnerabilidad, ex/posición”, sostiene.

Si durante el viaje me permití suspender muchas estructuras de pensamiento, y si en vez de entender las situaciones como eventos completamente subsumidos a lógicas construidas con anterioridad, me abrí a que los diversos interlocutores me afectaran; luego retomé una posición decididamente activa al conceptualizar de forma retroactiva ciertas experiencias.

Decimos que los colores no están en los objetos sino en la percepción de quien los mira; es evidente que los sentidos tampoco están inscriptos en las situaciones, sino en quien las interpreta.

Extrayendo conceptos y lógicas de experiencias particulares y contingentes, como si identificáramos el funcionamiento de sus engranajes, podríamos –potencialmente– extrapolar esos pequeños acontecimientos que nos hacen vibrar las carnes a otras situaciones disímiles, de manera semejante a la réplica de una planta por esquejes. Y en ese sentido, repensar y proponer[nos] otras formas de habitar el mundo.

Como este trabajo final tiene profunda relación con un recorrido que actuó como *experiencia formativa* (LARROSA, 2004), en

tanto transformadora de mi subjetividad –maneras de pensar mis relaciones con las personas, con las cosas y conmigo misma–, probablemente se encuentre un lenguaje mucho más autorreferencial de lo que me gusta leer y escribir en los textos. Me disculpo desde ya si por momentos esta propensión tomara demasiado cuerpo.

De cualquier manera, detrás de toda apariencia de información despersonalizada, hay una postura (o varias) de un sujeto (o varios) que escribe, dice y enuncia. Lo que varía, en todo caso, es su visibilización.

La casa, las casas

No con poca frecuencia, las cosas se han clasificado según pares dicotómicos; las posibilidades de existencia se resumen a dos grandes conjuntos de opciones: si no se es esto, entonces, indefectiblemente, se es lo otro. Esta actitud, que ha llevado históricamente a innumerables adjudicaciones forzadas de nomenclatura, desprestigiando cualquier tipo de situación intermedia, tal vez sea una forma de sentirnos asíendo -al menos por un momento- algo de todo eso que se nos escurre.

Como un ejemplo de esta necesidad de control podría citarse al sistema de la perspectiva monofocal renacentista, que haciendo eco de la concepción antropocéntrica de la época, colocaba al espectador literalmente en el centro de la pintura, y simbólicamente, del mundo (PANOFSKY, 1999). Sin embargo, en el Renacimiento, lo que estaba en juego era el poder de explicación de los acontecimientos del universo, que se dirimía entre dios y el ser humano; por lo tanto esa suerte de metáfora empoderadora, respondía al enfrentamiento con el teocentrismo anterior. De cualquier manera, hoy, que ya entendimos que dios es una leyenda, ese afán de aprehender y poseer conceptualmente lo que nos rodea, continúa, y encuentra asidero ya en una de las unidades más básicas del relacionamiento interpersonal, o al menos el más extendido, que es el lenguaje verbal.

La lengua, según la teoría binarista de Saussure (2002), funciona por oposición: las palabras significan y adquieren identidad por contraposición con lo que no son. Incluso la percepción de lo que construimos como “lo real”, respondería a las mismas lógicas. Es decir, una planta es esa planta, porque no es una mesa, ni una ventana, ni una silla, ni un perro, ni otra planta.

Siguiendo con este tipo de convención, pero de una manera un tanto más caricaturesca, algunas personas dividen a las otras en dos grupos. Érico Veríssimo, escritor brasileño, dice en una frase muy citada: “En mi opinión, existen dos tipos de viajeros: los que viajan para huir y los que viajan para buscar”.² Ya que toda clasificación ordena sus objetos según el criterio que le resulte conveniente y útil, en el caso de la experiencia de mi recorrido, el conjunto “viajeros” -que incluiría a toda persona que se desplaza con el tiempo habitando distintos espacios, moviéndose entre ellos como en una sucesión de puntos que se encadenan- podría dividirse en dos:

- Los que siempre se están yendo, que habitan el movimiento, tocando distintos lugares, estando de paso.
- Los que se mueven buscando hogares provisorios.

En el segundo grupo se encuadraría el tipo de viaje que realicé. El hilo conductor que unía una ciudad con la otra, estuvo sustentado por un sistema de hospitalidad de una página de internet³ en el cual muchas personas reciben a otras en sus casas, con la idea de compartir momentos, comidas y conversaciones con gente desconocida, generalmente por el atractivo que las diferencias culturales y lingüísticas generan.⁴ Quizás la diferencia más

² Traducción mía. | “Na minha opinião existem dois tipos de viajantes: os que viajam para fugir e os que viajam para buscar.”

³ <https://www.couchsurfing.com/>

⁴ La página se llama Couchsurfing, que en español significaría algo parecido a “navegando (o *surfeando*) en sillones”. En ella, cada usuario realiza un *perfil* donde describe algunas de sus características, preferencias, experiencias, fotos y plan de viaje o

interesante respecto a la modalidad de quedarse en hostales, hosterías u hoteles, radica en que la forma de relacionarse con las personas, no tiene que ver con un intercambio monetario, sino cultural.⁵ Es en este sentido que el mismo viaje puede ser otro totalmente diferente: el contacto con el otro-local que hace de anfitrión, no se sustenta en una compra o venta de servicio de alojamiento, si no, muy por el contrario, en el compartir lo que se tiene en las más variadas acepciones de la palabra.

Quedarse en casas ajenas no se reducía, entonces, a dormir de manera gratuita bajo un techo elevado por algunas paredes. Habitar esos espacios por algunos días no me resultaba indiferente; esas casas, esas personas, ya no eran el espacio a donde volver a dormir después de un día de conocer *el lugar*, porque esas personas y esas casas se convirtieron en el lugar a conocer, se tornaron la razón del recorrido.

Pero, ¿de qué hablamos cuando hablamos de casa?

Una de las posibles acepciones, tal vez la más enraizada en lo concreto de los objetos, se refiere a una construcción arquitectónica destinada a proteger a sus huéspedes de todo lo que se encuentre por fuera de ella: un clima hostil, el ruido de lo que acontece afuera, o incluso de otras personas. Una casa define un espacio propio, delimita las fronteras físicas

pero también simbólicas del lugar de cada uno (o de un grupo de unos), una zona amurallada que los demás no pueden traspasar sin consenso expreso de quienes la habitan –al menos en términos generales-. Es en este sentido que la casa es protección, la tercera piel hundertwasseriana⁶, un lugar de donde irse y a donde volver, un techo, un cuerpo. Pero además de separarnos del entorno que nos rodea, nuestra casa nos hace, nos construye, nos conforma, forma parte de nosotros al tiempo que participa activamente en la constitución de nuestra identidad. Así como los lugares, las condiciones climáticas, los paisajes visuales y sonoros en los que nos desenvolvemos, afectan en nuestros modos de vida, tampoco le es inocuo a nuestro desarrollo identitario la casa en la que vivimos o en las que vamos viviendo.

Entonces, insisto: ¿qué es lo que define a una casa?

¿Es el espacio, la arquitectura, la forma? ¿Es el lugar donde se ubica, la calle de tierra, el asfalto, la playa, la ciudad, el pueblo? ¿Es la familia, el silencio, el ruido? ¿Son las comidas, las camas, las hamacas? ¿Es la distancia al mar? ¿El calor, la humedad, las plantas? ¿Son las personas, acaso?

Si partiéramos de la premisa de que una casa es su función, ¿qué más es una casa además de las paredes y techos que contienen a nuestros cuerpos?

motivaciones para recibir gente en sus hogares. Funciona mediante un sistema de referencias donde las personas recomiendan (o lo contrario) mediante una reseña a otros con quienes ya tuvieron contacto. Una como viajera *elige* con quién quisiera quedarse en determinada ciudad, y le envía una solicitud con las fechas requeridas. Si la otra persona acepta, el encuentro se efectúa.

⁵ La persona encarnando la cultura, pero no como representante de una esencia fija e inmutable; es decir, no sólo como representación de un conjunto de características nacionales que todo el tiempo se hacían presentes como pregunta (y entonces, como asunto que desnaturalizar), si no, más allá de eso, como individuos que habiendo atravesado (y sido atravesados por) distintos contextos, formaciones, lenguas, costumbres y lugares, teníamos muchas cosas para compartir partiendo generalmente de la diferencia, para finalmente encontrarnos en las similitudes.

⁶ Friedrich Hundertwasser, describía cinco pieles que nos compondrían a los humanos, y en torno a ellas giró recurrentemente su trabajo artístico, arquitectónico, sus manifiestos y en algún sentido, su accionar cotidiano. La primera, se refiere a la epidermis; la segunda, a la ropa; la tercera, a las casas; la cuarta, a la identidad, incluyendo a nuestras relaciones sociales; y la quinta, al mundo, la ecología, la humanidad en general, el universo. De alguna manera, esta concepción ampliada de “la piel”, esta forma de pensarla más allá de su acepción ligada a las definiciones que podemos encontrar en los diccionarios, se hace presente en mi trabajo en relación a la idea de casa. (RESTANY, 1999)

Losotro'

[nosotros + los otros]

Llegué a la casa de João Pedro, en Recife, con el acuerdo previo de quedarme dos noches con él, para pasar un día en esa ciudad, y otro en Olinda, un pueblito cercano. João Pedro se acababa de mudar a Recife desde Natal, su ciudad de origen, para comenzar una maestría en artes visuales. Los dos días planeados se extendieron a ocho. Al menos los seis primeros, nos quedamos encerrados intercambiando comidas y conversaciones intensas que iban y venían enredadas unas con otras, sobre artes, plantas, idioma, traducción, libros, alimentación, música, y un larguísimo etcétera por detrás. El séptimo día, siendo él casi un visitante como yo, fuimos juntos a Olinda pero finalmente nunca conocí más de Recife que su casa, la universidad y el camino estrecho que unía sus dos hogares. Ya tampoco me interesaba hacerlo, porque a esa altura, João Pedro era mi idea de Recife. Y más allá de la habitación-baño-cocina donde me recibió, João Pedro fue mi casa.

Tal vez con mayor evidencia que durante la estabilidad sedentaria del vivir en una casa fija, estar viajando me hacía entender que las casas son las personas que las habitan.⁷ Ninguno de los pasos más o menos efímeros por las dieciséis casas en las que me quedé en las distintas ciudades del recorrido, dejó de resonar en la constitución de mis sistemas de pensamiento y maneras de accionar; quiero decir, en esta estructura flexible y en permanente construcción, que es la identidad.

Dice Nelly Richard, en el prólogo para *El arte fuera de sí*, de Ticio Escobar (2004):

[...] ya no hay identidades cerradas sobre sí mismas con anterioridad a la inscripción de contexto que las genera como identidades en acto y situación. Ticio Escobar defiende lo identitario como categoría móvil, en proceso, cuyas formas y contenidos se van definiendo provisional y transicionalmente según articulaciones contingentes, en diálogo inquieto con una exterioridad no suturable que impide la clausura de lo idéntico a sí mismo.

Uno va siendo a través del tiempo, según el contexto cultural, las personas de las que se rodea, el espacio donde vive y aquellos por donde circula, los espacios por los que no está; y también está siendo cuando estando en otro lugar, con otro idioma, otras costumbres, paisajes, climas y horarios, se adapta a la gente y a sus modos. Algo de todas esas interacciones, contactos, movimientos, cosas que se dejan de hacer, cosas que se hacen y que en otros momentos no se harían, lógicas nuevas de pensamiento; sedimenta de alguna forma en lo que reconocemos como nuestra identidad, porque es muy difícil que el hecho de convivir un tiempo más o menos prolongado con un contexto diferente del que acostumbramos, no nos interpele de algún modo y nos deje alguna marca. Si la identidad no es una categoría inmutable y plastificada, sino algo móvil y poroso, entonces todo contacto con lo que no somos, de alguna manera nos afecta en nuestros procesos constructivos.

Si nos preguntamos desde qué lugar se producían estos encuentros, quizás sea pertinente negar una posible primera lectura que la diferencia de países de origen podría propiciar.

El nosotros latinoamericanista de los '60, exaltaba una noción de pertenencia gentilicia homogeneizadora como manera de aunar

⁷ Es común pensar en la idea de que las personas somos quienes *hacemos* las casas mientras las habitamos, pero el hecho de estar de paso –situación *viaje*–, un par de días en cada espacio, sin la temporalidad que *hacer* una casa requiere, de alguna manera hizo que el concepto de casa se desplazara diametralmente desde una idea primera más cercana a la arquitectura, hacia las personas que en ella vivían. Las personas eran mi casa.

fuerzas discursivas para ponerse en relación de contraposición con el imperialismo estadounidense. *Lo latinoamericano*, entonces, funcionaba más por negación de un afuera que por definición propia y atendiendo hacia las particularidades de cada elemento de su interior. Sin embargo, aunque en primera instancia las relaciones interpersonales durante el viaje se hayan dado entre sujetos de nacionalidades diferentes de América Latina, no es desde esta posición teórica que se hicieron presentes las interacciones. Tampoco tuvo que ver con una postura que pueda encuadrarse en el paradigma del etnógrafo, del que habla Hal Foster (2001).⁸

Encontrarse con el otro, se trató de algo que se inscribiría en el plano de las relaciones mínimas, donde son individuos los que se cruzan y entrelazan, y donde los efectos de esa mutua incidencia se vuelven ineludibles.

Sin dudas, generar intercambios con otras personas implica hacerlo desde el bagaje de todo lo que tenemos construido y transitado, y estas diferencias se vuelven más perceptibles cuando los idiomas y las costumbres que nos constituyen pertenecen a lugares distintos. Pero eso que somos tiene tanto que ver con el lugar de donde provenimos como con los recorridos personales que cada uno va haciendo diariamente. Al fin y al cabo son esas irregularidades en el detalle de un grupo humano aparentemente homogéneo las que hacen que a pesar de las diferencias generales que podamos identificar con otros grupos, personas de diferentes lugares, con distinta lengua y recorridos culturales pero con micro-trayectorias semejantes, finalmente puedan tener más que ver entre sí que dos vecinos de cuadra o familiares. Enunciarse sólo desde un ser nacional, evidentemente a veces puede resultar bastante vacío.

Durante mi viaje, siempre estuvo presente esa dualidad. Todo intercambio dejaba en claro que el otro brasilero es igual de otro que cualquier otro cordobés, y es en ese nivel de interacción personal, de relación entre humanos ya no como representantes de “lo argentino” o “lo brasilero” sino como individuos particulares, donde la otredad se resume a las pequeñas diferencias que cualquier persona tiene con las demás por el hecho mismo de estar por fuera de nuestra frontera-piel. Pero simultáneamente, siempre quedaba un resto de otredad mayor e imborrable que superaba las disimilitudes propias de cada individuo: el idioma.

En una entrevista, Jacques Derrida (2001) habla del pensamiento del otro de Emmanuel Lévinas. Se refiere a la “irreductibilidad infinita del otro” para reflexionar sobre el hecho de que éste sigue siendo infinitamente otro porque, cualquiera sea la profundidad con la que nos relacionemos o conozcamos, hay algo que siempre permanecerá inaccesible en toda alteridad.

Por su parte, en *Literatura, experiencia y formación* (2004), Jorge Larrosa habla de la necesidad de mantener irreductibles esas alteridades. Refiriéndose a la relación del lector con los textos que lee, Larrosa escribe sobre la importancia de que éste conserve una disposición de *escucha* y no de *apropiación* del texto, para que dicha lectura no sea sólo una actividad cognoscente, sino también una *experiencia* en la que la *formación* aparece “como algo que tiene que ver con aquello que nos hace ser lo que somos”.

Dicen las palabras del autor:

En la formación como lectura, lo importante no es el texto sino la relación con el texto. Y esa relación tiene una condición esencial: que

⁸ En su texto, Hal Foster establece ciertos paralelismos entre el paradigma del etnógrafo que propone y el modelo del autor como productor de Walter Benjamin. Dice que los *artistas comprometidos* siguen respondiendo a la institución burguesa-capitalista del arte, pero que se han desplazado de temáticas con asociaciones económicas a *luchar* en términos de identidad cultural. Para este paradigma, el lugar de la transformación política –que es el mismo lugar de la transformación artística– está en el campo del *otro cultural*. En este sentido, según mi interpretación, la cultura-otra queda ubicada por delante de los individuos particulares que la conforman. No fue este mi posicionamiento. (FOSTER, 2001, p.179-207)

no sea de apropiación sino de escucha. O, dicho de otro modo, que lo otro permanezca como otro y no como “otro yo” o como “otro desde mí mismo”. Blanchot lo dice con mucha claridad: “...lo que más amenaza la lectura: la realidad del lector, su personalidad, su inmodestia, su manera encarnizada de querer seguir siendo él mismo frente a lo que lee, de querer ser un hombre que sabe leer en general”. Ese lector arrogante que se empeña en permanecer erguido frente a lo que lee, es el sujeto que resulta de la formación occidental más agresiva, más autoritaria. Es el hombre que reduce todo a su imagen, a su medida; [...] el que lee [...] convirtiendo todo otro en una variante de sí mismo; [...] el que ha solidificado su conciencia frente a todo lo que la podría poner en cuestión. Por el contrario, en la escucha uno está dispuesto a oír lo que no sabe, lo que no quiere, lo que no necesita. Uno está dispuesto a perder pie y a dejarse tumbar y arrastrar por lo que le sale al encuentro. Está dispuesto a transformarse en una dirección desconocida. Lo otro como otro es algo que no puedo reducir a mi medida. Pero es algo de lo que puedo tener una experiencia en tanto que me transforma hacia sí mismo. (p.30)

Extrapolando esta posición particular sobre la experiencia de la lectura a toda relación que tengamos con nuestras alteridades, podríamos decir que, para que estos contactos nos atraviesen y nos interpelen las diferencias que encontramos con otras personas, resulta necesario conservar esas otredades como tales. Si bien es cierto que venimos cargados de historia y que disponernos a la *escucha de lo otro* jamás implica un vaciamiento de nuestro bagaje, es importante permitirnos una apertura que dé lugar a las fisuras disruptivas en nuestras estructuras.

El lenguaje como casa

Mucho antes de llegar a las partículas más pequeñas de la otredad, cuestión que podría extenderse hasta preguntas esencialistas sobre aquello que nos excede,⁹ aparece algo que en la práctica no puede evitarse: a pesar de que la relación interpersonal con los otros *brasileros* se haya dado con la misma naturalidad que con cualquier otro *cordobés*, ser extranjero en casi cualquier lugar nos mantiene permanentemente separados de los demás por nuestro origen; y cuando eso no se denota rápidamente por nuestros rasgos físicos, es la lengua lo que evidencia y antecede a cualquier otro tipo de alteridad aparente.

Por otra parte, es muy probable que un viaje a un lugar con el que no compartimos el idioma, pueda resultar en una cosificación de las personas como parte del paisaje. No es que sea despreciable la actitud del *ah-qué-lindo*, ni que sea totalmente reprochable la integración de lo humano como elemento paisajístico – porque en realidad, formamos parte del espacio que nos contiene, e indefectiblemente lo somos-; pero que nuestra relación con aquellos que habitan los lugares que visitamos se reduzca a la observación de un externo que

no distingue demasiado entre un árbol, una montaña, una persona o una piedra, es, por lo menos para el observador, como quedarse mirando la fachada de la casa y no entrar.

Está bien: siempre que dos personas quieran comunicarse, de alguna forma lo harán, porque como diría Iuri Lotman (1996) –en claro reconocimiento del dialogismo de Bajtín- “el diálogo precede al lenguaje y lo genera”. Pero en los encuentros efímeros de un viaje, la comunicación no-lingüística está más propensa a aparecer ante necesidades específicas o urgentes¹⁰ que por un deseo incontenible de intercambiar pensamientos y reflexiones con un desconocido al que no entendemos y que pronto se irá. La teoría es hermosa y válida, pero el estar-de-paso asociado a los esfuerzos que se requieren desde ambas partes (los desentendidos, que manejan distintos idiomas) excede en la práctica a esa frase lotmaniana. La posibilidad de conversar e intercambiar ideas o pensamientos mediante una lengua como sistema codificado de significantes y significados más o menos en común, permite profundizar el tipo de viaje que estemos realizando y desnaturalizar a través del intercambio, algunas ideas que llevamos con nosotros y que nuestra sola observación tal vez no interpelaría por sí misma.

Quizás haya sido la necesidad de comunicación –que en el fondo es el deseo de adquirir herramientas para generar posibilidades de parchar la soledad- lo que activaba mi placer del aprendizaje de los códigos lingüísticos del otro. Sea cual fuere la razón, los encuentros se hundían más abajo de la superficialidad primera a medida que la barrera más gruesa, opaca y pesada de la alteridad, se iba desintegrando.

Es así que, además de evidenciar cierta distinción entre *lo propio* y *lo otro* propiciada

⁹ Me refiero a preguntas acerca de la existencia o no de una esencia que definiría a cada persona al tiempo que la diferencia del resto.

¹⁰ En un viaje que hice con mi abuela a un país donde no entendíamos absolutamente nada del idioma, ella se tropezó en la calle y se cayó. La cara le sangraba. Se acercó una señora y nos hizo entender con gestos corporales que fuéramos a su casa para que pudiera ayudarnos y llamara a un médico. No podíamos hablar una palabra con ella (y casi con nadie) pero ante el accidente, la comunicación –básica, amorosa y funcional- apareció. Ya es algo sabido: *lo humano* excede al lenguaje.

por las diferencias idiomáticas, la traducción aparecía como instrumento insoslayable para hacer factibles ciertas confluencias.

Iuri Lotman (1996) elabora el concepto de *semiósfera*¹¹ -por analogía con el concepto de *biósfera* formulado por V. I. Vernadski- para referirse al *continuum semiótico* donde se entrelazarían (con distintos niveles de organización) todas las *formaciones semióticas* que reconocemos separadamente por cuestiones de necesidad heurística.

Estamos tratando con una determinada esfera que posee los rasgos distintivos que se atribuyen a un espacio cerrado en sí mismo. Sólo dentro de tal espacio resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información. (LOTMAN, 1996)

Más adelante, al describir el *carácter delimitado* de la *semiósfera*, el autor enuncia a la *frontera semiótica* como un concepto fundamental:

La frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa. Así pues, sólo con su ayuda puede la semiosfera realizar los contactos con los espacios no-semiótico y alosemiótico. [...] La función de toda frontera y película [...] se reduce a limitar la penetración de lo externo en lo interno, a filtrarlo y elaborarlo adaptativamente. [...] En el nivel de la semiosfera, significa la separación de lo propio respecto de lo ajeno, el filtrado de los mensajes externos y la traducción de éstos al lenguaje propio, así como la conversión de los no-mensajes externos en mensajes, es decir, la semiotización de lo que entra de afuera y su conversión en información. Desde este punto de vista, todos los mecanismos de traducción que están al servicio de los contactos externos pertenecen a la estructura de la frontera de la semiosfera. (p.13)

Cada conversación durante el viaje, las interacciones que se daban entre los brasileños y yo, aparecían permanentemente atravesadas por un conjunto de ineludibles filtros secuenciales. Para emitir alguna frase, tenía que pensarla en español, traducirla mentalmente

al portugués con las herramientas mediocres que me daba el escaso contacto con el idioma y finalmente, pronunciarla a los tropezones. Para interpretar sus respuestas, el proceso era el inverso, ya que primero tenía que pensar los sonidos que ellos elucubraban en portugués para trasladarlos a frases inteligibles en el código de mi idioma -valiéndome de la semejanza sonora de algunas palabras o intuyendo el sentido de las más opacas según el contexto de la charla- y, recién ahí, entenderlas.

Este artificio de la dilación al momento de la interpretación, esta puesta en evidencia constante de los idiomas como códigos no naturales, visibilizaba que además de la lengua, nuestras propias esferas de sentido incluían muchas otras diferenciaciones. Cada uno venía con su propio bosque de costumbres, recorridos, informaciones e ideas -situación que se repite incluso con las personas de nuestra misma ciudad, pero que a veces perdemos de vista- y este conjunto de alteridades hallaba en el acto de la traducción la posibilidad (o la ilusión) de la mutua comprensión.

El aprendizaje que puede extraerse a partir del contacto con el desconocido, parecía volverse más palpable debido a la disparidad de las lenguas implicadas, y adquiriría mayor significación en el entendimiento de esas diferencias. La traducción aparece, entonces, como la celebración de un encuentro.

¹¹ En América se utiliza "semiósfera" más comúnmente, pero en España, por ejemplo, de donde proviene la traducción del texto citado anteriormente, se utiliza la forma "semiosfera", también correcta.

Bordes

Sobre la pieza

¿En qué términos nos comunicamos?

Si todas las personas son *otras* respecto a nosotros mismos; si cada una viene con su propio bagaje, costumbres, recorridos, formas de interpretar; si cada quien pone cargas simbólicas diferentes en las mismas palabras, frases y tonos; si cada individuo ha transitado distintas experiencias asociadas a las maneras del lenguaje y tiene su propio jardín de ideas naturalizadas como obvias, desde las cuales se construyen los diálogos; creer que los mensajes que uno transmite llegan intactos al otro y que son entendidos enteramente con la idéntica intención que los hemos emitido, tal vez podría ingresar -sin mucho margen de reproche- al terreno de las alucinaciones. Al contrario, más real y provechoso sería entender la comunicación como una actividad completamente mediada por todas estas telarañas, sin intentar quitarlas *de un plumero*, sino pensándolas como alteridades a sostener para el aprendizaje a partir de la convivencia con la diferencia.

Asumiendo que todas estas cuestiones se dan con nuestros pares conciudadanos, con nuestros compañeros, amigos, familiares, con quienes se *supone* compartiríamos ciertos códigos culturales que subyacen a todo grupo humano de un lugar; con personas que pertenecen a otros espacios, con otro idioma, estas diferencias latentes se encuentran a la mano y parecieran ser más evidentes. El acto de traducir una lengua a otra, implicaría acercarse un pasito más a la ilusión comunicativa de la comprensión, pero así mismo nunca sabremos

cuánto de lo que creemos compartir realmente está siendo recibido, ni si los modos en que esto sucede se corresponden con nuestra voluntad o deseo de ser interpretados.

El día que me iba de Recife, João Pedro me regaló la copia de un libro que había mencionado recurrentemente en nuestras conversaciones. *Antão, o insone* (Antão, el insomne), se enuncia como la primera edición en portugués de ese libro de Tomé Cravan, originalmente editado en Sistema Braille, en Portugal. Marcelo Coutinho habría efectuado la traducción, el prólogo, los comentarios y el *posfacio*. Intenté muchas veces comenzar a leerlo, pero el hecho de no manejar fluidamente el idioma portugués, hacía que me perdiera en la forma de la escritura, en lo poético de algunas frases, en las estimaciones de significados de algunas palabras extrañas y aunque disfrutaba de fragmentos del texto, no podía armar el mapa general de lo que estaba leyendo ni lograba llegar al contenido en su continuidad.

Para llevar a cabo esta pieza traduje *Antão, o insone* al español, de manera manuscrita, como una táctica para entenderlo y capitalizar su contenido, mediante la aprehensión profunda que la acción de copiar y escribir un texto -en lugar de sólo leerlo- me permitiría. Un gesto pequeño y pausado, temporal y silencioso; un modo -al fin y al cabo- de generar un encuentro simbólico, distante y sincopado con João Pedro.

Traducir el libro fue un proceso lento y plagado de significaciones que se iban agregando y variando con el tiempo. El recorrido por las páginas y cuestiones allí planteadas, fue modificando mi propia idea respecto a este trabajo -en particular- y al proyecto de mi Trabajo Final -en general-. A medida que fui avanzando en el contacto con el contenido de lo que esas páginas estaban diciendo, mi proceso se fue profundizando.

Como ya dije, *Antão, o insone* se presenta como la traducción al portugués de un libro de Tomé Cravan, que había sido editado originalmente en Braille. La versión que recibí es una fotocopia de la edición que la editorial Zouk hizo en 2008, pero en 2003 había sido presentada por Marcelo Coutinho –artista visual y profesor universitario– como su tesis de maestría en comunicación en la UFPE (Universidade Federal de Pernambuco). (CORREA, 2016)

Sin la *Nota previa a título de advertencia* donde se explicaba el proceso de elaboración de la investigación y se indicaban qué datos del texto eran ficticios y cuáles reales; los múltiples límites difusos presentes en el texto, se borran por completo en la forma de “novela” que adquiere en esta edición. Tomé Cravan, ya no se percibe como un personaje creado por Coutinho, sino que cobra el lugar de autor de la obra. Marcelo Coutinho trabaja sobre la dupla ficción/realidad y cuestiona las condiciones de veracidad de lo impreso cuando aprovecha el espacio de las notas al pie –generalmente utilizado para referencias de autenticación de lo expuesto anteriormente– como otro espacio de escritura tan híbrido como el texto principal. Parte de esos comentarios contienen citas de libros, autores y editoriales que no existen, mientras que otra parte es real.

El artista apunta, tanto mediante el contenido como por las operaciones realizadas para construir el texto, los problemas que las imprecisiones del lenguaje tienen para captar *lo real* en un contexto que no sigue las lógicas visuales dominantes y modeladoras. Mediante una trama narrativa que se vale del formato de notas diarias en las que relata la experiencia de una persona con visión conviviendo con una familia de ciegos, el autor discurre sobre las diferentes formas de pensamiento asocia-

das a ambos sistemas perceptivos, y coloca al lenguaje de las palabras como el instrumento que pone en relación a ambos mundos, mostrándolo como un bicho grande y cascarudo que tambalea sobre un hilo de coser. Se pregunta, en el fondo, por las posibilidades de comunicación.

A medida que mi traducción avanzaba, fui notando con más claridad que el texto de Coutinho hablaba de las mismas cosas que yo estaba pensando y queriendo decir. Las dificultades que Tomé identificaba en el lenguaje para comunicarse con la familia de ciegos, no eran muy diferentes a las que yo tenía para hablar con João Pedro, por no manejar su idioma con soltura. Si en un comienzo, el objeto-traducción que estaba haciendo, sería materia prima para generar alguna pieza al respecto en base a esos temas, finalmente presento ese objeto como registro material de la acción, como residuo de un gesto. ¿Para qué insistir en algo que ya está allí? A través del acto de traducir sus palabras, me apropio –de alguna manera– de lo dicho; mediante la evidencia material de la mediación que implica toda traducción y los métodos empleados para hacerlo, agrego otros niveles de significación.

Bordes es una traducción real de una traducción ficticia: escribí en *un español*¹² un texto que se enuncia –sin serlo– como la traducción al portugués de un texto en Braille.¹³ Aunque los modos de traducir que fui implementando, desde un comienzo buscaron respetar al máximo el texto original, esto se fue incrementando con el correr de los días que pasaba trabajando.

En la entrevista ya mencionada, Derrida habla sobre la hospitalidad, y especifica que el uso que le da Lévinas al término no se reduce a la

¹² Digo “un” por no ser el español más autónomo, sino uno muy pegado a los modos del portugués, como se comentará un poco más abajo.

¹³ Si para Coutinho la operación más evidente radica en el linde borroso entre la ficción y la realidad, en mi caso podría leerse –aunque no sea mi intención primera tratar este asunto– algún tipo de cuestionamiento en torno a la idea de autoría o a la común discusión acerca del estatus del original y la copia.

acogida del extranjero en el hogar, ciudad o nación.¹⁴ Sin embargo, aunque la perspectiva de Derrida esté más referida al Estado, sus ideas no dejan de aplicarse a la hospitalidad entendida desde una mirada más personalista y de individuos que se encuentran. Escuchar al otro, implicaría tenerlo en cuenta en su totalidad, incluida la alteridad lingüística, con las cuestiones que ésta lleva adosadas:

Acoger al otro en su lengua es tener en cuenta naturalmente su idioma, no pedirle que renuncie a su lengua y a todo lo que ésta encarna, es decir, unas normas, una cultura (lo que se denomina una cultura), unas costumbres, etc. La lengua es un cuerpo, no se le puede pedir que renuncie a eso... Se trata de una tradición, de una memoria, de nombres propios. [...] La decisión justa ha de hallarse, una vez más, entre el exceso del modelo integracionista que desembocaría simplemente en borrar toda alteridad, en pedirle al otro que se olvide, desde el momento en que llega, de toda su memoria, de toda su lengua, de toda su cultura, y el modelo opuesto que consistiría en renunciar a exigir que el arribante aprenda nuestra lengua. [...] el acontecimiento que hay que inventar es un acontecimiento de traducción. No de traducción en la homogeneidad unívoca, sino en el encuentro de idiomas que concuerdan, que se aceptan sin renunciar en la mayor medida posible a su singularidad. (DERRIDA, 2001, p.39)

Es sobre ese encuentro de idiomas (y personas) que se aceptan sin renunciar a sus singularidades, que muchas de las decisiones en cuanto a la realización de la traducción fueron tomadas.

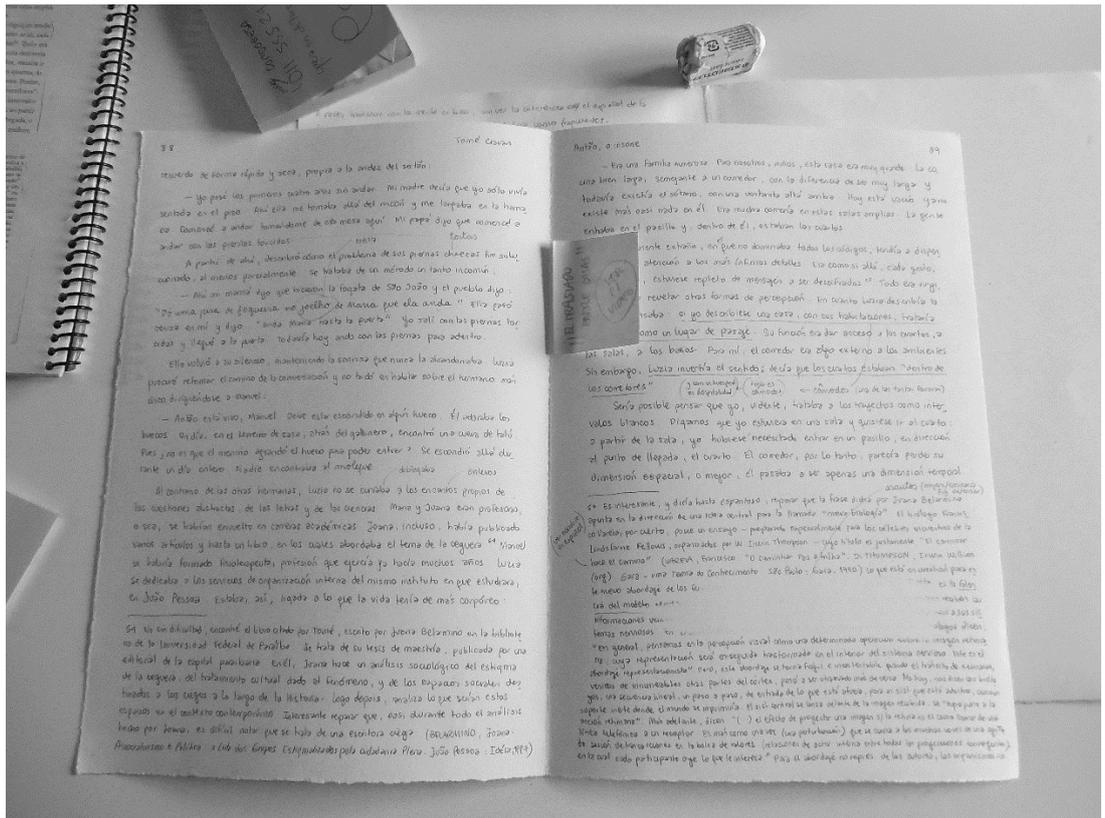
Hacia el final de mi versión del texto, ya puede notarse que en muchas ocasiones opté por conservar intactas las estructuras oracionales del portugués, aun cuando eso no resultara totalmente coherente en castellano: la idea era poder entender el mensaje escrito pero manteniendo las formas del idioma original. No todo es traducible con exactitud

de un lenguaje a otro,¹⁵ y si la idea consistía en entender lo leído –aunque no necesariamente en poder ser leído por otro con la fluidez de una traducción convencional–, me resultaba fútil perder ciertas costuras con el idioma que me acercaban a Marcelo Coutinho, a João Pedro, y al aprendizaje de las estructuras del código lingüístico de mis *otros-brasileros*. También conservé la numeración de las páginas, salvo en las contadas excepciones en que las fallas de diseño propias de la escritura manual y de las necesidades espaciales que las palabras escritas en distintos idiomas requieren, hicieron que el contenido de una página no cupiera del todo en mi versión y precisara continuar en la siguiente. Por otra parte, meforcé a utilizar las palabras en español que más semejanza formal o sonora tuvieran con las que aparecían en *Antão*, aunque hubiera una manera más apropiada de traducirlas. En muchos casos copié las frases en portugués, a modo de notas, o escribí en los márgenes las palabras en su idioma original, a la manera de un glosario desordenado e incompleto.

Mantenerme lo más posible dentro de esa frontera de lo dual, salvaguardar la evidencia de la alteridad, sin convertir del todo la coherencia de ese mundo sígnico (el del idioma portugués) a lo que oficiaría como coherencia en el mío (el castellano); se propone como una forma de sostener este vínculo tardío que, a través del texto, me acercaría al encuentro con João Pedro.

¹⁴ De manera similar al funcionamiento por oposición que Saussure indica en el sistema de la lengua –en cuanto a que las palabras adquieren su valor en la diferenciación–, o a la característica que Lotman le adjudica a la frontera semiótica, en tanto delimitadora entre lo propio de la semiósfera y lo que no pertenece a esa esfera de sentidos; dar lugar al ingreso del otro a nuestra ipseidad, sería condición fundamental para auto-reconocernos como nosotros mismos, por contraposición con lo que nos resulta externo. En este sentido, la hospitalidad es primera, dice Derrida; e incluso el cierre frente a otros estaría antecedido por una apertura inicial, de modo que hasta la guerra, el rechazo o la xenofobia, llevarían consigo una hospitalidad anterior. (DERRIDA, 2001)

¹⁵ Ni del portugués al español, ni del texto a la imagen, ni de la imagen al sonido, ni de una persona a otra.



Antão, o insone

— Pues bien... El lenguaje también es un organismo, ¿sabéis? Así como nuestro cuerpo, el lenguaje que usamos también posee estructuras preexistentes. Ello posee sustantivos, verbos, adjetivos, pronombres, adverbios, conjunciones, que, juntos en un sistema, promueven el nombramiento y la descripción del mundo. Estos elementos, a partir de sus características, también cortan, seleccionan y organizan lo que nos cerca. Juntos, y organizados en un dado sistema, estos elementos hacen eblacionar el mundo con un dado sentido. Es este el mundo al cual nos referimos.

— Si la realidad que percibo brota de los acuerdos trabados entre mi cuerpo y su medio, la realidad del lenguaje surge de los acuerdos trabados entre los hombres que lo usan.

— Perfectamente. Ambos acuerdos trascienden cada cuerpo específico y cada usuario del lenguaje. El lenguaje, así como los cuerpos, también posee una historia. Una historia cuyos orígenes son insondables. Pero, en cada cuerpo individual y en cada hablante específico, estos acuerdos son revistos. Por eso, las facciones de los organismos mudan a lo largo de milenios. Y, por eso, las lenguas también nunca se mantienen íntegras a lo largo de los siglos. (tempo) feições.

La memoria

Habitar, construir, crearle.

Siguiendo con la factibilidad enunciada en el primer apartado de clasificar los viajeros en pares opuestos entre sí, podríamos establecer otra posible división pero esta vez menos antagónica, por radicar sus diferencias ya no en modalidades generales de viaje, sino más bien en tipos de momentos que podrían ir alternándose en un mismo recorrido:

- *Los del presente continuo*

Aquellos que *están siendo*, los que permanecen yendo, transitando, residiendo en el desplazamiento, los que parecieran no tener pasado ni futuro.

- *Los del irse es volver a volver*¹⁶

Aquellos que construyen relaciones desde su definición de lugar propio, desde el “vivir en -un lugar más o menos fijo-”, y que de alguna manera, siempre, se ponen en relación con el volver.¹⁷

Después de haber estado en varias ciudades, mi viaje cambió del primer al segundo tipo. Esto fue después de conocer a Jonas, la persona-casa que me recibió en Jacumã. Jonas es un chico de Minas Gerais que estaba viviendo en una casita muy sencilla a dos cuadras de playas paradisíacas y solitarias, en

el Estado de Paraíba. Está escribiendo su tesis de maestría en filosofía, que tiene como tema la obra de Foucault. Estuve parando sólo dos o tres días con él, siguiendo una rutina profunda e intensa de charlas sobre filosofía, música o soledades. El día que me iba de su casa hacia la próxima, me regaló un libro, con una dedicatoria. Su letra, de un primer vistazo, me trajo a la memoria, como con un golpe eléctrico en todo el cuerpo, la letra de otra persona antes muy conocida para mí pero ya casi olvidada. Fueron las letras de Jonas las que actuaron como llamador inmediato de un recuerdo que permanecía oculto o dormido.

Desde ese momento, la curiosidad por constatar el grado de identificación entre una tipografía y la otra, convirtió mi propia percepción del estar yendo en estar *volviendo*.

Un tiempo después, cuando ya estuve de vuelta en Córdoba, me encontré con otro libro, dedicado hace algunos años por Juan, la persona que había recordado estando en Jacumã.

Lo que me sorprendió fue que, al ver ambos libros juntos, la letra de Jonas se correspondía mejor, en mi memoria, con mi idea sobre la caligrafía de Juan, que la propia letra de Juan.

¿Cómo funcionan los recuerdos?

Dice Marcelo Coutinho en la presentación de *Antão, o insone*, de Tomé Cravan (2008), hablando de la percepción de lo “real externo” a los sistemas vivos:

Para biólogos contemporáneos, como Humberto Maturana y Francisco Varela [...] son los cuerpos los que crean a partir de este caos¹⁸ algún orden, filtrando, seleccionando y construyendo la estabilidad en la cual estamos

¹⁶ Fragmento de “Volver a volver”, canción de Gabo Ferro.

¹⁷ Algo curioso al respecto es la utilización de distintos verbos para hacer referencia a la acción de estar recorriendo lugares, de moverse en el mapa: algunas personas se enuncian desde el “estar viajando por/en”, mientras que otras sostienen el “estar viviendo”. Una hipótesis propia sobre esto que, de todos modos, no pretende dar respuesta a las interrogaciones que le siguen, se refiere al tiempo de permanencia en un lugar y a la conciencia del regreso a algún otro que actúa como base de operaciones/vida. ¿Cuántos días necesitamos para estar *viviendo* en algún lugar?, ¿después de cuánto tiempo quietos el *viajar* por se torna *vivir en*? ¿Viajar es estar yendo o estar siempre volviendo? ¿Es una de esas dos opciones la correcta o ambas o ninguna?

¹⁸ Antes citó a Cravan diciendo “...un caos de fenómenos entrelazados y sobrepuestos: una totalidad incognoscible”.

inmersos y que llamamos realidad. Para esta nueva mirada, el modelo bipolar shannoniano¹⁹ no es, por lo tanto, capaz de sustentarse. Para este abordaje, que renueva las relaciones establecidas entre hombre y mundo, la comunicación nunca se daría entre una instancia emisora y otra receptora. No se *recibe* una información, pero sí se *modela* una información. [...] Ninguna información llega íntegra a un receptor. [...] Todo proceso comunicativo sería necesariamente un proceso creativo de traducción. (p.16)

Para los autores, las relaciones entre organismo vivo y mundo se dan de manera constructiva y no representacionista; es de esas interacciones que surge la realidad, como un cuerpo creado por múltiples factores actuando en conjunto. La memoria, funcionaría de la misma manera, modelándose en una mixtura compleja e inestable de lo que efectivamente fue el objeto que ahora es recordado, de sus variaciones en el tiempo y los contextos, de los filtros que establecen nuestras percepciones sobre él –y que llevan consigo las mudanzas en el tiempo de nuestras maneras de percibir– junto a nuestras propias modificaciones, intrínsecas de sujetos que no *somos* como resultado de esencias fijas, sino que *estamos siendo* continuamente.²⁰ De esta manera, la memoria, se continuaría construyendo indefinidamente como un elástico: siempre unida al objeto recordado pero cambiando con cada estiramiento que se le aplica, cada vez que este recuerdo se nos aparece pensado y tamizado por el tiempo.

Así como la identidad, la caligrafía de cada persona tampoco suele ser algo estanco: no sólo va cambiando diacrónicamente, sino que también se amolda y varía según el tipo de registro que estemos realizando, según la carga estética que queramos darle, o la función que dicha escritura vaya a cumplir. No arriesgándonos mucho, podríamos decir entonces que

no tenemos una letra, sino varias, sincrónicamente. Por eso, un escrito en la tapa de un libro, no necesariamente tenga que ser más representativo de *la cosa* que una síntesis mental del conjunto de estados de la tipografía, aun con las deformaciones propias de la percepción y el recuerdo.

Habría lugar, incluso, para pensar en los niveles de representatividad de los distintos dispositivos de registro, en las condiciones de veracidad de lo impreso o palpable, en qué es un buen o un mal testigo, y sobre todo, qué es más importante y para quién, si la *verdad* modelada desde mi percepción o la propiedad de la cosa misma, suponiendo que ésta tiene algún tipo de esencia. Después de todo, ¿es posible huir o alejarse de nuestras lecturas sobre las cosas? ¿Existe manera *objetiva* de percibir sin la mediación de la mochila de percepciones anteriores sobre el mismo objeto, o sobre otras situaciones perceptivas ya conocidas que inevitablemente inciden a la hora de interpretar?

El constructivismo defiende el pensamiento de que la realidad nos resulta inaprehensible en su totalidad. Nuestras percepciones sobre lo real, no serían un reflejo espejado de lo que se aparece como externo a nuestros sentidos, sino construcciones mediadas por percepciones, informaciones o experiencias antes atravesadas.

En el apartado “Notas Previas a Título de Advertencia” de la ya mencionada tesis de maestría en comunicación, que luego asumió apariencia de ficción en la edición en forma de novela (*Antão, o insone*), Marcelo Coutinho traza algunas líneas indicativas sobre sus estrategias de escritura. Entre ellas menciona la mirada constructiva que tienen en común muchos de los autores citados en su trabajo y finalmente comenta:

¹⁹ “El modelo comunicacional clásico al que nos referimos fue creado por Claude Shannon en los años 40 del siglo pasado. Fue extraído de los campos de batalla de la Segunda Guerra Mundial, donde la criptografía telegráfica era el medio de comunicación entre ejércitos y proporcionaba a Shannon la idea de un canal de tipo bipolar emisor-receptor. Es en este modelo que surge la noción de *ruido comunicativo*. Para este modelo, el *ruido* es exactamente el elemento a ser reducido al mínimo y, preferentemente, eliminado.” (CRAVAN, 2008, p.10) La traducción es mía.

²⁰ Recordemos las palabras de Nelly Richard sobre la concepción de la identidad como una categoría móvil, a la que agregué el carácter múltiple en el caso de la caligrafía.

[...] la máxima del poeta Paul Valéry no es sólo poesía. Es también una característica de todo acto cognoscente del ser vivo. Dice Valéry: “sólo se conoce verdaderamente aquello que se crea”. Para este enfoque, no estamos *delante* de un mundo, sobre el cual infligimos nuestras observaciones. Estamos *dentro* del mundo que nuestros cuerpos crean en sociedad con el ambiente. Como dicen Maturana y Varela, estamos invariablemente incluidos dentro del ambiente creado por nuestros cuerpos. Y en los términos de Morin, estos cuerpos estarían formados por varios niveles y capas. Serían un complejo bio-psico-antropo-socio-cognitivo, puesto en eterno movimiento de deriva, creando el mundo y siendo creados por él. La creación deja, por lo tanto, de ser una opción a ser tomada para ser una condición a ser seguida. (COUTINHO, 2003, p.11)

Es en este sentido que hablo de la idea de la memoria como construcción: pienso en una especie de refugio al que vamos levantándole las paredes, como si un nosotros reducido al enanismo y éste reducido al enanismo, y éste reducido al enanismo -y así sucesivamente-, estuviera dentro de nuestra cabeza revocando las grietas del recuerdo.

Jotas

Sobre la pieza

Si resulta bastante evidente que no podemos escapar de nuestras percepciones y que a la vez, la identidad y sus componentes particulares (como la caligrafía) son categorías en constante proceso de modelación, esta pieza se pregunta -y en algún punto toma posición al respecto- acerca de cómo se configura la memoria y qué entidad le damos a los recuerdos en relación con “lo real”.

Tomando como referencia ambos estados caligráficos (el de Jonas-brasilero y el de Juan-

cordobés) y teniendo como premisa perceptual el hecho de que la letra de Jonas se corresponde mejor con mi recuerdo de la letra de Juan, que la que efectivamente le había pertenecido al momento de escribir la dedicatoria de ese libro, realicé un proceso de dibujo con el objetivo de construir un alfabeto en base a las letras de Jonas, que pudiera reemplazar las letras de Juan. La operación reside en un gesto mínimo: crearle al recuerdo construido.

Partí de la dedicatoria de Jonas, intentando reproducir el texto; luego reuní los ejemplares del mismo tipo de letra y los dibujé separando unos de otros para poder compararlos con mayor facilidad. Hice una síntesis de cada conjunto, diseñando la letra que se correspondiera mejor con mi recuerdo del mismo signo en la caligrafía de Juan. Es decir: del conjunto de múltiples “a” de Jonas, obtuve la “a” más semejante a la “a-memoria” de Juan. A las letras del alfabeto que no aparecían en la dedicatoria del brasilero, las generé a partir de una mixtura entre los ejemplares más semejantes que sí podía encontrar en su texto (por ejemplo, la “n” resultó de una fusión entre la “r” y la “m”, ya sintetizadas con anterioridad), o bien, estableciendo una comparación entre ambos textos -Jonas/Juan- y mi recuerdo, tomando las últimas decisiones en base a éste.

En esta primera instancia, realicé las copias de los grafismos con lápiz sobre papel. Para esto tomé como modelo tanto el ejemplar del libro manipulable como la imagen del texto escaneado, sobre la cual podía trazar líneas de referencia para observar las proporciones y separaciones entre las letras.²¹

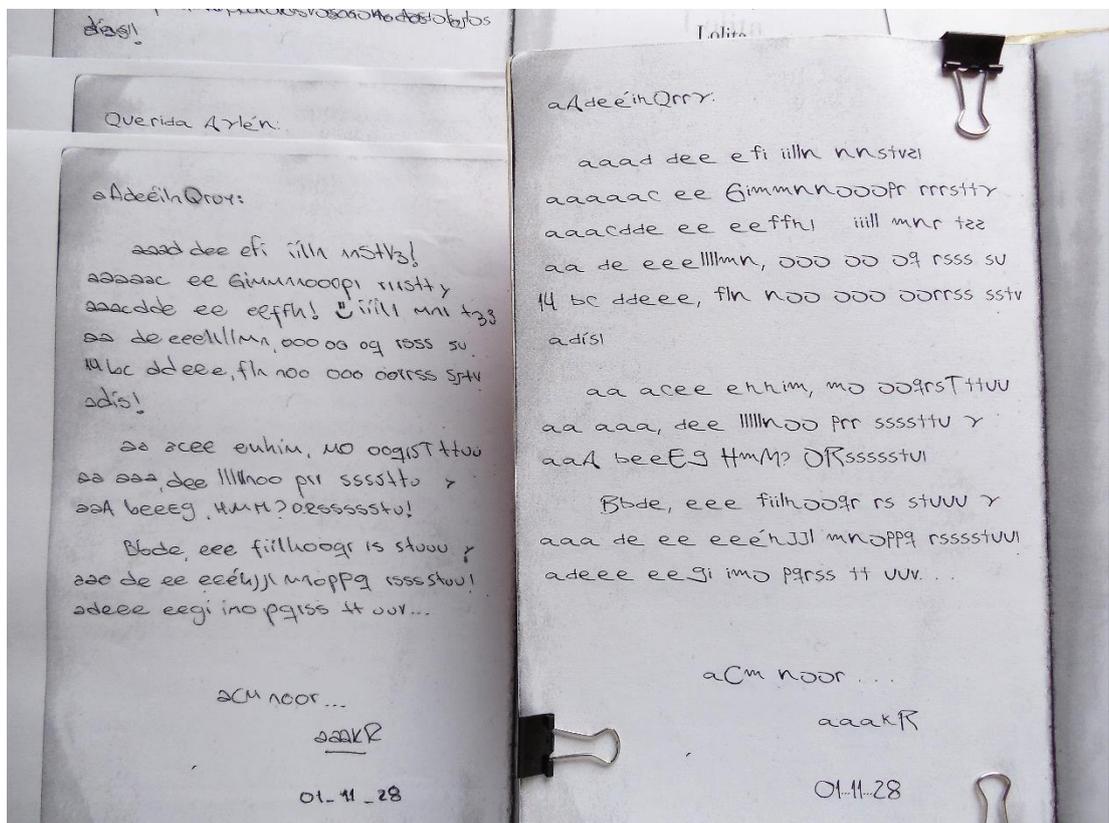
Una vez obtenidas las unidades-letras que consideré más coherentes con mis expectativas, las escaneé y convertí en tipografía para computadora. Con ella, reemplacé digitalmente las letras de Juan. El reemplazo aparece, entonces, como un evento sutil pero significativo: darle entidad al recuerdo modelado por sobre un eventual y parcial documento

²¹ No sólo los grafismos conforman las maneras de escribir, también los espacios/silencios hacen parte de ellas.

material. Si bien en las primeras pruebas del proceso de experimentación con la tipografía digital sobre las imágenes escaneadas, trabajé en base a los textos con sus mensajes incorporados tal como aparecían en sus contextos originales, terminé desordenando las letras digitalmente -con programas de edición de imagen-, sacándoles los significados que las palabras contenían por sí mismas, para reorganizarlas con un criterio más formal y menos connotativo. Así, cada renglón de las últimas imágenes confeccionadas mantiene un orden alfabético creciente; la intención no es que se pueda leer el contenido que sus mensajes comunicaban, sino, la operación efectuada respecto a la memoria, que toma casi como una excusa a este evento casual de encuentros tipográficos.

Si el concepto del grabado que da nombre a la orientación de la Licenciatura en Artes Plásti-

cas que me trajo hasta esta instancia, precisara asirse en algún punto de la exposición que este texto acompaña, como condición de justificar la existencia de este Trabajo Final de Grado en una carrera cuya constitución en tanto programas, contenidos, profesores y cátedras, tiene una fuerte impronta técnica y plástica; tal vez podría hallarse un parentesco en esta pieza. La fuente tipográfica generada para reproducir la reconstrucción de una caligrafía, puede describirse como una matriz electrónica cuyo proceso de entintado es llevado a cabo por una máquina que reproduce en imágenes (las letras que vemos en pantalla) lo que determinados comandos activados mediante el teclado de la computadora, le envían como orden. Incluso, en caso de imprimir un escrito en papel, la semejanza con cualquier otro tipo de impresión de grabado se completa en sus aspectos formales-metodológicos.



Los entre-lugares

El tiempo como espacio.

Un concepto que viene repitiéndose en el trabajo y que lo estructura en varios sentidos, es el de *recorrido*. Esta idea se hace presente tanto en el punto de partida, como en la secuenciación procedimental del proceso de desarrollo de las piezas, y de alguna manera, también podría leerse en ciertas conexiones formales o temáticas más o menos concretas de la exposición que se complementa con este texto. Aunque más adelante ahondaré en los otros aspectos, para esta instancia me detendré en el momento inicial: me refiero al viaje como experiencia a partir de la cual derivaron las reflexiones en torno a las maneras de pensar *la casa*.

¿Existe mayor arquetipo de *recorrido* que un viaje?

Si el mapa es la representación gráfica (a escala y reducida) de una porción de territorio, quien viaja es quien se mueve entre sus trazos; si el mapa se mantiene en la quietud de un tejido que abriga la raigambre de un espacio, el recorrido se encarga de deshilarlo y circula en el plano del tiempo.

Sosteniendo que la idea de recorrido encarna un desplazamiento de un cuerpo que se mueve a través de una serie de puntos enlazados por líneas, estos puntos eran las casas-personas, y las líneas, los trayectos que conectan dos lugares.

Trasladarse de una ciudad a otra, también fue una de las formas que asumía *la casa*. Habitar ese tiempo que conecta dos espacios (dos-otras-casas) fue una manera de desnaturalizar la idea del traslado como sólo un gris necesario, un hilván provisorio o una especie de par de paréntesis suspendidos entre dos frases con entidad propia, y transformar su identidad incompleta y transitoria de *entre-lugares*, en un lugar.

Con esto siempre tuvieron mucha relación, de nuevo, las personas.

Un viaje de doce horas sentada al lado de una mujer que me contaba cómo es vivir como esposa de un pescador que pasa meses completos dentro del mar; un trayecto en camión con un camionero que estaba volviendo después de varios días de viaje, mostrándome fotos de un hijito recién nacido que lo esperaba en su casa; unas cuantas horas en un colectivo con una señora que me dio un papelito con su teléfono, por si llegaba a pasar por su ciudad y necesitaba algo; cinco días en barco sobre el río Amazonas, compartiendo días y noches con un montón de personas con vidas e historias disímiles, construyendo relaciones con otros pero sabiendo siempre que aunque la pena también viaja, hay cosas y lazos que nacen para vivir en lo más efímero del tiempo.

¿Cómo no pensar estos recortes de espacio-tiempo como lugares habitados, tras tantos nombres, personas, rostros, cariños y charlas? ¿Cómo no pensar esos espacios, que parecieran estar hechos de tiempo, como casa? ¿Cómo evadir la posibilidad de pensar el traslado como un destino en sí mismo?

Un fragmento de *Antão*, o *insone* tal vez añada alguna lucecita al respecto. Entre otras cosas, Marcelo Coutinho relativiza las formas de percepción de los espacios cuando pone en voz de Tomé Cravan -el personaje principal, que oficia de autor en la trama ficcional de la novela- la siguiente reflexión:

Mientras Luzia describía la casa, [Tomé Cravan] pensaba: si yo describiera una casa, con sus habitaciones, trataría al pasillo como lugar de pasaje. Su función era dar acceso a los cuartos, a las salas, a los baños. Para mí, el pasillo era algo externo a los ambientes. Sin embargo, Luzia invertía el sentido: decía que los cuartos estaban “dentro de los corredores”. Sería posible pensar que yo, vidente, trataba a los trayectos como intervalos blancos. [...] El corredor, por lo tanto, parecía perder su dimensión espacial, o mejor, pasaba a ser apenas una dimensión temporal. Una secuencia de pasos, una suspensión espacial, que se imponía entre el lugar de partida y el lugar de llegada. Mientras tanto, para Luzia, el trayecto se imponía como un espacio en sí mismo. El tiempo y el espacio poseían un entrelazamiento imposible de ser roto. Sin los ojos, los espacios brotan de adentro de otros espacios. Cada paso dado parecía instaurar otro lugar que, a su vez, al ser recorrido, descubriría otro. (CRAVAN, 2008, p.89)

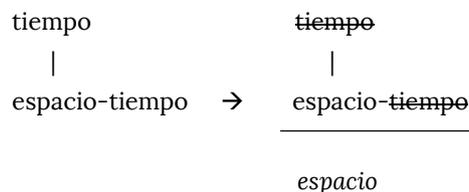
Tal vez de eso se trate: de mudarse de la lógica de Tomé –el sujeto que ve- a la lógica de Luzia –una de los siete hermanos ciegos de la historia-. Pensar los traslados ya no como algo externo al interés de un viaje, ya no como algo que se sufre a costa de conectar un lugar de partida con otro de llegada, sino como lugares en sí mismos, como *espacios que brotan de adentro de otros espacios*. Incluso podría considerarse a esto como una forma de reciclaje: convertir los potenciales residuos de un viaje en parte de su alimento, en masa concreta de su cuerpo, para elevarlos de la categoría de desecho temporal al mismo nivel del que tiene cualquier otro fragmento del itinerario diseñado o cualquier sitio pre-acompasado de interés.

Pasarela

Sobre la pieza

Respecto a esta manera de pensar los espacios y el tiempo en relación dialógica, y sobre cómo esos espacios que parecieran ser sólo dimen-

siones temporales están siempre susceptibles de ser habitados, se propone *Pasarela*. Este trabajo está formado por dos partes que se vuelven una: un video y una escalera.



Para quienes tenemos la suerte del sentido de la visión, como para Tomé Cravan, los pasillos son un espacio de tránsito que suelen dar acceso a otras habitaciones, donde sí acostumbramos permanecer: una pieza, la cocina, el patio, el baño. Así como los trayectos entre las ciudades de un viaje parecen ser sólo medios de traslado, los pasillos sostienen muy frágilmente su condición de lugar. ¿Qué pasa si habitamos esas ligaduras? ¿Qué sucede si pensamos como fines en sí mismos a esos medios? ¿Podrían ser los espacios-tiempo una posibilidad de la *casa*?

Breve descripción del video | *Una persona habita un pasillo. Pasa tiempo en un espacio-tiempo. Transforma un lugar de paso en un espacio donde quedarse.*

Montaje | *Al video, que se reproducirá en una tableta digital, sólo podrá accederse subiendo una escalera.*

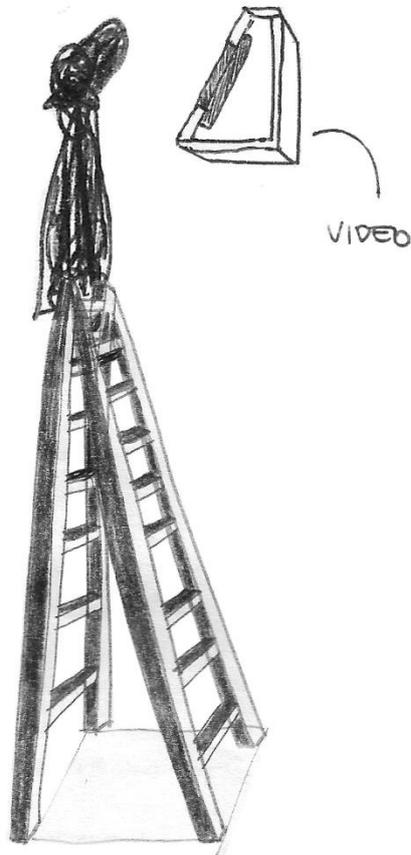
Si bien el trabajo estaba pensado inicialmente desde el contenido videográfico de la pieza, el montaje cobra una significación importante y el dispositivo implementado se vuelve parte del conjunto. En un apartado de *El destino de las imágenes*, Rancière (2011) compara las dos grandes maneras con las que, según él, se ponen en relación las heterogeneidades: el proceder dialéctico y el simbólico. A diferencia del primero, que “apunta, mediante el cho-

que de los diferentes, al secreto de un orden heterogéneo”, la manera simbolista:

Se ocupa, en efecto, de establecer, entre los elementos extraños, una familiaridad, una analogía ocasional, demostrando una relación más fundamental de co-pertenencia, de un mundo común en donde las heterogeneidades están plasmadas en un mismo tejido esencial, siempre susceptibles entonces de reunirse según la fraternidad de una metáfora nueva. (RANCIÈRE, 2011, p.72)

La escalera apareció como una manera de reforzar la idea del pasillo.

¿No es acaso un objeto funcional y de tránsito, que sirve para conectar un abajo con un arriba que de otra forma no alcanzaríamos? ¿No resulta un suplemento, una suerte de prótesis para las piernas, los brazos o los ojos? Si al igual que los pasillos o los desplazamientos, la escalera no se concibe como espacio de permanencia; la necesidad de subirla y detenerse en ella para poder visualizar el video, dialoga simbólicamente con su contenido.



Captura de pantalla

Tiempo y cuerpo

*El llegar, el quedarse, el irse.
En todos lados se asienta el tiempo.
Es lo ineludible perforando al cuerpo.*

Durante mi viaje, el movimiento era el marco que contextualizaba todas las experiencias. Todas esas pequeñas permanencias, esos movimientos constantes, esas mudanzas de paisajes, personas y acentos al hablar, y hasta la materia de lo compartido con quienes me recibían en sus casas, albergaban en sí y eran albergados por el tiempo.

Como la identidad, como los métodos al traducir *Antão, o insone*, como las ideas desde las que uno va construyendo su cotidianeidad; quien está viajando se va moviendo *en* y *con* el espacio y el tiempo.

Nada permanecía ni se estancaba; lo efímero y su aceptación, se volvió premisa inapelable desde la que casi todo se construía (y se derrumbaba). Entender las relaciones humanas desde las categorías y expectativas que a lo efímero le corresponden, se tornaba una especie de requisito de adecuación categórica.²²

La subjetivación del tiempo y la pérdida de referencia con lo habitual, evidenciaban una gran relativización: una semana|reloj de viaje quizás duraba dos meses|sensación, tanto por la diferencia de proporciones entre momentos de acción y silencios -respecto de la (mi)

vida sedentaria cordobesa- como por el extrañamiento que se daba con todo lo sucedido. Y es en ese dislocamiento del cotidiano, en ese mirar extrañado, donde aparecían las fisuras de lo poético, como cuando una baldosa se parte para dejar crecer una plantita.

Si el recorrido implica un cuerpo que se traslada con el espacio y el tiempo acompañándose, si todas las situaciones vividas dependían ante todo del componente temporal en el que estaban inmersas, entonces el tiempo no podía si no afectar al cuerpo.

En *Experiencia y alteridad en educación*, Jorge Larrosa (2009) define a la *experiencia* como *eso que me pasa* y discrimina tres dimensiones basándose en la propia estructura de su definición: una referida al *qué*, otra al *quién* y la última, al movimiento.

El autor comienza hablando del ESO contenido en el *eso que me pasa*. Dice que para que haya experiencia tiene que suceder un *acontecimiento*, que caracteriza por su <principio de exterioridad> o <principio de alteridad>: ese algo o alguien implicado en la experiencia, debe ser externo y radicalmente distinto a mí. En consonancia con la idea de Lévinas sobre la alteridad como algo irreducible -traída a colación con anterioridad a través de las palabras de Derrida-, Larrosa agrega que la experiencia, además de localizarse fuera de mi subjetividad, debe mantenerse allí estrictamente, sin interiorizarse, identificarse ni reducirse.

A continuación, ubicándose en el ME de la definición, dice que es en el sujeto donde tiene lugar esa experiencia y que, por lo tanto, no existe experiencia general porque se da de manera particular en cada persona, aunque el acontecimiento sea el mismo. Para que esto ocurra, el sujeto tiene que estar sensible, vulnerable y abierto a dejar que algo le pase y

²² No es demasiado diferente a aquella que suele faltar en el arte contemporáneo: analizar algunos gestos artísticos o producciones contemporáneas desde las categorías modernas de belleza, maestría o armonía formal, suele conllevar un problema de expectativas por la inadecuación de los parámetros utilizados.

lo transforme, porque la experiencia “[...] es de condición reflexiva, vuelta para adentro, subjetiva, que me implica en lo que soy, que tiene una dimensión transformadora, que me hace otro de lo que soy.”

Finalmente, se sitúa en el PASA, en el movimiento propio de la experiencia, y le adjudica dos sentidos: el del pasaje y el de la pasión. “La experiencia, en primer lugar, es un paso, un pasaje, un recorrido”, dice Larrosa. Y luego agrega que esto implica que algo pasa de mí hacia otra cosa –hacia el ESO del *eso que me pasa*– al tiempo que algo pasa desde ese acontecimiento hacia mí. A esto le llama <principio del pasaje>. Pero por otro lado, caracteriza al sujeto de la experiencia “como un territorio de paso, como una superficie de sensibilidad en la que algo pasa y [...] deja una huella, una marca, un rastro, una herida”.

Es en este punto de consideración, cuando el sujeto es atravesado y afectado por algo que le es externo y se mueve a través de él, donde me interesa situar lo sucedido en el viaje. Se trata del recorrido haciendo eco en el cuerpo, como si el tiempo lo utilizara como suelo y pudiera bailar sobre él; como si su materia (la mía) fuera la excusa para un manipular infundado de una abstracción personificada –hablo de una temporalidad con brazos y piernas– ansiosa por dejar en ella sus impresiones. Se trata del cuerpo recibiendo los efectos de este *atravesar* y *ser atravesado* resonando en él como algo tangible.

Larrosa dice que no puede pensarse a la experiencia desde la lógica de la acción donde el sujeto reflexiona sobre sí mismo como agente activo, sino que, por el contrario, debiera seguirse la lógica de la pasión, desde una reflexión de un sujeto que no *hace* la experiencia, sino que la *padece*:

[...] el sujeto de la experiencia se define no tanto por su actividad como por su pasividad, por su receptividad, por su disponibilidad, por su apertura. Pero se trata de una pasividad anterior a la oposición entre lo activo y lo pasivo, de una pasividad hecha de pasión, de

padecimiento, de paciencia, de atención, como una receptividad primera, como una disponibilidad fundamental, como una apertura esencial. [...] Es incapaz de experiencia aquél a quien nada le pasa, a quien nada le acontece, a quien nada le sucede, a quien nada le llega, a quien nada le afecta, a quien nada le amenaza, a quien nada le hiere. (LARROSA, 2009. P.37)

De esta manera de pensar la pasividad del cuerpo en la experiencia, donde éste se convierte en la superficie de acción, en la casa a ser habitada por el tiempo y afectada por el movimiento del recorrido, y donde sus efectos (los del tiempo) de alguna manera perturban su carne (la del cuerpo); se desprende otro de los trabajos.

Horizontal

Sobre la pieza

Si bien inicialmente pensé en la tangibilidad de esta idea del cuerpo siendo habitado y afectado, como si una materia viva y viscosa lo bañara, perforara y atravesara; el mismo intento de alejarme del uso metafórico y siempre abstracto de los efectos del tiempo en las personas me devolvió a la forma de metáfora cuando el diseño de esa palpabilidad fue puesta en imagen.²³ Esta pieza habla del tiempo afectando al cuerpo y atiende, a la vez, la inquietud de su percepción como algo naturalmente subjetivo.

La elección del formato video como soporte material, no es casual: los sonidos e imágenes en movimiento, características que se desenvuelven necesariamente en el tiempo, permiten hablar de éste ya no sólo de manera ilustrativa como lo haría un dibujo o una pintura, si no, mediante su propia materialidad. Por eso también la pieza sostiene una

²³ ¿Acaso los productos del arte no terminan –si no empiezan– siendo siempre una metáfora de otra cosa?

duración medianamente larga, sin grandes variaciones de imagen: requiere una disposición un tanto inmersiva del espectador, ya que para percibir los puntos de interés de las micro-variaciones, que una observación constante y atenta puede otorgarle, éste precisa dejarse sustraer por la aparente monotonía del tiempo pasando.

La pantalla, dividida en dos, muestra simultáneamente a dos cuerpos en movimiento. A cada mitad le corresponde un canal de sonido diferente.

Izquierda | *Un cuerpo humano en posición horizontal se mueve rítmicamente de un lado a otro, respondiendo a un sonido rígido con el movimiento blando que la geometría de las carnes le impone. El punto de vista del cuerpo cambia cada un minuto de video, alternando entre dos miradas diferentes, como en una especie de tic-tac.*

Derecha | *Un fragmento humano de rostro y torso que respira con una tapa de lapicera en uno de los orificios de la nariz durante más de 25 minutos, contando una secuencia de números del 1 al 20.*

El trabajo de producción del audiovisual, comenzó con el diseño del video que se ve en la mitad derecha. La idea inicial consistió en sostener un ritmo de respiración constante, exigido y artificial, durante veinte minutos. Como artilugio de control (en tanto conservación de la exigencia respiratoria) y para evidenciar la sonoridad del ritmo del aire entrando y saliendo de la nariz, utilicé una tapita de lapicera que actuaba como silbato nasal. La premisa incluía, además, la intención de mantener la regularidad de la división de esos veinte minutos en fragmentos iguales de un minuto, pronunciando las palabras “uno”, “dos”, “tres”, “cuatro”, y en lo sucesivo hasta el

“veinte”, a medida de cada uno de esos minutos fuera pasando.

Sin embargo, como todo plan, la acción no se desarrolló exactamente con la puntualidad electrónica que había programado. Así como durante el viaje mis planes iban variando por situaciones e imprevistos varios,²⁴ respirar bajo un programa tan estricto (ritmo de respiración asignado, porciones de un minuto a contabilizar mentalmente, sonoridad del instrumento-tapita) tampoco resultaba posible. En el desarrollo propio del hacer, intervenían factores que no se habían tenido en cuenta: la tapita se caía, respirar así cansaba, el exceso de oxigenación mareaba; entonces perdía el ritmo y los parámetros de tiempo. Esa temporalidad preestablecida no se mantuvo estable. Los fragmentos de un minuto, casi nunca duraron sesenta segundos, y los veinte minutos pautados se extendieron a más de veinticinco.

En la imagen puede verse cómo la respiración –igual que el tiempo– afecta en el movimiento del cuerpo. La piel que se sobrepone al cuello, va y viene en consonancia con el movimiento del aire, acusando estas variaciones con luces y sombras.

A la dimensión perceptiva del tiempo, en la que el cuerpo deforma la regularidad objetivada del reloj que segmenta un *continuum* en porciones exactas a fines organizativos, se le opone la temporalidad rítmica de una máquina.

En la mitad izquierda, dos videos de un minuto de duración se alternan con la precisión de un metrónomo: se trata de un mismo cuerpo acostado moviéndose sobre un ritmo regular. Lo que varía entre un minuto y otro, es el punto de vista desde el que se filmó el cuerpo.

Tanto el movimiento del cuerpo como el sonido que enlaza ambos videos, responden a la oscilación propia de la máquina sobre la que los tobillos se apoyan (aunque ésta no se vea).

²⁴ Querer estar más tiempo con determinada persona, precios que se abarataban si adelantaba o posponía un viaje interno, recomendaciones sobre lugares que me hacían anular o agregar puntos al itinerario previamente diseñado, clima, etc.

Pero mientras el sonido se mantiene con una regularidad más pautada, estable y rígida; el cuerpo, en cambio, se mueve laxo y acusa las fluctuaciones provistas por la blandura de sus carnes.

La decisión por la horizontalidad en la disposición paralela de ambas secuencias de video, radica en la voluntad de proveer una estructura visual de comparación: de un lado y de otro, dos modos de pensar el tiempo, opuestos pero entrelazados. A la izquierda es una máquina la que determina el movimiento rígido, pero es un cuerpo blando el que le responde inexacto y desprolijo; a la derecha,

es un cuerpo el que marca el ritmo y aunque en las variaciones propias de la percepción no se logre, siempre está la intención de asemejarse a la medición exacta de una máquina.

Así, aunque en el programa inicial el cambio de punto de vista del cuerpo (izquierda) y el conteo del tiempo (derecha) debían coincidir cada un minuto, estos momentos divergen y se reencuentran cada tanto. Existe también un desfase en el aspecto sonoro de la pieza, que resulta de la comparación de estructuras rítmicas que se juntan y separan.



Dónde

UNO

¿Qué otra cosa, además del tiempo, le afecta al cuerpo?

He vivido en dos casas-arquitectura hasta ahora, en Córdoba: una en la que pasé un poco más de veintidós años, y otra en la que vivo hace dos. La primera estaba apoyada en una calle de tierra, sobre la que no pasaban muchos autos, donde gran parte del día se escuchaban los pájaros cantar cerca de mi ventana, y los motores, en cambio, se oían a lo lejos. Cuando nos mudamos con mi familia a donde vivimos actualmente, el paisaje sonoro también mudó. Sigo sin estar del todo segura respecto a que las motos y los autos, de noche, no pasan con su furia por dentro de mi pieza.

Estuve varios meses sin poder dormir bien y me sorprendió mucho notar con tanta tangibilidad la manera en que los sonidos perturbaban a mi cuerpo.

El paisaje, entonces, no es sólo una cosa externa que nos envuelve como una bufanda; el lugar donde vivimos nos afecta en lo que somos.

DOS

¿Dónde radican las diferencias entre categorías como sonido y ruido?

Existen muchas acepciones de la palabra ruido, según el contexto en que se emplee. En las sub-disciplinas de la Acústica que estudian la interacción entre el sonido y el ser humano, como lo es la Acústica Ambiental, el concepto de ruido es subjetivo. [...] se define al ruido como un sonido no deseado o que provoca efectos adversos sobre la salud. (KOGAN MUSSO, 2012, P.126)

Lo que caracteriza a una onda sonora como *ruido*, no se restringe a indicadores físicos objetivos, sino que incluye en su definición la subjetividad de la persona que percibe el estímulo. Por ejemplo, una canción que funciona como *sonido* para quienes la disfrutaban, ingresa en la categoría de *ruido* rápidamente para quienes no lo hacen.

Lo mismo sucede con la idea de *residuo*. Establecer algo como parte de la categoría de lo residual, requiere de un contexto de comparación: un residuo no lo es ontológicamente, sino en relación a otras cosas.

TRES

Con mi familia, vamos a irnos a vivir a Agua de Oro. El terreno, tiene una gran parte de su superficie cubierta de vegetación propia del monte de las sierras cordobesas, pero entre ellos, hay muchos ejemplares de *Siempre Verde*, especie exótica que perjudica el desarrollo de las plantas nativas. Una operación que pareciera categóricamente negativa (cortar árboles) puede no serla según su contexto de inclusión: extraje (talé, maté) una buena parte de aquellos que estaban asfixiando a otros autóctonos.

CUATRO

El tiempo y el sonido inciden en el cuerpo.

Los espacios que transitamos, no son una mera cáscara que rellenos con nuestra materia. Esos lugares, sus configuraciones físicas, los materiales con los que están hechos, su iluminación, el ambiente que los circunda; también influyen en nuestras identidades. Si las casas donde vivimos *nos hacen*, quiero hacer el lugar que va a hacerme; meterme en los engranajes, operar desde las estructuras, intervenir activamente en la construcción de mi identidad.

CINCO

Construiré mi casa como construyo mi memoria.

Hasta este apartado vine hablando de acepciones de *casa* alejadas de la construcción arquitectónica, pero el propio recorrido del trabajo en cuestión, los textos leídos, reflexiones propias y las relaciones encadenadas entre las piezas, me devolvieron a este punto. Pensé en cada una de las dieciséis casas donde me fui quedando en el viaje y en las huellas que me dejaron; pensé en las casas donde he vivido y en la que vivo; me pregunté entonces por la casa en la que quiero vivir.

Considerando a *la casa* como una extensión del cuerpo, pensando en cómo habitamos los lugares que nos modelan como individuos, decidí comenzar un proyecto: hacer con mis manos la casa que va a hacerme.

Maturana y Varela (2003), desde la biología, dicen que la ontogenia “es la historia del cambio estructural de una unidad sin que ésta pierda su organización” y aseguran que estas modificaciones se dan por cuestiones propias de la dinámica interna de esa unidad o como resultado de interacciones con el medio en el que se encuentra. Las incidencias se darían en ambos sentidos, y ya que dichas asociaciones son continuas y perennes, las transformaciones ontogenéticas no cesarían hasta la desintegración de las partes.

Si bien los biólogos, inicialmente están hablando de células, lo mismo nos sucede como sujetos en relación con los espacios donde vivimos: “[...] las interacciones, mientras sean recurrentes entre unidad y medio, constituirán perturbaciones recíprocas.” (MATURANA Y VARELA, 2003, p.50) Si quisiéramos tener una

participación más activa en el detrás de escena de nuestra configuración identitaria, resultará menester atender a las relaciones que establecemos con el espacio, así como a su constitución.²⁵

En consonancia con esta preocupación, estoy investigando acerca de sistemas de construcción natural, estudiando alternativas posibles para auto-edificar mi futura casa. Las decisiones que fui tomando -y que continúo evaluando-, responden a la intención de incidir lo menos posible en el entorno natural donde estará emplazada. Al mismo tiempo, procuro reducir al mínimo la necesidad de comprar materiales industriales, utilizando en cambio los recursos disponibles en el lugar.

Pensando en la manera en que las categorías lingüísticas construyen realidades y en la relatividad de conceptualizaciones sobre lo que es un residuo y lo que es valioso, entendí que la acción de talar *Siempre Verdes*, convertía a esos árboles en residuos cuando se los clasificaba en torno a la oposición con el monte que nos habíamos planteado conservar. Para construir la estructura de la casa utilizaré las maderas de los árboles extraídos. De alguna forma, se trata de una irrupción en la cadena de utilidad más corta que llevaría a convertir estas sobras de árbol en leña, para desplazarlas de la categoría de *desecho* a la de *material de construcción*.

Además de ésta, habría otra relocalización, pero esta vez física: se sacan árboles de un lugar a donde no pertenecían (monte) y se los reinstala pero con otra funcionalidad. Construir para habitar, instituir lo perdurable ante tanta efimeridad.

Acoplarse/perturbar es un proyecto que incluye varios elementos que rodean a esta investigación personal en curso, sobre cómo

²⁵ Ya algo se dijo acerca de la influencia que la interacción con otras personas tiene en la fluctuación constante de nuestra identidad. Desde este punto de vista, podría reafirmarse lo mismo: los otros individuos también componen lo que es nuestro medio.

hacer el espacio que será mi casa en un futuro. Lo que muestro en esta instancia, es apenas un fragmento de un proceso mayor e inconcluso.

Acoplarse/²⁶

perturbar

Sobre las piezas

Dice Luis Camnitzer (2000):

Se enseñan las técnicas de codificación y decodificación sin discutir sus funciones y las relaciones que éstas tienen con los actos perceptuales que permiten la existencia y definición de estas técnicas. La necesidad de dominar la lectura, la escritura y el contaje es un dogma aceptado e incontestado. [...] Pero el proceso ignora que la mayoría [...] siguen incapaces de percibir y de conceptualizar, aún si escriben, leen y cuentan correctamente. La mayoría de ellos, tanto alumnos como profesores, serían incapaces de comunicar qué es una mesa a una audiencia hipotética que nunca vio una o tuvo su experiencia. No son capaces de dilucidar si la mesa es una formalización de una función o si es el nombre de un objeto que recuerdan. En general no perciben que las patas de la mesa son una cruda aproximación tecnológica para mantener el plano a una cierta altura del piso, y que no son una parte conceptual de la mesa. (p.17)

Mientras pensaba cuál era la mejor manera de construir mi casa, cuánto peso le daría a la funcionalidad y cuánto a la estética, cómo debería ser el diseño de los espacios y cómo tendrían que estar orientados en relación a la luz del sol, si la casa tenía que ser una unidad compacta o si podía atomizar sus partes sepa-

rando físicamente los distintos ambientes, y demás cuestiones que se ubican un paso más adelante de la decisión sobre los materiales y el sistema constructivo a implementar; volví a la pregunta primera: ¿qué es una casa? Esta vez sí buscaba la respuesta que venía desestimando desde el primer apartado; una casa es *una construcción arquitectónica destinada a proteger a sus huéspedes de todo lo que se encuentre por fuera de ella: un clima hostil, el ruido de lo que acontece afuera, o incluso de otras personas.*

Si la mesa, como dice Camnitzer, no es una tabla con sus patas, sino la función de elevar el plano del piso a una altura que nos resulte más cómoda, entonces ¿qué es una casa? ¿Es un volumen artificial puesto encima del suelo? ¿Es una forma de suplir la imposibilidad de desprender, como un bloque, varios metros de tierra para guardarnos abajo de él? Las paredes de barro o ladrillos, ¿no son al fin y al cabo una formalización de la función que cumpliría el resto del terreno si hiciéramos un hueco en el suelo y lo habitáramos? ¿Una casa no es, acaso, un pozo al revés?

Una de las piezas que presento es una materialización posible de estas preguntas, un ensayo formal en torno a estas hipótesis. La instalación consta de tres bloques de tierra y pasto sostenidos por cajones de madera de iguales dimensiones, alineados por sus aristas más largas. El bloque del medio se eleva sobre el eje vertical, por medio de cables acerados que cuelgan del techo de la sala. [Imag. 1]

La otra pieza, también implica objetos instalados en el espacio. Uno de ellos, es una muestra del sistema de construcción que escogí para construir mi casa. La técnica usada se llama *quincha* o *bahareque*. (MINKE, 2001) La estructura que presento es una prueba de lo que podría ser un fragmento de una pared

²⁶ Maturana y Varela (2003) llaman *acoplamiento estructural* a esa situación en la que dos (o más) unidades interactúan de manera recurrente o muy estable, dando como resultado “una historia de mutuos cambios estructurales concordantes”. De ese concepto deriva el título de este proyecto.

real; como si hubiera recortado una porción de una casa aún inconclusa.

El esqueleto del módulo está hecho con maderas de siempre verde, a las que les retiré las cáscaras con un machete. Durante el montaje de la exposición, rellenaré una parte del conjunto con barro (mezcla de arcilla, arena y

fibras naturales). [Imag. 2]

Por otra parte, dispondré en una mesa algunas pruebas de suelo hechas con distintas mezclas y proporciones de arcilla y arena, para verificar la calidad del material disponible en el terreno y la factibilidad de su uso. [Imag. 3]

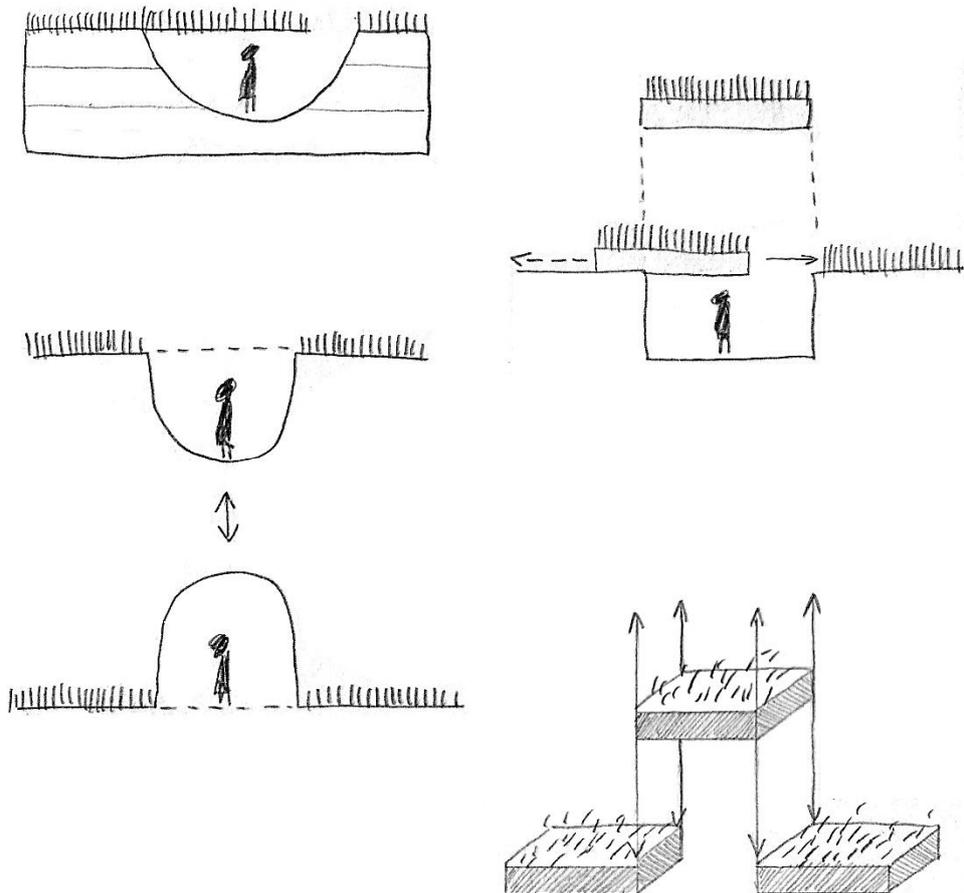


Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3

Colofón

Como algo ya se dijo en *Umbral*, los trabajos que desarrollé para esta exposición, son el resultado de una interacción triádica entre conceptualizaciones de una experiencia, momentos de producción material y la escritura del presente texto. Ninguna de las tres instancias se reduce a la ilustración de las otras, sino que se fueron configurando paralelamente, con los desvíos y las influencias mutuas que esto implica. En este sentido, las reflexiones, fundamentaciones teóricas y conclusiones fueron apareciendo en el propio cuerpo del texto, como parte del proceso de producción, y no como un desarrollo a posteriori. Es por eso que a continuación haré algunos comentarios, tal vez un poco redundantes en algunos casos.

Método

Lejos de la lógica disciplinar moderna, los objetos expuestos no están contruidos a partir de las técnicas, sino que éstas se constituyeron como los modos de hacer más convenientes –según mi punto de vista– para hacer aparecer las ideas, privilegiando las operaciones utilizadas por sobre sus resultados. En general intenté establecer relaciones de coherencia entre las formas y los contenidos. Una decisión procedimental importante fue la de permitir las fisuras: el

trabajo con el material (sea éste un libro, un registro filmico o madera) nunca se restringió al desarrollo de un programa acordado previamente; en los momentos de confección técnica también se produjeron ciertos desvíos que fueron reconfigurando los conceptos. Si para Larrosa es necesario suspender nuestras estructuras para dejarnos afectar por la alteridad propia de las experiencias, y si desde esa posición construí las relaciones durante el viaje que hasta este punto me trajo; creí significativo implementar la misma actitud con los materiales de producción para este trabajo.

Aunque la motivación inicial tuvo que ver con una experiencia corporal y emocional, desprovista en gran parte de materia, la síntesis expositiva resulta de una conceptualización bastante sistemática y se escenifica en un conjunto con carácter objetual.²⁷

Fantasmas

Existen algunas ideas que se repiten recursivamente, como la de *recorrido*, que se da tanto en el punto de partida (viaje), en la forma de construir el texto, en la toma de decisiones al traducir *Antão*, o *insone*, como en la propia génesis de las piezas, derivadas unas de otras.

La idea de la *traducción* también aparece como algo recurrente. No se restringe a la operación de trasladar un texto de un idioma a otro; el acto de traducir además se hace presente entre pensamientos, materiales y textos, entre experiencias de viaje y conceptos, entre ideas y lenguajes visuales. Todo acto de traducción se da como una oportunidad de desviación, y al igual que en la comunicación, las torceduras no parecen ser

²⁷ Para ser más precisos, tal vez podría hablarse de un gradiente en la materialidad, conformándose como los trabajos más intangibles aquellos cuyos componentes principales son videográficos. De cualquier manera, al estar instalados en el espacio, cobran objetualidad. También habría distintos niveles de instalacionismo. *Horizontal*, el video proyectado, conserva mayor inmaterialidad que *Pasarela*, ya que al incluir una escalera, se torna más instalativo y objetual.

sólo una opción a tomar, sino más bien condiciones difíciles de evadir.

La *circularidad* en sí misma, es otra cosa que se da en más de una ocasión. De alguna manera puede reconocerse formalmente en el video *Horizontal*, pero también podría asociarse a las numerosas reapariciones del contenido del libro que traduje, como referencia bibliográfica de otras piezas. Las formas de pensar *la casa* comienzan alejándose de su acepción edilicia pero finalmente vuelven a emparentarse a ella por causa del mismo proceso.

El pensamiento en torno a las *categorías* fue algo estructural que configuró al trabajo en general, pero también está en las formas de construir el texto y conceptualizar ciertas ideas. Me refiero a relaciones entre lo propio y lo otro, el residuo y lo valioso, el estar yendo y el estar volviendo, vivir-en o viajar-por, entre otras. Si bien existen alternativas a estas construcciones dicotómicas, las herramientas que me sirvieron para pensar ciertas situaciones, casi siempre surgieron de una disyunción.

Las consideraciones acerca de *lo propio* y *lo otro* se dieron con frecuencia, porque desde ese cuestionamiento constante fue que se construyó la experiencia de estar viajando sola en otro país, en contacto permanente con desconocidos que hablaban un idioma que no manejaba con fluidez. Tal vez pueda alegarse cierto vaivén de posicionamiento entre distintas piezas, según me encontrara más cerca de uno u otro elemento del par. En *Bordes*,

conservar la alteridad del otro se concibe casi como un decreto, por ello es que se niega su fagocitación, dejando notar las arrugas de la traducción; como contraparte, en *Jotas*, decidí crearle a mis recuerdos por sobre la prueba material de una caligrafía. Ese balanceo, a punto de caerme a un lado o al otro todo el tiempo, creo que se reitera más de una vez: entre la conservación de la alteridad como alteridad –en una suerte de estado de “suspensión del juicio”²⁸ cercano a la perspectiva no intervencionista de la agricultura de Fukuoka²⁹– y la consciencia de la imposibilidad de escapar de mis percepciones, de saber que toda interpretación está mediada por mis formas de pensar y experiencias atravesadas previamente, aunque muchas veces emerjan con apariencia de objetividad.

Junto a las categorías, la idea de *construcción* se erige como enfoque desde el cual se fueron conceptualizando todas las ideas. Construimos la memoria, las experiencias, los lenguajes, las interpretaciones, la identidad, las casas.

Contemporaneidad

Si bien muchas interpretaciones en torno al arte contemporáneo, lo describen como el terreno donde pareciera plausible la validez de cualquier tipo de manifestación, donde cualquier cosa podría ser postulada como artística,³⁰ las temáticas y operaciones con las que es común encontrarse, no son infinitas.

²⁸ “Epoché (del griego ἐποχή «suspensión»), transliterado a veces también como epoché o epokhe, es un concepto originado en la filosofía griega, utilizado principalmente por la corriente escéptica. En los tiempos modernos fue revitalizado por la fenomenología de Edmund Husserl, si bien no en su acepción inicial. Originariamente, según la definición dada por Sexto Empírico significa un estado mental de «suspensión del juicio». un estado de la conciencia en el cual ni se niega ni se afirma nada. Para Husserl, la epoché, consiste en la «puesta entre paréntesis (parentetización) no sólo de las doctrinas (o doxas) sobre la realidad sino también de la realidad misma» Recuperado de Wikipedia. Consulta realizada en septiembre de 2016

²⁹ Masanobu Fukuoka, un agricultor, biólogo y filósofo japonés, propone una forma de agricultura conocida como “Método Fukuoka”, a la que él llama “agricultura natural”. Sus principios de trabajo, respetuosos del orden natural y de sus lógicas, se basan en una filosofía del *no hacer* (Wu Wei), es decir, de intervenir lo menos posible en el medio biológico.

³⁰ Este tipo de opinión desliga de toda relación diacrónica y contextual a la operación de Duchamp con el mingitorio. La artísticidad no depende únicamente de la factura del objeto o acción en cuestión, sino de muchas otras instancias de legitimación que inciden a la hora de su validación. La inserción en ciertos circuitos, espacios e instituciones; las semejanzas

Existen ciertas preocupaciones que se repiten en muchos trabajos. Estos, aun no enunciándose desde ese lugar, ofrecen ciertas aperturas que permiten reconocer estas reiteraciones en las producciones.³¹

COPIA/ORIGINAL

Bordes no se propone como una pieza que se construya desde la pregunta por la autoría, sin embargo es esperable que las interpretaciones de los receptores estén ligadas a este asunto. La acción de traducir un texto para entenderlo, no exime al objeto de su apariencia primera como libro-de-otro.

Si bien la copia, en este caso, implica un desvío idiomático, la figura del autor original sigue existiendo, velada por su propia operación, que de algún modo también cuestiona la autoría. Recordemos: Marcelo Coutinho reedita el texto académico como novela y le otorga al personaje principal (Antão) el lugar ficticio de escritor, sin dar pistas suficientes que visibilicen el simulacro.

MODELO

Traducir un texto para entenderlo, aunque diferenciado, implica reproducirlo. Donde hay reproducción, existe un modelo. La idea de *modelo* aparece repetidas veces en mi trabajo final, y puede pensarse de distintas maneras: el viaje y las situaciones atravesadas en él, por ejemplo, actuaron de modelo para la configuración de las categorías, y luego, de las distintas producciones materiales; el ejemplo de Camnitzer sobre la conceptualización del

objeto *mesa*, fue el modelo que tuve para pensar la arquitectura en su basicidad más honda; la caligrafía de Jonas en la dedicatoria del libro que me regaló, fue el modelo para la tipografía que dibujé en relación a la letra de Juan.

PRESENTACIÓN/REPRESENTACIÓN

En el acto de copiar también aparecen difusos algunos bordes entre lo que se representa y lo que, de desvío en desvío, de diferencia en diferencia, termina presentándose. En el caso de *Jotas*, el alfabeto creado surge como síntesis de tres interlocutores: la caligrafía de Jonas, la caligrafía de Juan y mi recuerdo de sus otros estados caligráficos. Las letras creadas, ¿son representación de esos modelos anteriores o están presentando un estado nuevo?

La casa es
está

1 al 16 de diciembre de 2016
Casona Municipal
Segundo piso
(Gral. Paz esq. La Rioja)

con el género artístico discursivo donde podría inscribirse la práctica en cuestión, y su contexto de enunciación, no son factores que circulan de manera independiente a la materialidad (o inmaterialidad) específica de los trabajos artísticos.

³¹ Es bien sabido que entre la intención de quien produce arte, la realidad de la propia producción y el uso que le da el espectador según sus posibilidades interpretativas, existen algunos espacios. (ECO, 1992)

Referencias

bibliográficas

- CAMNITZER, L. (2000). Codificar y decodificar (1971). En: L. CAMNITZER, *Arte y Enseñanza: La Ética del Poder*. Madrid: Casa de América.
- CORREA, T. (2016). *A linguagem como recurso estético em Antão, o insone*. Recuperado de: <http://www.vacatussa.com/linguagem-como-recurso-estetico-em-antao-o-insone/>
- COUTINHO, M. (2003). *Antão, o Insonne: estudo sobre as relações dialógicas entre a visão e a cegueira*. Disertación de Maestría en Comunicación. (Centro de artes e comunicação. Programa de pós-graduação em comunicação. Universidade Federal de Pernambuco.) Recuperado de: <http://www.liber.ufpe.br/teses/arquivo/20031110151139.pdf>
- CRAVAN, T. (2008). *Antão, o insone*. Documento AREAL 6. Porto Alegre, Brasil: Zouk
- DERRIDA, J. (2001). Sobre la hospitalidad. En: J. DERRIDA, *¡PALABRA! Instantáneas Filosóficas*. Madrid, España: Trotta. Recuperado de: www.philosophia.cl/Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Edición electrónica.
- ECO, U. (1992) *Los límites de la interpretación*. Barcelona, España: Lumen.
- FOSTER, H. (2001) El artista como etnógrafo. En *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, España: Akal.
- FUKUOKA, M. (s.f.) *La revolución de una brizna de paja*. Recuperado de: www.permaculturamontsant.org/recursos/
- KOGAN MUSSO, P. (2012) El paradigma del paisaje sonoro. En: M. OROZCO MEDINA & A. GONZÁLEZ (coord.), *Ruido en ciudades latinoamericanas. Bases orientadas a su gestión*. Universidad de Guadalajara. Guadalajara, México: Orgánica Editores.
- LARROSA, J. (2004). Literatura, experiencia y formación. En J. LARROSA, *La experiencia de la lectura: Estudios sobre literatura y formación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2009). Experiencia y alteridad en educación. En C. SKLIAR, & J. LARROSA (comp.), *Experiencia y alteridad en educación*. Santa Fe, Argentina: Homo Sapiens Ediciones.
- LOTMAN, I. (1996) Acerca de la semiósfera. En I. LOTMAN, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Sergio Sevilla y Jenaro Talens (coord.). Universitat de València. València, España: Cátedra.
- MATURANA, H. y VARELA, F. (2003) *El árbol del conocimiento: las bases biológicas del entendimiento humano*. Buenos Aires: Lumen.

MINKE, G. (2001) *Manual de construcción en tierra. La tierra como material de construcción y su aplicación en la arquitectura actual*. Uruguay: Fin de Siglo.

PANOFSKY, E. (1999). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, España: Tusquets.

RANCIÈRE, J.

(2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

(2011). Montaje dialéctico, montaje simbólico. En: J. RANCIÈRE, *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

RESTANY, P. (1999) *Hundertwasser: el pintor-rey con sus cinco pieles. El poder del arte*. Madrid, España: Taschen.

RICHARD, Nelly. (2004) Prólogo. En T. ESCOBAR, *El arte fuera de sí*. Asunción: FONDEC y CAV / Museo del Barro.

SAUSSURE, F. (2002). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada. Recuperado de: http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=59.

<https://www.couchsurfing.com/>

<https://es.wikipedia.org/>

<http://www.wordreference.com/>

Índice

	Página
Umbral	4
La casa, las casas	7
Losotro' [nosotros + los otros]	9
El lenguaje como casa	12
Bordes	14
La memoria. Habitar, construir, crearle.	18
Jotas	20
Los entre-lugares. El tiempo como espacio.	22
Pasarela	23
Tiempo y cuerpo	25
Horizontal	26
Dónde	29
Acoplarse/perturbar	31
Colofón	34
Método	34
Fantasma	34
Contemporaneidad	35
Referencias bibliográficas	37

Se terminó de imprimir
en noviembre de 2016,
en mi casa (¿cuál?),
Córdoba, Argentina.

Para esta tirada, se reutilizaron
papeles hallados en los tachos de
basura de la Facultad de Artes.