



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

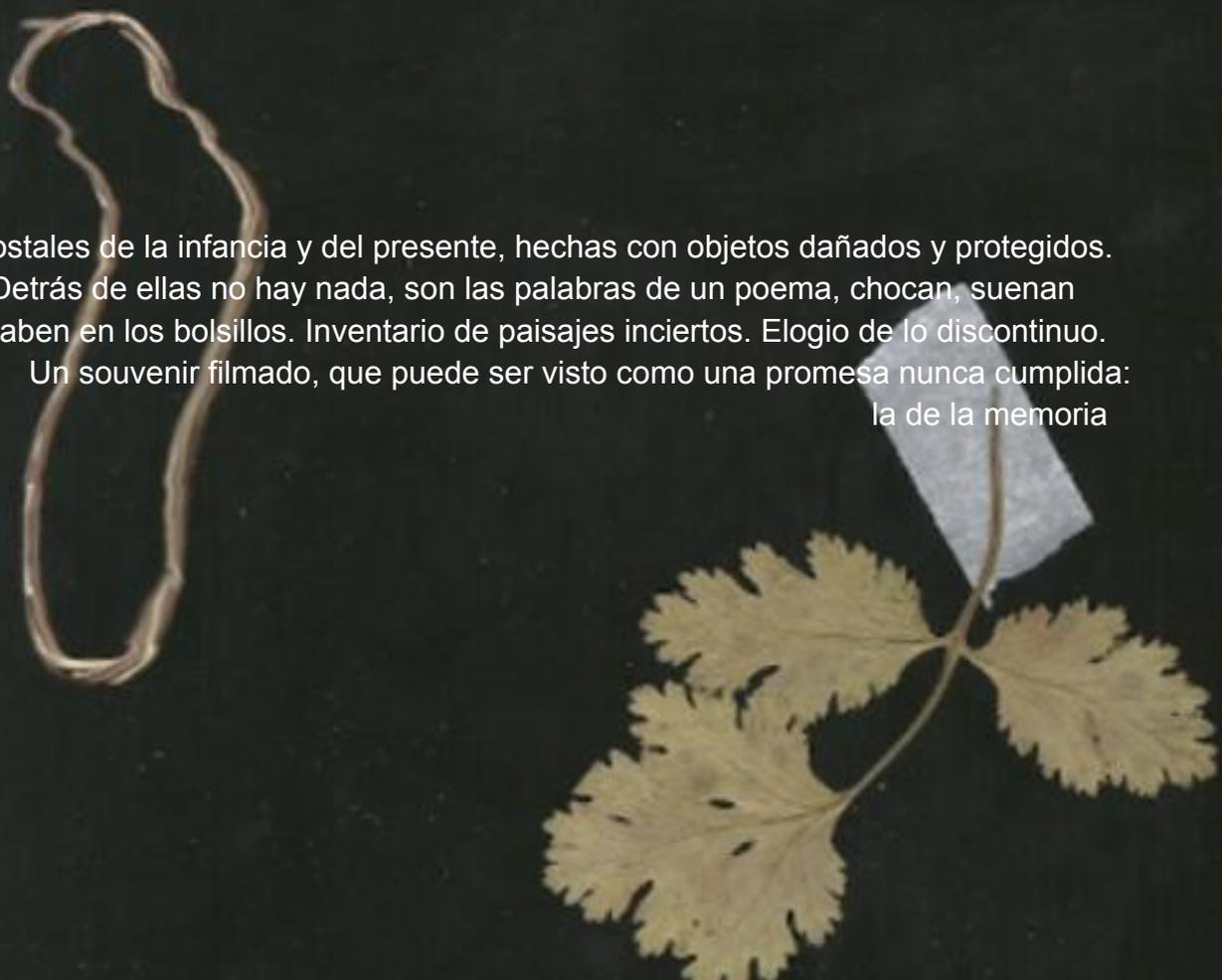
Trabajo de Graduación de la
Licenciatura en Artes Audiovisuales con orientación en Realización

Título:
Las flores permanentes

Tema:
Construcción de una memoria a partir del montaje

2021

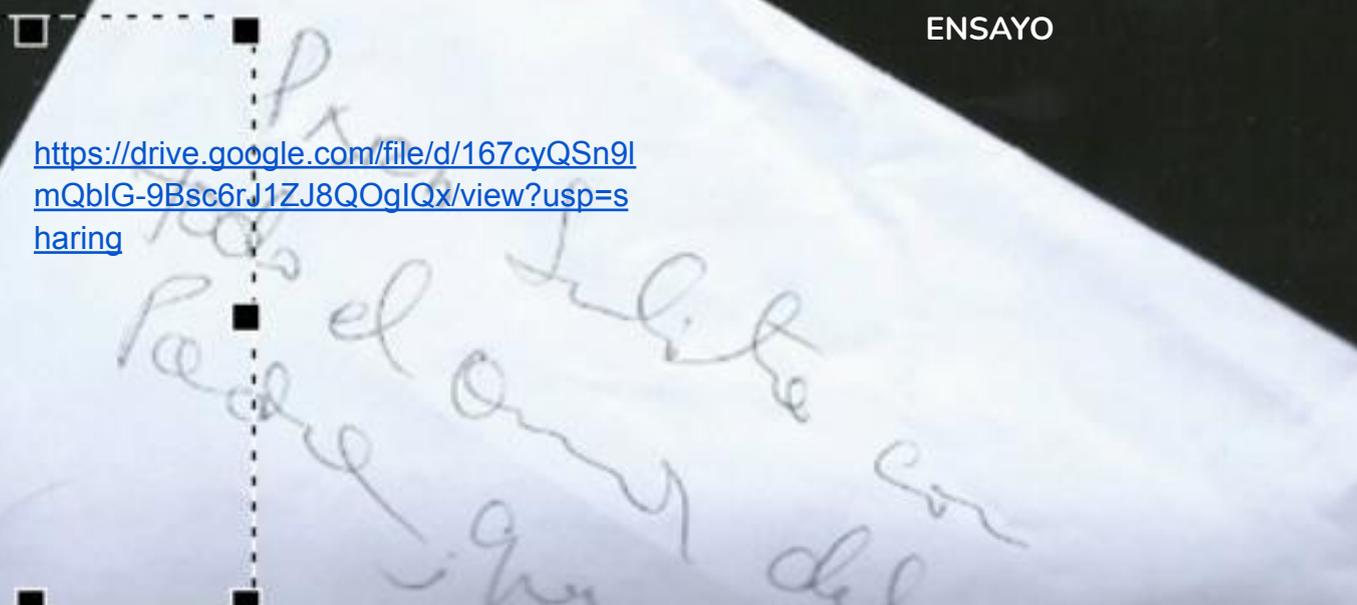
Julieta Coloma
DNI 39.484.706
Leg. 69999/9
Tel: 221 3649601
E-mail: julieta8coloma@gmail.com
Director: PRAE | DAA Marianela Constantino – Franco Palazzo



Postales de la infancia y del presente, hechas con objetos dañados y protegidos.
Detrás de ellas no hay nada, son las palabras de un poema, chocan, suenan
y caben en los bolsillos. Inventario de paisajes inciertos. Elogio de lo discontinuo.
Un souvenir filmado, que puede ser visto como una promesa nunca cumplida:
la de la memoria

El deseo de este trabajo está puesto en la sensación de memoria dada
por el montaje, explorando posibles percepciones del tiempo.
Evidenciar la discontinuidad de las imágenes y los sonidos y construir
con ello una poética: el uso de material de archivo, filmaciones
actuales e imágenes procesadas mediante un viejo escáner.
Orígenes y espacios heterogéneos, puestos en
tensión al volverlos parte de una misma trama con
una voz lejana, pero íntima a la vez, que devela
imágenes guardadas en los bolsillos.

**MONTAJE - MEMORIA - RUPTURA -
ENSAYO**



<https://drive.google.com/file/d/167cyQSn9ImQbIG-9Bsc6rJ1ZJ8QOglQx/view?usp=sharing>

*

A todxs lxs que me han enseñado

El río es una vacuidad
un vacío de la imagen
A veces una frase

Marguerite Duras (1984)

INTRODUCCIÓN

Como quien revuelve un primer cajón desbordado de cosas, removí mis cuadernos, estantes, cajas y carpetas —mi archivo—; y encontré ahí una inquietud constante, que se desprendía de todos aquellos objetos/soportes que fui conservando, quizás como promesas o apuestas al paso del tiempo: noté que nunca percibimos un recuerdo dos veces de la misma manera.

En ese ejercicio de montajista, encontré patrones o repeticiones en mi archivo audiovisual. Y en ese ejercicio... de recordar, encontré juguetes, ramas cortadas de un árbol, notas, garabatos, recortes. Todas partes de mi vida, imposibles de saber a dónde pertenecieron o de ordenar cronológicamente.

La propuesta de este cortometraje, de carácter ensayístico, es recuperar esa experiencia impalpable propia del montaje y de la memoria, reflexionando sobre ciertas posibilidades, lógicas y vínculos en y entre tales conceptos. El interés, entonces, está puesto en generar una sensación de memoria dada por el montaje, cuya unidad sea construida por la mirada y explorar, a su vez, percepciones del tiempo con distancia, extrañeza, vaivenes. Evidenciar la discontinuidad de las imágenes y los sonidos y construir con ello una poética: el uso de material de archivo, filmaciones actuales e imágenes procesadas mediante un viejo escáner; orígenes y universos heterogéneos, puestos en tensión al volverlos parte de una misma trama. En esto, la memoria es trabajada de manera oblicua: como lo indecible de la historia. Está en un espesor.

Se desvían y ramifican los sentidos en una tensión entre presente y pasado. Esta sensación de memoria se busca a partir del tres ejes pilares: un montaje expresivo, que evidencia las rupturas imagen-sonido / espacio-tiempo trabajando las figuras de la repetición y lo discontinuo; el ejercicio de construcción y reconstrucción de la imagen como segundo eje de la obra; y por último, las marcas de identidad de cada medio, evidenciadas por materialidad heterogénea de las imágenes, configurando una dialéctica de materiales que termina por recordarnos esa temporalidad de las

máquinas de imágenes (Dubois, 2001), medios reinterpretados y reformulados, re-mediados por el cine (Einsenstein, 1923). Entre estos tres aspectos, no existe separación o elemento privilegiado: un intercambio constante hace que se trenzan en torno a la idea ausente de memoria, donde uno trae al otro, como el pasado al presente y el presente al pasado.

Así como ante un film, dice Jacques Aumont (2020), jamás se tiene el menor saber previo de lo que será la próxima imagen, los recuerdos también aparecen de forma laberíntica y azarosa. El pasado no tiene un sentido fijo, tampoco lo tienen las imágenes: ambos adquieren aquello que el presente necesita. El montaje, como la memoria, son dispositivos de (re)construcción. Unen tanto como separan.

DESARROLLO

El montaje como el choque entre dos planos que origina un pensamiento (Einsenstein, 1929), como *máchine à penser* (Epstein, 1946), como movimiento fílmico emparentado con el flujo de pensamientos (Kluge, 1983). Pero también como desvío (La Ferla, 2009). El montaje se vuelve vertebrador en esta obra, y el recuerdo, en ese limbo, entre el ensueño —tantas otras veces comparado con el cine— y el pensamiento. Entre imagen y sonido.

Se plantea una estructura irresuelta, por el contrario de procurar o suscitar un *progreso* que respondería al tipo de representación clásica y lineal. Las insistencias e interrupciones del montaje vienen a proponer que no todo es tan simple como se plantea en un tipo de versión mimética.

Por un lado, la caminata del personaje: frustrada e interrumpida con cada corte, que niegan su avance y lo colocan caprichosamente en distintos puntos, poniendo en juego no solo el espacio y el tiempo, sino también la representación misma: discute con ese estado ilusorio de ver continuo lo discontinuo. Su reiterada aparición no genera en lx espectadorx un interés en saber *hacia dónde va* o *para qué*, sino que poco a poco va tomando aspecto de una inevitable permanencia sin puntos de referencia precisos.

Por otro lado, los desvíos de ese andar, de ese montaje, de ese pensamiento: las imágenes con escáner y ciertos elementos recurrentes (aquellos de la naturaleza y

de la cotidianeidad) que se relacionan con la inmaterialidad, agujeros negros que *absorben* el relato, fragmentos autónomos cargados de una densidad que contiene todo un mundo en su interior, pero lo suficientemente despegados como para asociarlos entre sí de diferentes maneras en cada aparición.

Artavazd Peleshyán (2011) propone pensar

(...) no solo en los elementos que se repiten sino entre aquello que los rodea. Los elementos se ramifican, algunas partes de la imagen y la banda sonora se desplazan a otros segmentos, a otros lugares y momentos. Todos los elementos desconectados de nuevo se reagrupan y, como si recibieran una nueva tarea, pasan a otra secuencia, en un aspecto modificado, para cumplir nuevas funciones (p. 36).

En este tipo de montaje, más cercano al collage¹, las imágenes son a la vez insertadas y expulsadas del flujo de montaje/pensamiento. No es que un tipo de *secuencia*, en su aparición, interrumpa a la otra: poco a poco se hace presente la posibilidad de entenderlas como momentos que van componiendo al cortometraje, sin necesidad de una explicación causal, hiladas a su vez con una voz over que habla desde un afuera casi absoluto. Multiplicación de significados. Dispersión. Lazos inusuales. El cortometraje se *remonta* en la mente de lx espectadorx. Como en la memoria, se hacen visibles imágenes que no están ahí.

La continuidad siempre está presente en la mente, dice Aumont (2020), pero no en la materia. Este montaje rompe con la idea de la linealidad como progreso, para plantear una linealidad que *desvía* la continuidad. Entre estas dos secuencias, se traza una línea invisible que bordea y configura la representación ausente de la memoria, creando una banda de Moebius: es esa torsión en el tiempo que une dos acontecimientos, donde el derecho y el revés se continúan el uno con el otro. Es un borde que, sin ser cruzado, conduce y hace reaparecer el otro lado de la banda, borde entre la imagen y el lenguaje, entre presente y pasado. Ambas secuencias de esta banda —cada una a su vez, remitiendo a su propia esfera de significados— reflejan y exponen su interior, haciendo resonar al pasado como una experiencia que juega con la percepción temporal. Abren a la memoria otros lugares y sentimientos «que vuelen a palpitar» (Amiel, 2005, p. 127).

Contemplar el tiempo, retenerlo, literalmente: en montaje decido eliminar ciertos frames y repetir otros, alargando su duración por segundo, fraccio e interrumpo el

¹ Montaje en el cual la sucesión de planos no responde a un orden realista, sino demostrativo. Los planos no elaboran una continuidad, sino más bien una serie de sobresaltos (Amiel, 2005).

tiempo generando un movimiento que resulta tosco, roto, posible de ser leído como error.

Gestos y objetos a lo largo de la estructura, con surgimientos aleatorios, reordenaciones impredecibles. Oscilan entre el artificio y lo natural. El segundo aspecto trata sobre la construcción y reconstrucción de las imágenes, como ejercicio de mostrar y evocar.

Las grabaciones fueron realizadas con total apertura y permeabilidad: no se contaba con un guión o storyboard, sino que registraba la realidad bajo la idea de que los recuerdos, así como el registro de la cámara, ingresan al cuerpo, se *in-corporan*. Entonces, filmar, filmar con energía, porque aquello vivido (vívido) sólo es accesible en su proyección. Con un lente que me regaló mi padre² y entendiendo a la realidad como un elemento más para realizar operaciones de sentido, los planos se constituyen principalmente como representaciones fragmentarias. Fragmentos que abren a su entorno y a la vez concentran la mirada. No son detalles, sino representación; no sugieren, sino que efectivamente muestran (aunque de modo parcial). Las arrugas no son más que arrugas, hasta su encuentro con algún otro motivo, separado por el montaje, donde se convierten en algo más. La cámara en mano va buscando y encontrando en la naturaleza y la cotidianeidad, reforzando cierta idea de lo *sin rumbo*. A su vez, hay un juego con las escalas que favorece el surgimiento de lo abstracto: por momentos resulta difícil determinar el tamaño del plano, cuán cerca o lejos me encuentro (a veces una está tan cerca de las cosas que no las puede ver).

El trabajo con el personaje también da cuenta de esta representación ausente. Su cara se obtura y sus bordes se desdibujan por un leve fuera de foco, que lo funde con el paisaje. Una vez más, pérdida de la linealidad. Esta disolución entre el adentro y el afuera, entre la figura y el fondo, también es la ventana, también es el escáner.

Este medio propone una dimensión íntima de las imágenes, que hago presente con los objetos que escaneo, aquellos conservados, recuperados, mediados. Si según Astruc (1948), la obra debería representar una especie de *paisaje interior*, aquí, me

² de una cámara analógica, que por el tamaño del sensor de mi cámara, funciona como un teleobjetivo que *acerca las cosas*.

gusta llamarles postales, de mi infancia y de mi presente. Puramente formales, estas imágenes vienen a ser fragmentos de otro tipo de orden, uno que rechaza la representación figurativa, como *el encuentro fortuito entre un anillo y unas hojas de cilantro sobre el cristal de un escáner*. Aparecen, en un principio, sin ser claras para el espectador, como una presencia perturbadora y diferente (Sobchak, 2011), que «viene a recordarnos esa temporalidad extrahumana» (Hertz y Parikka, 2015, p. 9). Estas variaciones, con forma de ecos (Amiel, 2005) modifican su vínculo, su significado con los demás. Aparecen y mutan, ignorando, pareciera, el transcurso de la historia, pero dan la posibilidad de volver atrás, evocar el recuerdo.

Vivian Sobchack (2011) recupera de Roland Barthes

(...) la función que definía al *punctum*, la traza o el fragmento perfora un agujero ominoso en la temporalidad cotidiana (y la comprensión), no solamente por “estar allí” en forma repentina para ser notado, sino también, bajo inspección, por desafiar retrospectivamente y cambiar radicalmente el orden de cosas establecido (p. 2).

Imágenes con un espacio incierto, en una máquina por donde el tiempo entra y sale: las cosas son hechas, deshechas, rehechas. Este accionar en vivo, el de desplazar los objetos durante el barrido del escáner, opera no sólo *sobre* las imágenes, sino también sobre sus sentidos, al establecer una relación física cuando son intervenidas.

Podría decirse que frente a la inestabilidad de las cosas, del tiempo y de las imágenes, Chris Marker encuentra en *Sans Soleil* (1983) una solución: «si las imágenes del presente no cambian, cambiemos las imágenes del pasado». Propongo al escáner como un medio no solo para explorar y traer el pasado, sino también como pregunta desde el cine a los medios, sus soportes, trayectorias e identidad. Si el medio es un archivo, como Garnet Hertz y Jussi Parikka (2015) retoman de Foucault, este dispositivo contemporáneo pero de obsolescencia programada, da cuenta de «la memoria en sus estratos: no solo la memoria humana, sino también la propia de las cosas, de los objetos, de sus circuitos» (p. 1). Entonces, generar imágenes con este pasado, hacerlo presente. Imágenes-inventario, «de lo cotidiano, permanente y disponible como materia prima» (p. 3): son caracoles, libros, objetos donde se posa el tiempo, que altero, derribo, desfiguro, en un evidenciar de su discontinuidad: la intervención en los

objetos mientras son escaneados agrega una dimensión temporal a la imagen fija que tradicionalmente produce.

Manipulando el tiempo, su flujo, bordes, figuras, busco sacar de la imagen otro sentido que su literal y que comience a ser algo más (o algo menos) que una imagen (Weinrichter, 2007), para usarla, mirarla y poder reflexionar y operar sobre ella, ponerme a su lado, integrando palabra e imagen desde el montaje, que se hace forma del discurso.

La voz, por su parte, se establece como otro efecto de corporeidad, que construye el carácter en presente con lx espectadorx. Un botón le da play. Su textura la coloca ajena a las imágenes, pero su tono, íntimo y cercano, nos devela secretos y experiencias como frases que hubiesen estado guardadas en la misma caja que los objetos del escáner —quizás así lo fue—. Frases sueltas que se suspenden de una línea a la otra y ahuecan el tiempo, pronunciando el efecto de vacío: se separan al punto de casi olvidar de qué se estaba hablando, como si las imágenes la dispersaran, y de pronto, algo —a veces un sonido, un movimiento, o incluso las propias imágenes— la hace retomar el hilo. Esta operación no facilita la lectura del film para lx espectadorx, sino que en cierto punto lo dificulta y obstaculiza, le exige poner de sí. Pero no deja de ser un elemento que cose el audiovisual y posibilita la apertura a nuevos significados: un ir y venir, con las imágenes y el tiempo que, al contrario de cerrar o fijar ideas, ofrece relaciones ambivalentes. Conduce a lugares inciertos de la imagen. Invita a quien está mirando a buscar sus propias *imágenes del paraíso*. Así, el acto de la palabra se convierte en imagen.

Esta obra emplea estrategias que se encuentran en las coordenadas del ensayo. Categoría sin dudas escurridiza y difícil de definir, aunque deja vislumbrar ciertas operaciones que aúnan. En principio, se corre de la posición afirmativa y determinante de las cosas para promover la reflexión (Galuppo, 2018), un tipo de montaje expresivo (Weinrichter, 2007), uso equívoco de imágenes objetivas para establecer un discurso subjetivo (Christina Scherer, 2001) y el deber de «inventar, cada vez, su propia forma» (Weinrichter, 2007), una categoría camaleónica, polimorfa, líquida, que debe buscar su estructura, ya que sólo le valdrá a-sí.

CONCLUSIÓN

Las rupturas entre planos, la asincronía espacio-tiempo, los espacios de la voz over y los vínculos y reminiscencias de nuevos lazos que se generan, requieren de lx espectadorx su memoria e imaginación. Estas operaciones trabajan una a una y enlazadas, la presencia, pero no como el resultado de ir *rellenando ausencias* (Sobchack, 2011) sino porque justamente las exhibe, trabaja sobre ellas. Permitiendo «avistar, fugazmente, los contornos, el espesor o los ecos de aquello que requiere y no puede ser nombrado» (Salerno y Escobar, 2014, p. 4). Son imágenes y sonidos que por el contrario de estar ubicados *donde molesten menos*, organizan la trama: cualquier cambio en el montaje rompía las proporciones y equilibrio del cortometraje, que implicaba su reconstrucción prácticamente total.

El cine, logra la ilusión de movimiento al volver imperceptible la separación entre determinados *frames* por segundo; y es ahí donde trabaja esta obra, en esos negros, en esas pausas invisibles: en la supresión de frames, en el detenimiento de otros, en la temporalidad del barrido del escáner, en el canto del taumatropo. Una «búsqueda inconclusa y cuestionadora que no pretende rastrear lo eterno en lo efímero sino que pretende más bien eternizar lo efímero» (Adorno, 1998, p. 10). Fragmentos, también, de una historia recompuesta provisoriamente, a partir de retazos, «como si su pertenencia a la película fuese pasajera y puntual, voluntaria y determinada» (Amiel, 2005, p. 79).

REFERENCIAS

- Adorno, T. W. (1998). *El ensayo como forma*. Revista Pensamiento de los confines, n°1, pp. 247-259. En Weinrichter, A. (Ed.). (2007). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra: Gobierno de Navarra.
- Amiel, V. (2005). *Estética del montaje*. Madrid, España: Abada.
- Astruc, A. (1948). *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*. L'Écran français, 144(30), 588. En Weinrichter, A. (Ed.). (2007). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra: Gobierno de Navarra.
- Aumont, J. (2020). *El montaje: la única invención del cine*. Buenos Aires, Argentina: La Marca
- Beaujour, J. y Mascolo, J. (Realizadores). (1984). *La caverne noire* (entrevista de televisión de Dominique Noguez a M. Duras). Francia

- Dubois, P. (2001). "Máquinas de imagen: una cuestión de línea general", en *Video, Cine, Godard*, Buenos Aires: Libros del Rojas (UBA).
- Einsenstein, S. (1929). *Dramaturgia de la forma*. En Didi-Huberman, G. (2015). *Vuelta-revuelta. Eisenstein, el pensamiento dialéctico frente a las imágenes*. Estudios Curatoriales, (3). Recuperado a partir de <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/682>
- Epstein, J. (2015). *La inteligencia de una máquina*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Galuppo, G. (2018). *El cine como promesa*. Buenos Aires, Argentina: Sans Soleil
- Kluge, A. (1983). *Bestandsaufnahme: Utopie Film*. Alemania, Frankfurt: Zweiausendeins. En Weinrichter, A. (Ed.). (2007). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra: Gobierno de Navarra.
- La Ferla, J. (2009). *Cine (y) digital*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Marker, C. (Director). (1983). *Sans Soleil*. Francia
- Peleshyán, A. (2011). *Teoría del montaje a distancia*. Ciudad de México, México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos Festival Internacional de Cine (Cuadernos FICUNAM)
- Salerno, E.; Escobar, T. (2014). "Acerca del Archivo del Terror de Paraguay. Notas sobre una política y poética de la memoria". En Trilnick, C. *Proyecto Archivos del Terror. Apuntes sobre el Plan Cóndor*. Catálogo de la obra. Sala pays, Parque de la memoria, Buenos Aires. En Russo, E. A. (2017). *Paz Encina: el gesto de recordar*. Arkadin.
- Scherer, C. (2001). *Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm*, Introducción, passim. En Weinrichter, A. (Ed.). (2007). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra: Gobierno de Navarra.
- Sobchack, V. (2011). *Afterword. Media Archaeology and Representing the Past Media Archaeology*. Los Angeles, Estados Unidos: UCLA Press. (Traducción Eva Noriega).
- Weinrichter, A. (Ed.). (2007). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra: Gobierno de Navarra.