



UNR Universidad
Nacional de Rosario



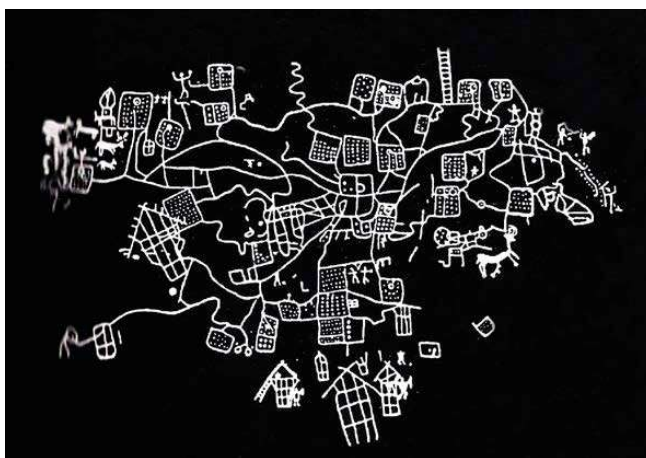
MAESTRÍA
EN ESTUDIOS
CULTURALES



CENTRO DE ESTUDIOS
INTERDISCIPLINARIOS

Todos los caminos del mundo

La deriva como práctica creativa y política en el cine de Chris Marker y Jonas
Mekas



Bedolina, Val Camonica

Uno de los primeros mapas que representan un sistema de recorridos (8.000 años A.C.)

Maestrando: Pablo Costanzo Aldrighi

Director de Tesis: Dr. Pablo Piedras

**Universidad Nacional de Rosario
Centro de Estudios Interdisciplinarios
Maestría en Estudios Culturales**

Índice

Agradecimientos	3
Introducción	5
Presentación del tema	5
Objetivo general	10
Objetivos específicos	10
Pregunta de investigación	11
Hipótesis	11
Justificación de la hipótesis	11
Antecedentes	12
Marco teórico	15
Marco Metodológico	22
Estructura de la tesis	24
Capítulo 1. El cine de no ficción	27
1.1 La materia prima del cine no ficcional	27
1.2 La mirada es siempre una construcción: las maneras de hacer y el acercamiento	31
1.3 El montaje como constructor de sentidos en el cine de no ficción	37
1.4 Una tradición que comienza a tener su propia voz	41
1.5 La institucionalización del cine de no ficción	47
Capítulo 2. El cine ensayo, continente de las películas de Marker y Mekas	53
2.1 Las principales características del cine ensayístico	53
2.2 La adscripción del cine ensayo en los estudios culturales	60
Capítulo 3. La práctica de la deriva como motor de creación y pensamiento	69
3.1 La construcción del espacio simbólico	69
3.2 La deriva como experiencia vital, creativa y política	75
3.3 La teoría de la deriva de la Internacional Situacionista	79
3.4 Una tradición compartida	85
Capítulo 4. La deriva en Chris Marker	88
4.1 Viajero, poeta, cineasta	88
4.2 Los mapas del mundo Marker	91
4.3 Explorar el sentido	103
4.4 La práctica de la deriva: una manera de entender el arte	107
4.5 Transformar los territorios y la vida	112
Capítulo 5. La deriva en Jonas Mekas	115
5.1 Ningún lugar adonde ir	115
5.2 La búsqueda azarosa para recolectar los recuerdos	116
5.3 ¡La vida por delante de todas las cosas!	128
5.4 La práctica de la deriva para decir el mundo	131
Capítulo 6. Conclusiones	136
Bibliografía	141
Fichas de las obras indagadas de Chris Marker y Jonas Mekas	152

Agradecimientos

Este trabajo es la culminación de un proceso de investigación que comenzó en el año 2017 luego de haber finalizado los seminarios previstos en el plan de estudios de la Maestría en Estudios Culturales de la Universidad Nacional de Rosario y que me permitió adquirir valiosos aprendizajes y tuvo muchísimos momentos gratificantes. Como cualquier desarrollo de una investigación que implica un largo trayecto de análisis y transformaciones de toda índole, las dudas y sentimientos contradictorios fueron también parte del proceso. Sin embargo, el resultado empezó a despejarse a partir del esfuerzo y el trabajo dedicado, pero también de importantes contribuciones de muchas personas a quienes me gustaría agradecer.

En primer lugar, quiero darle las gracias a Pablo Piedras por su invaluable aporte en el armado conceptual de esta Tesis, por sus recomendaciones teóricas que ampliaron y enriquecieron el trabajo resultante, por sus siempre ajustados comentarios y sugerencias, por su calidez e inteligencia para proponer cambios o alentar desarrollos y su confianza en el proyecto de investigación y en mí. Si uno puede esperar algo de un Director de Tesis es que además de ser una fuente de consulta y acompañamiento teórico, también sea una persona que amplíe la profundidad de la investigación y que lo haga desde un lugar profesional, riguroso y amable al mismo tiempo, cualidades que estuvieron presentes en todo el proceso de trabajo en conjunto. Gracias.

A mi profesora de Cine Documental Mariana Amieva, por ser quien hace ya unos cuantos años me presentó las filmografías de Chris Marker y Jonas Mekas y me transmitió la pasión por esas narrativas descentradas, poéticas y profundas que hoy son el sustento fundamental de este trabajo.

A todo el equipo directivo de la Maestría en Estudios Culturales de la UNR, en especial a Sandra Valdettaro y Mónica Bernabé, por haber creado y llevado adelante un postgrado de primer nivel donde lo que prima es un enfoque de aprendizaje libre, creativo y comprometido con nuestra sociedad y nuestro tiempo.

A María Chiponi por su siempre amable atención con respecto a las consultas administrativas de la Maestría y por ser quien me invitó a uno de los importantes espacios educativos donde tuve el privilegio de participar, el Taller de Comunicación y Cine de la Unidad 3 de Rosario.

A Lautaro Cossia por haberme acompañado en el Taller de Tesis II, espacio donde a partir de sus valiosos aportes y sugerencias se empezaron a delinear las líneas definitivas de este trabajo.

A Cecilia Lacruz y Mariel Balás por sus recomendaciones para la elección del Tutor de Tesis y su confianza en la investigación que venía realizando.

A Adriana Goñi, por sus siempre valiosos comentarios, su lectura del trabajo y sus sugerencias que hicieron más rica la investigación.

A Daiana Moyano por haberme ayudado a delinear la estructura teórica y metodológica del trabajo.

A los integrantes del Consejo Administrador de la Beca Carlos Quijano del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay, por haberme otorgado el financiamiento que me permitió solventar los gastos necesarios para poder comenzar la Maestría, y en especial a Graciela Vernengo por su paciencia, sus siempre amables respuestas y su calidez.

A mi amigo Santiago Dalleva Cosgrove, quien en mis primeras visitas a Rosario me alojó solidariamente en su casa de barrio La Florida en tantas oportunidades. Te recuerdo siempre.

A mis amigas, amigos y compañeros Marcela Isaza Guerrero, Giselle Ferrari, Pilar Osella, Yanina Cuggiani, Román Mayorá, Lili Zuluaga, Claudia Giri, Juan Francisco Bonacossa, Antonio Tesolini, Roxana Gómez, Victoria Lozano Rendón, Matías Ugarte, Sol Morell y Lisandro Brusco, entre tantos otros y otras, quienes hicieron de mis años en Rosario una experiencia inolvidable.

Por último, quiero agradecer especialmente a mis padres, Clara Aldrighi y Joaquín Costanzo, por el afecto y el acompañamiento que me brindaron en todo momento y por haber confiado en mí. A ellos está dedicado este trabajo.

Introducción

Presentación del tema

Uno de los aspectos constitutivos del cine de no ficción, entendido como práctica social y artística, refiere a la construcción de relatos fílmicos que reflexionan sobre aspectos significantes de la cultura, tomando como materia prima la realidad, concepto que será analizado en este trabajo en lo que respecta a sus modos de representación en el campo cinematográfico. Al hablar de “aspectos significantes de la cultura” me refiero a los procesos y circunstancias significativas que determinan las maneras de experimentar, vivir y sentir de un grupo humano contextualmente situado.

Los mismos serán analizados, como plantea Raymond Williams (1981:13) como “el *sistema signifiante* a través del cual necesariamente (aunque entre otros medios) un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga”. Dentro de este gran continente que es el cine no ficcional, y analizando sus características para enmarcar el corpus seleccionado, esta investigación se centrará específicamente en un conjunto de películas que tienen en común un enfoque ensayístico en su abordaje creativo-discursivo y que desarrollan sus relatos utilizando una metodología concreta: el recorrido aleatorio por los territorios significantes desde la perspectiva de los autores-creadores. Una práctica que propongo denominar, siguiendo el concepto acuñado por la Internacional Situacionista (IS)¹ “la práctica de la deriva”.

La “Teoría de la deriva” (Guy Debord, 1999: 50-53) es quizás el texto más importante de la IS y configura el núcleo de una de sus propuestas más innovadoras, la construcción de situaciones. Escrita por Guy Debord en el año 1956, propone un gesto decisivo para transformar la experiencia vital a través de los recorridos aleatorios, guiados por las “solicitaciones del terreno y los encuentros que a él corresponden” (1999: 50). Su propuesta apela a una reconexión de los individuos con sensibilidades no utilitarias, cercanas al juego y la exploración, una manera de transformar la vida y así poder acercarse a una reconfiguración radical del arte, la política y las experiencias distintivas que viven los individuos.

Para realizar esta investigación trabajaré con un grupo acotado de películas

¹ La IS fue una organización de artistas e intelectuales fundada en julio de 1957. Nace de la fusión de varios movimientos vanguardistas: la Internacional Letrista que había roto con el letrismo de Isidore Isou, el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista, el Comité Psicogeográfico de Londres y un grupo de pintores italianos.

que podrían clasificarse como ensayos fílmicos, teniendo como referencia fundamental a los directores Chris Marker (Neuilly-sur-Seine, Francia, 1921-2012) y Jonas Mekas (Semeniškiai, Lituania, 1922-2019).

La elección de Marker y Mekas no es aleatoria. Ambos directores representan de manera cabal el gesto creativo y político que intento descifrar. Sus películas están cimentadas en una búsqueda que encuentra en la práctica de la deriva una forma de exploración artística y de análisis cultural, un canal para construir narrativas fílmicas que ponen en valor el asombro, el juego, la poética y la libertad creativa y formal. Entiendo que estos atributos, en la obra de ambos directores, están estrechamente determinados por la práctica y son en buena medida propiciados por su implementación.

El concepto de deriva que utilizaré en esta investigación podría ser sintetizado en dos propuestas concretas. Por un lado, será abordado como un método de acercamiento creativo-reflexivo que busca construir conocimiento a partir del recorrido aleatorio por los espacios, es decir, como una metodología epistemológica que tiene fuertes puntos de contacto con la descripción de la figura arquetípica del *flâneur* elaborada por Charles Baudelaire (1995):

Para el perfecto *flâneur*, para el observador apasionado, es una alegría inmensa establecer su morada en el corazón de la multitud, entre el flujo y reflujo del movimiento, en medio de lo fugitivo y lo infinito. Estar lejos del hogar y aun así sentirse en casa en cualquier parte, contemplar el mundo, estar en el centro del mundo, y sin embargo pasar inadvertido (...) Así, el amante de la vida universal penetra en la multitud como un inmenso cúmulo de energía eléctrica. O podríamos verlo como un espejo tan grande como la propia multitud, un caleidoscopio dotado de conciencia, que en cada uno de sus movimientos reproduce la multiplicidad de la vida, la gracia intermitente de todos los fragmentos de la vida.

En la figura del *flâneur* se manifiesta una concepción del acto de transitar por los territorios (en este caso urbanos y multitudinarios) como práctica de observación del mundo, interiorizando sus imágenes como un cronista privilegiado que refracta a través de su mirada lo que se observa e interpreta, escudriñando los significados del espacio, los comportamientos sociales y sus sentidos posibles. El arquetipo del

flâneur será utilizado teóricamente por su práctica metodológica, no así por su despreocupación política, que como veremos, es central en el cine de Chris Marker y Jonas Mekas, con diferencias y similitudes.

Por otro lado, este trabajo tomará la descripción elaborada por Guy Debord y la *Internacional Situacionista* en su Teoría de la deriva y variados textos adyacentes², poniendo el eje en las propuestas teóricas del colectivo que pregonan recorrer los territorios siguiendo la intuición, las pulsiones afectivas y la búsqueda, a través de este ejercicio, por entender y transformar el mundo. Teniendo en cuenta estos conceptos, que son inherentes a su utilización, la idea central de este trabajo es indagar las posibilidades que se habilitan al utilizar la práctica para realizar películas enmarcadas en propuestas documentales con enfoques ensayísticos.

Dentro de las filmografías de ambos directores, se analizarán especialmente las películas *Sans Soleil* (Sin sol, 1983) y *Lettre de Sibérie* (Cartas desde Siberia, 1957) de Chris Marker y *Walden (Diaries, Notes, and Sketches)* (1969), *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (*En el camino, de cuando en cuando, vislumbré breves momentos de belleza*, 2000) y *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (Reminiscencias de un viaje a Lituania, 1972) de Jonas Mekas.

Las películas que abordaremos están contenidas en lo que se conoce como cine ensayo, una forma discursiva dentro del cine de no ficción caracterizada por sus propuestas de corte reflexivo que abordan desde una perspectiva híbrida hechos culturales contextualmente situados. Dicha hibridez refiere, como plantea Domènec Font (2007: 192) a “su absoluta elasticidad en cuanto forma fílmica (...) su sinuosa procedencia del campo experimental y de la vanguardia, del documental reflexivo, la autobiografía de ficción y la prosa lírica, y su condición absolutamente atópica respecto a la institución cinematográfica”. En la frontera difusa entre el acto creativo y el análisis sociocultural, el cine ensayo es, como afirma Josep María Català (2019: 114) “una reflexión mediante imágenes, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen, al mismo tiempo que un proceso de reflexión”. Como su nombre lo indica, sus abordajes se enmarcan en un territorio similar al del ensayo literario, y sus propuestas, siempre fronterizas en su enfoque formal, transitan por diversos registros y estilos, empleando “una mezcla de

² El legado teórico de la IS en castellano ha sido publicado por la editorial Literatura Gris (1999) recopilando toda su producción comprendida entre los años 1958 y 1968.

materiales y recursos heterogéneos (comentario, metraje de archivo, entrevistas, intervención del autor) que acaban creando una forma propia” (Antonio Weinrichter, 2007: 13).

El cine de carácter ensayístico es además un cine de pensamiento. En el interior de sus propuestas narrativas y estéticas hay una constante búsqueda por generar ideas concretas sobre el recorte del mundo que es observado y hay consenso en que las películas que se inscriben en esta práctica cinematográfica “más que exponer un argumento, lo que hacen es desarrollar una idea. Su contenido es intelectual y filosófico, son películas que abordan planteamientos intelectuales conflictivos e invitan al espectador a la reflexión” (Thomas Tode, 2006: 66).

En paralelo con esta búsqueda de carácter reflexivo, que está adherida a su ontología como forma cinematográfica, el cine ensayo es además un cine que construye sus narraciones a partir de la experimentación, tanto en sus aspectos narrativos y estéticos como en sus búsquedas metodológicas. No es un cine *de tema*, es un cine de exploración, de acercamiento, y es exactamente desde esa búsqueda desde donde se constituyen sus propuestas temáticas: elabora en el propio proceso creativo su abordaje discursivo y su manera de desarrollarlo, transitando y decidiendo el enfoque adecuado para cada creación específica. En este sentido, según Alain Bergala (2000: 14) “un verdadero ensayo inventa no solamente su forma y su tema sino, aún más, su referente: a diferencia del documental, que filma y organiza el mundo, el ensayo lo constituye”. En el cine ensayo, entonces, se funda una arquitectura, un universo que será el continente para desarrollar las propuestas discursivas resultantes con el dispositivo cinematográfico como herramienta. Las posibilidades de esta construcción son amplísimas y serán analizadas en profundidad a lo largo de esta investigación.

Hay un elemento que, a mi entender, es fundamental para acercarnos a comprender la dimensión de las posibilidades del cine ensayístico y su vinculación con la deriva: las maneras en que se concibe el constructo metodológico de estas películas y cómo el mismo repercute en la obra. Esta investigación trabajará desde el entendido de que la deriva es una práctica que está vinculada a una forma de transitar la existencia, un gesto vital y contrahegemónico,³ un método para crear y pensar a

³ Tomo el concepto contrahegemónico de un modo amplio, en línea con la teoría de Michel de Certeau sobre la importancia de las prácticas cotidianas, “maneras de hacer” que permiten descentrar y poner en crisis los sistemas dominantes en un determinado espacio cultural contextualmente situado. Dice

partir de lo real, que encuentra en su propia vaguedad metodológica, en su búsqueda intuitiva y guiada por exploraciones que se construyen en el acto mismo del andar, su lugar de enunciación y su gesto político y que todas estas cualidades inciden directamente en la obra. Esta característica, su profunda vocación política, es uno de los elementos nodales que la hacen una praxis que interacciona con los estudios culturales, aspectos que serán analizados en un apartado del capítulo segundo.

Tal cual planteaba la IS en su texto “Teoría de los momentos y construcción de situaciones” (1960) la deriva es el medio más eficaz para desarrollar nuevas configuraciones (situaciones) del espacio habitado, ya que “los momentos construidos en ‘situaciones’ podrían ser considerados momentos de ruptura, de aceleración, *revoluciones en la vida cotidiana individual*” (Sin firma, 1996: 101). El alcance y la cualidad fundamental de la deriva radica en una manera particular de acercarse a su objeto de observación y desde allí proponer acciones de corte reflexivo-creativo que mucho tienen de *manera de hacer*, tomando el significado del concepto acuñado por Michel de Certeau (2000: XLIV-XLV) que las define como:

una multitud de “tácticas” articuladas con base en los “detalles” de lo cotidiano; contrarias, pues ya no se trata de precisar cómo la violencia del orden se transforma en tecnología disciplinaria, sino de exhumar las formas subrepticias que adquiere la creatividad dispersa, táctica y artesanal de grupos o individuos atrapados en lo sucesivo dentro de las redes de la “vigilancia”. Estos procedimientos y ardides de los consumidores componen, finalmente, el ambiente de antidisciplina que constituye el tema de este libro.

El argumento que estructura la investigación es que la deriva como práctica de creación y como gesto político –por diversas cualidades que serán abordadas en el desarrollo de esta tesis– habilita una mirada particular sobre el sentido y el significado de los procesos culturales que son observados y pensados, estrechamente vinculada con lo que la práctica promueve y con su ontología como manera de hacer. Como

De Certeau (2000: XLIV) “si es cierto que por todos lados se extiende y se precisa la cuadrícula de la ‘vigilancia’, resulta tanto más urgente señalar cómo una sociedad entera no se reduce a ella; qué procedimientos populares (también ‘minúsculos’ y cotidianos) juegan con los mecanismos de la disciplina y sólo se conforman para cambiarlos; en fin, qué ‘maneras de hacer’ forman la contrapartida, del lado de los consumidores (o ¿dominados?), de los procedimientos mudos que organizan el orden sociopolítico. Estas ‘maneras de hacer’ constituyen las mil prácticas a través de las cuales los usuarios se reapropian del espacio organizado por los técnicos de la producción sociocultural”.

veremos más adelante, la deriva es una práctica creativa de larga data y en esta investigación se analizarán propuestas de otras disciplinas artísticas que han trabajado con formas y técnicas similares, intentando desarrollar un análisis exhaustivo de lo que la práctica promueve, de sus entramados posibles, de sus características como modo de hacer y de crear. Este será el marco desde donde analizaré las propuestas cinematográficas elegidas, intentando realizar un aporte de orden culturalista en relación con la utilización de la práctica de la deriva en el campo del cine de no ficción.

Objetivo general

Analizar y describir las posibilidades de la práctica de la deriva, al ser utilizada como método creativo en el campo del cine documental de corte ensayístico, tomando como eje de análisis un corpus filmográfico de los directores Chris Marker y Jonas Mekas. El mismo será indagado desde sus propuestas reflexivas de carácter interpretativo, (sin adentrarse en un análisis fílmico textual o *close-reading*) poniendo en contacto un conjunto de pensamientos cinematográficos, filosóficos y académicos.

Objetivos específicos

- Identificar las características específicas de la práctica de la deriva como método de creación en el campo del cine de no ficción, explorando sus repercusiones en los aspectos narrativos, estéticos y discursivos de las obras seleccionadas.
- Analizar los elementos más importantes del cine documental con enfoque ensayístico, para enmarcar las filmografías que serán abordadas en la investigación. Entre otros, su vocación por reflexionar sobre el mundo histórico mediante la formulación de su objeto y metodología en el devenir del relato, la preeminencia de la subjetividad del realizador/a para construir sus narrativas y el carácter híbrido de sus propuestas, tanto a nivel estilístico como discursivo.
- Indagar los códigos comunes (en lo relativo a sus búsquedas políticas, artísticas y epistemológicas) entre las películas seleccionadas y los diferentes movimientos artísticos que también llevaron adelante la implementación de la práctica como metodología de creación y de observación.
- Explorar las confluencias epistemológicas entre la práctica de la deriva como

modo de creación, el cine ensayístico como campo de construcción de relatos fílmicos y los estudios culturales como disciplina teórica.

Pregunta de investigación

¿De qué manera y con qué alcances la práctica de la deriva habilita la construcción de relatos fílmicos que proponen reflexiones sobre aspectos significantes de la cultura en el campo del cine de no ficción?

Hipótesis

Centrada en el análisis de un conjunto de películas inscriptas en el cine de lo real, la hipótesis que estructura esta investigación sostiene que la práctica de la deriva es un modo de hacer que habilita maneras de crear y construir conocimiento que están fuertemente influenciadas por sus cualidades de gesto creativo y de práctica micropolítica.

El cine de no ficción, en la forma ensayística que adquiere en las obras de Jonas Mekas y Chris Marker, permite reflexionar sobre los nexos que la práctica de la deriva presenta con respecto a los núcleos teóricos abordados en este trabajo, en el entendido que su utilización para la representación de lo real promueve un pensamiento fílmico por fuera de las lógicas dominantes de los discursos socioculturales.

Justificación de la hipótesis

Aventurarse por los territorios para encontrar en ellos algo que está en el orden de lo incógnito, de lo inesperado, es habilitar que el asombro y el azar se conviertan en parte fundamental de una determinada lectura de la cultura y la sociedad, y este trabajo, que indagará un cine que tiene en su matriz identitaria la reflexividad y el pensamiento sobre el mundo, intentará hallar los diálogos que se abren entre las narrativas de las películas seleccionadas y el ejercicio de la deriva.

Las películas de Jonas Mekas y Chris Marker establecidas en el corpus de investigación son, a mi entender, ejemplos relevantes de cómo a través de extravíos y derivas, se pueden construir relatos fílmicos que reflexionan sobre aspectos significantes de la cultura con un gesto que está adherido a la práctica, que está definido en buena medida por ella.

Recuperando mi idea inicial, en la deriva está la clave de las propuestas fílmicas de los cineastas mencionados. En la tesis examinaré la influencia de esta práctica en el desarrollo y concreción de sus narrativas, adhiriendo a una concepción que plantea que el objeto de observación y las reflexiones que desde ese contacto puedan surgir, se construyen también en el propio quehacer metodológico.

El trabajo intentará demostrar, además, que existen ciertas regularidades entre diversos movimientos (también creadores, pensadores y ensayistas) que utilizaron la práctica para sus exploraciones artísticas, políticas y epistemológicas, y que en todos ellos existe una manera de hacer compartida, que busca en la libertad de método y en la función contrahegemónica de la deriva, el lugar propicio para construir miradas que indaguen sobre nuevas formas de habitar, vivir y crear.

Por último, las películas seleccionadas están inscriptas en un cine de carácter ensayístico que promueve discursos reflexivos sobre lo real. Las propuestas narrativas y políticas de ambos directores, sus exploraciones en el terreno de la representación de la realidad y la construcción de conocimiento, dialogan a mi entender con muchos de los cometidos de los estudios culturales como disciplina teórica y práctica. En este sentido, intentaré demostrar que las películas incluidas en el corpus de investigación proponen lecturas interpretativas sobre el mundo y la cultura que se acercan en buena medida a los preceptos teóricos de los estudios culturales como perspectiva epistemológica. Lo haré, fundamentalmente, analizando los discursos de las obras seleccionadas que se enmarcan en la reflexividad sobre la identidad mediada por el exilio y la diáspora (Jonas Mekas) y la relectura de la historia a partir del constructo multidimensional de la memoria (Chris Marker).

Antecedentes

La investigación que da sentido a este trabajo surge de un espacio de vacancia teórica y también de un ámbito que considero fértil y poco transitado en lo que refiere a la creación cinematográfica no ficcional. Su intención primordial es investigar sobre las características de una práctica que entiendo propicia para desarrollar narrativas dentro del campo del cine documental.

La investigación propone adentrarse en un legado de larga data, que buscará huellas en diversas corrientes de pensamiento y artísticas que han abordado la práctica de la deriva, en sus amplísimas aristas y posibilidades y en analizar sus implicancias para el cine de no ficción, ya que no existen estudios específicos en la

materia con esta perspectiva teórica.

Las investigaciones principales que he rastreado están abocadas al análisis de la práctica del andar en terrenos que, si bien tocan lateralmente el cine, no lo ponen como disciplina central. El libro *Walkscapes. El andar como práctica estética* (2002) de Francesco Careri, abre un panorama histórico que da cuenta de cómo fue transformándose la práctica a lo largo del tiempo, hilando sus vínculos, rupturas y continuidades. Posteriormente, aborda en profundidad las características de los diversos movimientos artísticos y vanguardias del siglo XX que utilizaron prácticas del desvío para mirar el mundo con otras lentes y desde ese lugar propone reflexiones sobre lo que significaron sus experiencias. Las mismas tuvieron formatos y estilos diversos, también grandes diferencias de carácter político, pero en todas ellas había un consenso de cómo la práctica del andar permitía una mirada nueva, desprovista de ciertos problemas (por ejemplo, permitiendo un “extrañamiento” similar al que proponen la antropología y la filosofía para evitar los preconceitos) y provista de ciertas virtudes (la oportunidad de desarrollar el recorrido siguiendo aspectos afectivos e intuitivos, azarosos y aleatorios, como una metodología de acercamiento y de intervención política). Haciendo una genealogía que sitúa a la deriva como una práctica que viene siendo realizada por la humanidad desde el paleolítico, atribuyendo a este gesto una simbolización del espacio y, por ende, una construcción simbólica del mismo, Careri entiende que el andar es una práctica que construye significado, que permite entender la cultura en la que uno transita y desde allí, transformarla.

Las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX, específicamente el surrealismo y el dadaísmo, tuvieron un papel importante a la hora de reflexionar sobre la deriva y utilizarla como modo de creación. El libro *Nadja* de André Breton (2003) será un insumo para acercarnos a construir un panorama de la deriva en la perspectiva surrealista. Las deambulaciones dadaístas y sus notas y reflexiones sobre la experiencia, tendrán también relevancia para la investigación. Para explorar en ambas vanguardias, se analizarán además los textos de Javier Maderuelo (2008), Sergio C. Fanjul (2019), Vicente Sánchez-Biosca (2004) y François Alberá (2009).

Las diversas publicaciones que abordaron los alcances de la práctica (y sus repercusiones en el ámbito creativo) elaboradas por la Internacional Situacionista serán de gran relevancia para indagar en el vínculo de sus postulados con los recorridos realizados en las películas seleccionadas de Chris Marker y Jonas Mekas. Tanto en sus aportes originales como en sus puntos de contacto (y sus rupturas) con

los extravíos realizados por dadaístas y surrealistas, la perspectiva del situacionismo contiene muchas de las características del gesto metodológico que intento descifrar. En un amplio conjunto de textos, escritos en revistas, circulares y documentos⁴, la IS propone una teoría específica sobre el recorrido aleatorio siguiendo la intuición y lo que los espacios tienen para develar: sus enunciados marcan un mojón importante para esta investigación.

El *Libro de los Pasajes* (2005) de Walter Benjamin configura una investigación que propone reflexiones fundamentales para entender la perspectiva creativa y epistemológica que será analizada, y los diálogos entre la Flânerie y la práctica de la deriva en el cine de Marker y Mekas serán abordados a lo largo del trabajo.

Adicionalmente, se consideran como antecedentes diversos estudios, artículos académicos y críticas cinematográficas que se han escrito sobre las obras fílmicas de los directores seleccionados. En el caso de Chris Marker, entre otras muchas publicaciones, debe remarcarse el libro *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker* (2006) editado por María Luisa Ortega y Antonio Weinrichter y *La zona Marker* (2013) editado por Iván Pinto y Ricardo Greene, por ser los textos de mayor profundidad, amplitud y actualización sobre la obra artística del cineasta en idioma español.

En el caso de Jonas Mekas, además de la exploración en su filmografía, su libro *Ningún lugar adonde ir* (1991) será un texto de relevancia para encontrar puntos de contacto entre su experiencia como desplazado en la Segunda Guerra Mundial y sus deambulaciones cinematográficas por Nueva York. También sus notas y artículos en las revistas *Film Culture* y *Village Voice* y sus diversas entrevistas y ensayos, recopiladas fundamentalmente en su libro *Cuadernos de los 60. Escritos 1958-2010* (2017) y en variados sitios de internet. El libro *To free the Cinema. Jonas Mekas y the New York Underground* (1992), editado por David E. James será otro de los insumos relevantes para analizar sus películas-diario y su vínculo con la práctica de la deriva.

Si bien no existe ninguna investigación que aborde de manera específica la práctica de la deriva en el cine ensayo o en el cine de no ficción, los trabajos de Bill Nicholls (1997, 2004), Michael Renov (2004) Carl Plantinga (2011, 2014) dedicados

⁴ La circular *Potlatch* (1954-1957) de la Internacional Letrista, fue el espacio fundamental donde se manifiestan las teorías situacionistas anteriores a la fundación del movimiento. A partir del año 1957, con la Internacional Situacionista ya creada, los escritos del movimiento se comienzan a publicar en la revista *Internationale Situationniste* que se publica irregularmente entre 1958 y 1969.

al cine documental y de Antonio Weinrichter (2006, 2007) y Josep M. Català (2006, 2011, 2019), más focalizados en el cine ensayo, serán insumos relevantes para comprender las búsquedas ensayísticas dentro del cine de lo real que los directores elaboran.

Marco teórico

En el entendido de que el presente trabajo abordará las posibilidades de la práctica de la deriva al ser utilizada para la realización de cine de no ficción de corte ensayístico, es necesario plantear algunos parámetros conceptuales que sirvan para enmarcar la lectura interpretativa del corpus seleccionado en relación a sus alcances y posibilidades.

En primer lugar, la práctica de la deriva será analizada desde la perspectiva teórica que desarrollaron algunos de los integrantes de la Internacional Situacionista en un profuso cuerpo de textos que fueron escritos entre los años 1953 y 1960. La IS construye una crítica radical de la sociedad contemporánea de posguerra y propone a la deriva como una de las técnicas más adecuadas para reflexionar sobre las relaciones entre la vida experimentada por los individuos y el ambiente “psicogeográfico”⁵ en el que lo hacen, enfoque que también será abordado en las construcciones narrativas y en las reflexiones que Chris Marker y Jonas Mekas desarrollan en las obras seleccionadas.

La “Teoría de la Deriva” (1956) elaborada por Guy Debord será uno de los marcos conceptuales de mayor relevancia para entender las posibilidades que la práctica habilita al ser implementada con fines artísticos, políticos y epistemológicos en el campo del cine documental. La definición de Debord (1999: 50) propone que:

entre los diversos procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo. (...) La deriva, en su carácter unitario, comprende ese dejarse

⁵ En la revista *Internationale Situationnniste*, fundada en el año 1958, se define a la Psicogeografía como el “estudio de los efectos precisos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, al actuar directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos” (Sin firma, 1999: 17).

llevar y su contradicción necesaria: el dominio de las variables psicogeográficas por el conocimiento y el cálculo de sus posibilidades.

Siguiendo a la IS, la práctica de la deriva será abordada teóricamente como un gesto micropolítico que pretende construir nuevas formas de habitar la ciudad, de experimentarla, alejadas de los itinerarios utilitarios y consumistas, además de ser el método más efectivo para la construcción de situaciones⁶ que sean propicias para la labor creativa en el terreno del cine documental. En esta misma línea se analizarán un conjunto de textos de varios integrantes del movimiento que también abordaron teóricamente la importancia de los recorridos aleatorios para la concreción de nuevas maneras de crear, construir conocimiento y experimentar la vida.

Los artículos “Primera proclamación de la sección holandesa de la I.S.” (A. Alberts, Armando, Constant, Har Oudejans, 1959), “Otra ciudad para otra vida” (Constant, 1959), “Principio de la desorientación” (Constant, sin fecha), “Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional” (Debord, 1957), e “Intento de descripción psicogeográfica de Les Halles” (Abdelhafid Khatib, 1958) serán algunos de los trabajos más destacados en la materia.

En estrecho vínculo con los postulados de la IS, la deriva se abordará como una manera de hacer que, siguiendo a Michel de Certeau (2000), implica una táctica que cuestiona el orden imperante y que permite desarrollar nuevas formas de vivir y habitar los espacios, nuevas maneras de concebir la labor artística y a través de la misma, también construir conocimiento e incidir en el terreno político.

El concepto de “maneras de hacer” acuñado por De Certeau (2000) será fundamental para esta investigación. Entiendo que nada puede permitir una mirada profunda sobre el recorte del mundo que será observado y analizado sin ensayar métodos que nos permitan construirla: *maneras de hacer* que sean lo suficientemente adecuadas para lo que buscamos. La práctica de la deriva será analizada como una táctica concreta para la creación fílmica que está vinculada con su posibilidad micro política. De Certeau (2000) propone que las tácticas que los individuos podemos desarrollar, tienen en su matriz de significados, en su gesto político y vital, un sentido

⁶ Para la IS una situación construida es el “momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos” (Sin firma, 1999: 17).

transformador adherido que puede tensionar el orden dominante. Entre muchísimas otras tácticas posibles, el investigador francés propone el recorrido aleatorio por los espacios como una de las maneras de hacer que cuestionan el poder y la conformación social hegemónica (tanto a nivel simbólico como político) de un determinado espacio social contextualmente situado. De Certeau lo explicita haciendo una analogía entre la práctica del andar y los procesos de escritura y reescritura, reflexionando sobre el potencial del recorrido como una táctica que tiene una cualidad transformadora en su matriz lingüística con respecto a los espacios:

los caminos de los paseantes presentan una serie de vueltas y rodeos susceptibles de asimilarse a los "giros" o "figuras de estilo". Hay una retórica del andar. El arte de "dar vuelta" a las frases tiene como equivalente un arte de dar vuelta a los recorridos. Como lenguaje ordinario, este arte implica y combina estilos y usos. El *estilo* especifica "una estructura lingüística que manifiesta sobre el plano simbólico (...) la manera fundamental de un hombre de ser en el mundo"; connota una singularidad. El *uso* define el fenómeno social mediante el cual un sistema de comunicación se manifiesta en realidad; remite a una norma. Tanto el estilo como el uso apuntan a una "manera de hacer" (de hablar, de caminar, etcétera), pero uno como tratamiento singular de lo simbólico, el otro como elemento de un código, Se cruzan para formar un estilo del uso, una manera de ser y una manera de hacer (De Certeau, 2000: 112).

La propuesta que elabora De Certeau está emparentada con la construcción teórica de Michel Foucault en lo referente a las maneras en las que el poder se manifiesta y acciona en los territorios simbólicos y subjetivos de nuestras sociedades, en los cuerpos, en la ideología. Foucault (1980) propone que las relaciones entre micro y macro política, no pueden ser abordadas desde una perspectiva unidireccional ya que su cualidad central es la circulación. En ese terreno es en dónde las prácticas, las maneras de hacer, pueden ser agentes de transformación radical de esta estructura rizomática que son las sociedades. Desde esa concepción, la práctica de la deriva es un modo de hacer que mucho tiene de contrahegemónico. En su libro *Microfísica del poder* (1980), el autor deja en claro que las relaciones de poder se desarrollan de manera capilar y son un territorio en permanente disputa simbólica y

política. Las acciones de los individuos, sus tácticas y maneras de hacer, en consonancia con lo que plantea De Certeau, son también determinantes de esta circulación que determina cómo las estructuras sociales están organizadas. Como plantea Foucault (1980: 144, 145):

El poder tiene que ser analizado como algo que circula, o más bien, como algo que no funciona sino en cadena. No está nunca localizado aquí o allí, no está nunca en las manos de algunos, no es un atributo como la riqueza o un bien. El poder funciona, se ejerce a través de una organización reticular. (...) En otros términos, el poder transita transversalmente, no está quieto en los individuos. (...) Más bien se debe hacer un análisis *ascendente* del poder, arrancar de los mecanismos infinitesimales, que tienen su propia historia, su propio trayecto, su propia técnica y táctica, y ver después cómo estos mecanismos de poder han sido y todavía están investidos, colonizados, utilizados, doblegados, transformados, desplazados, extendidos, etc., por mecanismos más generales y por formas de dominación global.

El concepto de Flânerie analizado por Walter Benjamin en su *Libro de los pasajes* (2005) toca de cerca el gesto creativo que intento analizar y será un insumo teórico importante para la investigación. Principalmente en su aspecto epistemológico, en esa forma tan particular de husmear pasando desapercibido que la figura del flâneur representa: una especie de investigador que, a partir de sus recorridos por los territorios urbanos y multitudinarios, descifra el sentir de una ciudad; un cronista que camina y recorre intentando entender la verdad que esconde el pasaje entre dos épocas que se solapan. La Flânerie es una forma de acercarse al conocimiento creando mapas que no existían anteriormente, y esta cualidad es la que propongo analizar a partir de las películas seleccionadas.

Para ahondar en las características de la práctica, se utilizarán en este trabajo las reflexiones de variados autores que han escrito o pensado sobre la deriva y sus posibilidades en el campo del arte y las ciencias sociales: entre otros, Henry David Thoreau y sus libros *Walden, la vida en los bosques* (2009) y *Caminar* (2016), que además de ser profusas reflexiones sobre la práctica, son una referencia importante para el cine de Jonas Mekas.

También serán de relevancia teórica las propuestas que desarrollaron los

movimientos surrealista y dadaísta, entendiendo que sus exploraciones conceptuales fueron fundamentales para la elaboración que posteriormente hará la IS sobre la deriva. El concepto de “azar objetivo” desarrollado por André Breton (2003) será un insumo para el trabajo, y los vínculos y continuidades entre las propuestas de ambas vanguardias y las de la IS serán un espacio propicio para examinar teóricamente los alcances de la práctica. Como plantea Careri (2002: 90, 92) haciendo una genealogía del término deriva:

Después de la visita de Dada y de la ‘deambulación’ surrealista, se acuña una palabra nueva: la *dérive*, una actitud lúdica colectiva que no solo apunta hacia la definición de las zonas inconscientes de la ciudad, sino que también se propone investigar, apoyándose en el concepto de “psicogeografía”, los efectos psíquicos que el contexto urbano produce en los individuos. La *dérive* es una construcción y una experimentación de nuevos comportamientos en la vida real, la materialización de un modo alternativo de habitar la ciudad, un estilo de vida que se sitúa fuera y en contra de las reglas de la sociedad burguesa.

Serán también importantes los textos de Rebecca Solnit *Wanderlust. Una historia del caminar* (2015) y David Le Breton *Elogio del caminar* (2011), para conocer autores contemporáneos que desde una perspectiva ensayística han analizado las posibilidades de la práctica.

Las películas seleccionadas construyen narrativas fílmicas en las cuales se proponen abordajes de marcado carácter subjetivo para representar el complejo estatuto de lo real. En este sentido, las relaciones entre la representación de la realidad y los grados de objetividad que se pueden desarrollar desde miradas siempre subjetivas serán abordados a partir de las investigaciones de Bill Nichols (1997, 2013), Carl Plantinga (2011, 2014), Laura Rascaroli (2014) y Michael Renov (2004, 2011). Los alcances de la subjetividad y la voz del realizador en el cine de no ficción serán uno de los ejes fundamentales de esta aproximación, con un enfoque que abordará el complejo universo de la reflexión en primera persona sobre el mundo histórico, aspecto de gran relevancia para comprender las propuestas fílmicas de Marker y Mekas.

Michael Renov (2004) afirma que las propuestas documentales que declaran abiertamente la preeminencia de lo subjetivo en el relato eclosionan y se hacen

visibles en las décadas de los setenta y ochenta, traccionados por la incorporación en los debates políticos de un conjunto de nuevas vertientes de análisis y reflexión vinculadas con las políticas de la identidad. Los conceptos de género, sexualidades, y etnicidad, entre otros, se convierten en los territorios teóricos y políticos desde los cuales los sujetos sociales desarrollan sus lecturas políticas y el cine de no ficción no quedará al margen de esta realidad.

Las características específicas del cine de corte ensayístico serán otro de los aspectos relevantes a nivel teórico para la investigación. Para dar cuenta del espacio dentro del cine de no ficción donde las películas seleccionadas construyen sus relatos, y cómo sus propuestas reflexivas nacen y se construyen influenciadas por la práctica de la deriva, es necesario conocer los aspectos constitutivos de este espacio multifacético dentro del campo cinematográfico y cómo las películas de Marker y Mekas dialogan con sus cualidades formales, narrativas y estéticas.

Como afirma Josep M. Català (2000: 85),

Para el cineasta que realiza un film-ensayo (o un ensayo filmico), todas las técnicas cinematográficas constituyen herramientas de reflexión, pero no una reflexión que se encamina a “dirigir la atención del espectador hacia sus propios patrones” o que pretende establecer “una ruptura entre una historia y su representación” con fines ideológicos, sino una reflexión que escoge su propio objeto e inventa sus propias reglas.

Esta cualidad de construir su propio objeto e inventar sus maneras de abordarlo, es decir, de proponer los mecanismos que cada obra necesita para poder llegar a la materialización de su discurso narrativo, es el concepto central que permitirá trazar los diálogos entre la práctica de la deriva en el cine de Marker y Mekas y el cine ensayo como forma cinematográfica. Paralelamente, la práctica de la deriva dentro del cine ensayístico será abordada desde una perspectiva relacional con los preceptos epistemológicos de los estudios culturales como disciplina.

Adhiriendo a la concepción teórica de que “la cultura es inseparable de la vida tal cómo se la vive o se la experimenta” (Hall, 2017: 60) por un determinado colectivo social y que los estudios culturales no son una disciplina descriptiva de la misma sino profundamente interpretativa de los entramados que determinan los significantes de dicha experiencia, entiendo que las prácticas elegidas para reflexionar sobre la cultura

son centrales. En este sentido, uno de los ejes teóricos fundamentales de esta investigación será dilucidar la hipótesis de que la deriva utilizada en el cine ensayo es una práctica que permite desarrollar reflexiones que se acercan a las matrices teóricas y metodológicas de los estudios culturales.

Como veremos en las películas de Marker y Mekas, y en estrecha vinculación con la hipótesis, siguiendo a De Certeau, de que la deriva es una práctica que tiene en su matriz un gesto político y contrahegemónico para construir conocimiento y crear obras artísticas, las búsquedas narrativas y políticas que se pueden llevar a cabo utilizando la práctica remiten a una estrategia para reflexionar sobre la cultura y sus articulaciones con “los dispositivos del poder (y de la resistencia) concretos (...) para la comprensión e intervención en el presente” (Eduardo Restrepo, 2012: 128, 129). En el terreno conceptual, la reflexión a través del dispositivo cinematográfico sobre los “aspectos significantes de la cultura” que serán analizados a partir de las obras de Marker y Mekas, serán pensados siguiendo la conceptualización de Raymond Williams sobre la materia.

Las películas que conforman el corpus de investigación son ejercicios polifónicos que reflexionan en diversos terrenos de la cultura, elaborando reflexiones a partir de rastros disímiles y variados. En este sentido, los aspectos significantes de la cultura que serán analizados a partir del corpus refieren, como plantea Williams, a la convergencia entre

los sentidos antropológicos y sociológicos de la cultura como “todo un modo de vida” diferenciado, dentro del cual, ahora, un “sistema signifiante” característico se considera no sólo como esencial, sino como esencialmente implicado en *todas* las formas de actividad social y (...) el sentido más especializado, si bien más corriente, de cultura como “actividades intelectuales y artísticas” (...) para incluir no sólo las artes y formas tradicionales de producción intelectual, sino también todas las ‘prácticas significantes’ (Williams, 1981: 13).

La práctica de la deriva, es, como veremos en ambos directores, una manera de hacer que propicia sus permanentes reflexiones sobre el tiempo y una forma de retorno y pasaje a un lugar donde su conceptualización se descentra: por ejemplo, a partir de sus reflexiones sobre las huellas del pasado en la experiencia vital de los

individuos en el presente, y en el futuro. Ambos directores reflexionan profundamente sobre el concepto de memoria adherido a una percepción de tiempo en construcción, elaborando “un mapa textual de la temporalidad y de la experiencia” (Renov, 2004) que se hace en el camino.

Marco Metodológico

En lo que concierne al enfoque metodológico, este trabajo está estructurado desde una concepción que parte desde las nociones más generales sobre la problemática de estudio hacia un abordaje analítico específico de los núcleos temáticos. La decisión se fundamenta en la necesidad de explorar gradualmente las diversas vertientes analíticas pertinentes para indagar el corpus de investigación, las cuales requieren de un hilado conceptual que permita examinar sus características de manera interrelacionada.

Las películas de Jonas Mekas y Chris Marker están inscriptas dentro del amplio continente del cine documental y es por esta razón que en el primer capítulo se realizará una síntesis exhaustiva de los debates teóricos y conceptuales en torno de la representación de la realidad a partir del dispositivo cinematográfico y, en paralelo, sobre las características que el cine de lo real tiene adheridas a su ontología como práctica fílmica. Las obras de ambos directores son exponentes concretos de un cine que propone discursos complejos y reflexivos sobre el siempre inescrutable estatuto de lo real y para entender sus búsquedas y exploraciones discursivas es necesario conocer las características más relevantes del cine de no ficción, tanto en sus debates fundamentales como en su recorrido como práctica cinematográfica.

En un grado más específico de análisis, las películas contenidas en el corpus de investigación construyen sus relatos y reflexiones desde una perspectiva cinematográfica de enfoque ensayístico. En este sentido, en el segundo capítulo se desarrollan las características más importantes de esta forma de elaborar los discursos fílmicos, indagando sus cualidades distintivas con el objetivo de hacerlas dialogar con las filmografías seleccionadas y con la práctica de la deriva como manera de hacer. Sincrónicamente, se desarrolla un andamiaje conceptual que vincula las características fundantes del cine ensayo con los estudios culturales, preludio teórico para el abordaje del nexo que a mi entender existe entre las propuestas de los directores elegidos con las búsquedas epistemológicas de la disciplina.

En el entendido de que cualquier película propone elaboraciones discursivas que construyen una “configuración espaciotemporal de sentido” (Verón, 1998: 127) y que una obra estará siempre vinculada con una lectura particular sobre un espacio cultural contextualmente situado, este trabajo tiene como eje estructural la indagación de las repercusiones de la práctica de la deriva en el constructo reflexivo y político de los films del corpus.

Por esta razón, en el capítulo tercero se desarrolla un recorrido por las diversas propuestas artísticas que llevaron adelante la práctica con el objetivo de descifrar sus alcances como manera de hacer y encontrar en estas cualidades rastros que serán fundamentales para estudiar las exploraciones a partir de la deriva que tanto Chris Marker como Jonas Mekas llevan adelante, aspectos que serán analizados en profundidad en los últimos dos capítulos de este trabajo.

Asimismo, la propuesta metodológica se desarrolla desde un abordaje de orden estrictamente cualitativo, enmarcada en los estudios culturales, y abocada a desarrollar una lectura teórica que analice las repercusiones de la práctica de la deriva en los discursos fílmicos. Es importante señalar que el abordaje de las películas no será del orden del análisis inmanente ni acudirá a las herramientas del microanálisis fílmico o *close-reading* (Zunzunegui, 2016), sino que será enfocado a través de una búsqueda que examina la reflexividad conceptual de las obras, principalmente a partir de sus interpretaciones sobre la cultura en los territorios en los que se desarrollan sus narrativas audiovisuales.

La propuesta está en línea con una perspectiva interpretativa que no pretende agotar las posibilidades analíticas sobre las películas, sino habilitar una reflexión que permita explorar sus maneras de construir los discursos fílmicos a partir de la práctica de la deriva, por considerarla determinante para las configuraciones de sentido presentes en sus obras.

En otro orden de cosas, el enfoque metodológico de este trabajo intenta desarrollar un andamiaje estilístico y conceptual que dialogue con los abordajes ensayísticos de las obras que son parte fundamental del proyecto.

Si bien la investigación sigue las estructuras generales, tanto a nivel teórico como argumentativo, propias de un trabajo de maestría académico, hay pasajes en los cuales se busca desplegar una escritura y un estilo que dialoguen con las exploraciones que forman parte del corpus y el marco teórico del proyecto. Como veremos en este trabajo, tanto las películas seleccionadas, como los abordajes

conceptuales de los diversos movimientos artísticos que llevaron adelante la práctica de la deriva y de los autores que a nivel teórico han sido relevados para enmarcar la reflexión sobre el corpus (De Certeau, Benjamin, Debord, Williams, entre otros), comparten un tipo de construcción discursiva que pone en valor trazos ensayísticos y poéticos y una concepción epistemológica sin garantías⁷ que se construye en su propio quehacer metodológico.

Estructura de la tesis

La investigación está dividida en cinco capítulos organizados y estructurados para entender de qué modo la deriva es una práctica propicia para el hacer fílmico contemporáneo.

En el capítulo 1, se analizará de manera exhaustiva el debate sobre la representación de la realidad en el campo del cine no ficcional, dilucidando las discusiones teóricas en la materia para enmarcar las búsquedas particulares de los directores seleccionados. La pertinencia de indagar este debate está fundamentada en comprender el potencial de la práctica de la deriva para la construcción de relatos fílmicos que analizan el complejo concepto de lo real y cómo su utilización es un método de intervención política que repercute en las propuestas discursivas de la obra.

Tanto Marker como Mekas construyen lecturas políticas sobre diversos procesos culturales y el objetivo de este primer capítulo es conocer los alcances y disrupciones que cualquier discurso cinematográfico tiene que considerar al embarcarse en la tarea de proponer interpretaciones sobre el mundo. Si bien las propuestas discursivas y temáticas de ambos directores, como veremos, son amplísimas y complejas, hay algunos conceptos y temas que son neurálgicos en sus obras. La construcción de la memoria colectiva como un territorio en disputa, que se erige en el propio terreno de las ideas y las prácticas, en la experimentación concreta que los individuos hacen de sus propias vidas y cómo se vinculan con el espacio donde la cultura se desarrolla, es uno de ellos. El sentido de la experiencia vital y cómo la misma dialoga con el entorno cultural y político (y sus entramados de poder y hegemonía), serán los continentes desde donde ambos directores construyen sus lecturas e intervenciones políticas. Los debates en torno a la representación de la

⁷ Volveré sobre este particular.

realidad, materia prima con la que trabaja el cine no ficcional, serán relevantes para comprender el lugar desde donde ambos directores construyen sus narrativas y discursos.

En el capítulo 2 se abordarán las características centrales del cine ensayístico, donde se inscriben las películas de Chris Marker y Jonas Mekas dentro del cine no ficcional. Las diversas posibilidades del cine ensayo como plataforma de creación serán fundamentales para comprender las búsquedas de ambos cineastas y abrirán el panorama para dilucidar la utilización de la práctica de la deriva como modo de hacer en sus filmografías. En paralelo, se analizará el alcance del cine ensayo como espacio propicio para la construcción de conocimiento, indagando los aspectos epistemológicos que son inherentes al discurso documental a partir de las obras de Marker y Mekas.

En el capítulo 3 se discurrirá sobre la deriva como práctica creativa, política y estética, abordando su implementación desde diversos movimientos artístico-políticos y variadas corrientes de pensamiento. Las búsquedas a través de dicha práctica han sido diversas a lo largo de la historia⁸, y en este apartado se analizarán ciertas regularidades⁹ vinculadas a una forma de concebir el acto creativo. De esta manera podremos comprender las posibilidades de un gesto metodológico que está adherido a las obras seleccionadas en el corpus de investigación.

En el capítulo 4 se discriminarán las huellas que ha tenido la práctica de la deriva en el cine de Chris Marker, analizando la repercusión que este modo de hacer adquiere en los contenidos de sus películas y en sus maneras de construir los relatos fílmicos. La obra de Marker es reconocida habitualmente como la de un explorador cultural nómade, un “coleccionista viajero” que “deviene en el hacedor de *composition et montage*” (Ortega, 2013: 102) en el interior de sus obras. Este trabajo propone una

⁸ Como veremos en este trabajo, el andar fue una práctica para construir espacios simbólicos y otorgarles sentidos no utilitarios que algunos autores remontan al período paleolítico (Careri, 2002). En esta investigación abordaremos fundamentalmente su utilización en la época moderna. Es en el siglo XVIII cuando algunos escritores del romanticismo desarrollan deambulaciones como una práctica propicia para sus encuentros con la naturaleza y el “espíritu” (Rebecca Solnit, 2015). En el siglo XIX la práctica será analizada a partir del arquetipo del flâneur, ilustrado de manera exhaustiva por Walter Benjamin en el *Libro de los pasajes* (2005). Ya en el siglo XX, tanto el surrealismo como el dadaísmo utilizarán la práctica con fines artísticos y políticos, y será la Internacional Situacionista la que construya un andamiaje teórico-práctico específico sobre su implementación.

⁹ Principalmente aquellas referidas a la inclusión de aspectos del orden de lo experimental y exploratorio que la práctica promueve para el acto creativo. También desde su búsqueda por encontrar rastros para la construcción de conocimiento en lo que “las solicitudes del terreno” tienen para ofrecernos a partir del azar, el asombro, el juego y de su cualidad de práctica micro política, que como dice De Certeau (2000: 109), “teje los lugares” y los resignifica.

mirada de mayor alcance en términos teleológicos sobre sus incursiones por la geografía planetaria. La deriva fue en Marker un método creativo y político que trasciende su afán de trotamundos, y que está vinculada a sus búsquedas por encontrar el latir de una época y las huellas que permiten, quizás, escucharlo.

Por último, en el capítulo 5 se analizará la importancia de la práctica de la deriva en el cine de Jonas Mekas y en sus películas-diario, investigando cómo esta forma de crear y concebir la labor artística incidió en su obra y sus maneras de narrar cinematográficamente. El cine de Jonas Mekas es un permanente ejercicio de búsqueda y exploración, un recorrido aleatorio por las calles de Nueva York que intenta encontrar el sentido de la existencia en el presente, reflexionando sobre un pasado que vuelve como resonancia:

Walden es lo que dejo atrás. Todas mis películas son las huellas de mi pasado por el que caminé, viví. Llámalo memoria, llámalo pasado, como pieles de serpiente. La serpiente cambia de piel y alrededor hay trozos de piel vieja. Soy esa serpiente que avanza (Mekas, 2013).

A diferencia de Marker, veremos de qué manera sus propuestas cinematográficas están estrechamente vinculadas con su experiencia de desplazado político en los años de la Segunda Guerra, con una mirada que rastrea y reflexiona sobre la repercusión de esas huellas en un presente incógnito, por construir.

Por último, en la Conclusión realizaré un balance sobre el modo en que la hipótesis y las preguntas iniciales pudieron ser alcanzadas y profundizadas durante la investigación, así como la validez existente en estas propuestas a la luz de los resultados obtenidos en el análisis de las reflexiones contenidas en las películas seleccionadas y de su entrecruzamiento con los conceptos provenientes del marco teórico.

Capítulo 1. El cine de no ficción

Cualquier pensamiento, al igual que cualquier sentimiento,
es una relación entre un ser humano y otro ser humano,
o determinados objetos que forman parte de su universo.
Al explicitar estas relaciones, y trazar su huella tangible,
el cine puede convertirse realmente en el
lugar de expresión de un pensamiento.
Alexander Astruc (2007: 220-224)

1.1 La materia prima del cine no ficcional

Las películas que integran el corpus de esta investigación se inscriben en el complejo y amplio campo del cine documental y desarrollan discursos que tienen una clara vocación interpretativa sobre el mundo histórico y lo real, conjugando una serie de propuestas narrativas y estéticas que será analizada en su interacción con la práctica de la deriva como manera de hacer. En este sentido, es fundamental conocer las características más importantes del cine de no ficción para poder explorar los diálogos posibles entre la representación de la realidad a través del dispositivo cinematográfico y las búsquedas narrativas y discursivas de las películas seleccionadas.

En un primer grado de análisis, se suele afirmar que el cine de no ficción es una práctica socio-estética que utiliza el dispositivo cinematográfico como herramienta y que construye sus relatos a partir del abordaje de hechos que suceden o sucedieron en la vida real.

En este sentido, los primeros enfoques teóricos sobre sus características proponen que la materia prima para construir dichos relatos fílmicos estaba determinada por la propia realidad del mundo histórico, es decir, por situaciones que de alguna manera eran preexistentes y autónomas de la posibilidad de que una película naciese o no. En esta línea argumentativa, el teórico Bill Nichols (2013:146,147) plantea que

las películas de ficción dan a menudo la impresión de que vemos un mundo privado o inusual desde el exterior, desde nuestro ventajoso punto de vista en el mundo histórico, mientras que las imágenes documentales dan a menudo la impresión de que miramos desde nuestro rincón del mundo hacia otra parte del

mismo mundo.

Las teorías factuales sobre el cine de no ficción, ampliamente compartidas en las primeras décadas del siglo XX, proponen que la mirada documental se posa en hechos concretos del mundo histórico y sus imágenes no son creadas específicamente, al menos, no en sus propuestas convencionales.

Sin embargo, el vertiginoso desarrollo del cine no ficcional en las últimas cuatro décadas, traccionado por la irrupción de una cada vez más amplia adherencia a discursos que ponen en relieve la subjetividad en el terreno discursivo (Michael Renov, 2004) y los crecientes debates sobre sus características centrales en el campo teórico han permitido complejizar su ontología y sus posibilidades como práctica de representación cinematográfica.

En la búsqueda por una definición que contemple sus cualidades más significativas con el objetivo de entender la inscripción de las películas de Chris Marker y Jonas Mekas en su seno, es importante resaltar que el cine de no ficción no filma una realidad siempre imposible de definir, aunque sí toma (al menos lo hace generalmente) a la realidad como punto de inicio. Una de las principales cualidades que lo definen es el diálogo multidimensional que se construye entre sus relatos y esta materia prima, no el abordaje de una supuesta realidad siempre esquiva.

Las disyuntivas sobre qué significa filmar la *realidad* y cuánto hay de fidelidad en esa acción específica, sobre la complejidad de la representación del mundo material y el papel de la mirada como agente siempre subjetivo han sido y son, un tema de permanente debate en la disciplina documental. Como propone el teórico Carl Plantinga (2011: 2),

se han presentado argumentos para sostener que todo film es un film de ficción, y a la inversa, que todos los films son documentales. El papel del film documental como documento y a la vez construcción creativa ha sido visto por algunos como una contradicción, y esto ha sido tomado a su vez como apoyo a la idea de que todas las películas son, de hecho, películas de ficción.

John Grierson (1932), en un conocido artículo sobre la película *Moana* (Robert Flaherty, 1926), definía al documental como el *tratamiento creativo de la realidad* y quizás allí podemos vislumbrar una línea de abordaje posible. Hay una materia

específica que es esta realidad siempre imprecisa que se toma como materia prima, pero siguiendo a Grierson, también hay en las películas de no ficción un tratamiento que intenta crear un mundo personal y subjetivo a partir de la misma. Esta conceptualización nos devela que esa realidad que se observa será transformada ya que la construcción de cualquier obra fílmica es recorte y decisión, una manera de entender el mundo y de posicionarse frente al mismo.

Hacer cine, sea cual sea su enfoque narrativo, siempre es una aproximación a la experiencia, un acercamiento personal e irrepetible que se manifiesta en esa profunda y compleja relación entre la dimensión del mundo elegida, su multidimensionalidad (y sus infinitas lecturas) y la propia experiencia vital del creador, también compleja, única e irrepetible. Como sugiere el escritor británico John Berger en su libro *Modos de ver* “solo vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto de elección” (2016: 8).

En esta especificidad radica la doble cualidad del cine de no ficción. Por un lado, trabaja con una materia prima que es el mundo histórico real y sus infinitas lecturas posibles. Por otro, lo moldea generando una realidad nueva, estrechamente vinculada con la experiencia e interpretación subjetiva a partir de ese contacto. Podríamos afirmar que el cine de no ficción propone una mirada que se acerca al mundo que habitamos, suponiendo una lectura fidedigna, pero con las limitaciones de su propio relato, de la voz y el sentido que ese mundo histórico adquiere al ser representado.

La manera de abordar la representación del mundo histórico será un tema fundamental para esta investigación, porque es en ese gesto —en cómo articulamos el complejo ardid de posibilidades que podemos ensayar al hacerlo— en dónde se dirime el contenido y la sustancia discursiva de una película, es decir, el sentido y la profundidad de la mirada y cómo se manifiesta la propia acción concreta de la representación.

Siguiendo los enunciados teóricos de Trevor Ponech (1997), la mirada del documentalista siempre es una búsqueda propositiva: ensaya estrategias metodológicas y construye retóricas discursivas para desarrollar ideas sobre el mundo que posteriormente serán materializadas en la obra fílmica. Su teoría, como analiza Plantinga (2011), “es intencionalista (...) porque ubica la esencia del documental en las intenciones de los cineastas. Esas intenciones pueden descubrirse en los proyectos que desarrollan los cineastas al realizar la obra y en la manifestación de

esos planes en las películas terminadas”. La intencionalidad del discurso, su búsqueda asertiva, implica, entre otras cosas, modos de hacer que sean lo suficientemente adecuados para sus necesidades narrativas.

Todo en la construcción que decantará en una película de no ficción es un corpus delineado, pensado, hecho a medida, al menos en un imaginario que se transformará a posteriori por la propia cualidad imprevisible del encuentro con el mundo observado: un tejido dialéctico que será puesto a prueba, es decir, una construcción narrativa “sin garantías”¹⁰ pero con un enfoque teleológico.

Sin perjuicio de esta idea narrativa e innegablemente subjetiva, en cualquiera de sus modalidades, el cine de no ficción propone relaciones simbólicas que dialogan con el concepto de veracidad respecto al recorte abordado, en una dialéctica que intentará erigir algún tipo de semántica que se convertirá en pacto, tanto con el propio recorte elegido como con su recepción. Esto no significa que el cine de no ficción se acerque a la verdad, un concepto inasible, pero sí que intenta construir un enfoque verosímil que estará contenido en su propuesta discursiva. Como afirma Nichols (1997: 161) “los documentales no presentan la verdad sino una verdad (o, mejor dicho, una visión o forma de ver), incluso si las pruebas que recogen llevan la marca de autenticidad del propio mundo histórico”.

La historia, la narración, siempre estarán al servicio de la propuesta asertiva, contextualmente definida, que se propone desarrollar; una manera de ver algo que nunca ha sido visto, una interpretación que construye algún grado de certeza dentro del espacio fílmico sobre el tema que se aborda, pero que, por sus propias características, será irrepetible.

En este sentido, muchos de los debates sobre el cine de no ficción afirman que la fidelidad del acercamiento al mundo real y la objetividad con la cual podríamos

¹⁰ El concepto es tomado de Stuart Hall y lo creo pertinente no sólo por la vinculación que será analizada en este trabajo entre el cine de no ficción de corte ensayístico con respecto a los estudios culturales, sino porque las búsquedas que propone el autor a nivel epistemológico mucho tienen de cercanía con las que desarrollan los realizadores centrales de esta investigación en sus construcciones discursivas. En la introducción al libro *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales* de Stuart Hall, los editores (Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich) plantean: “el de Hall puede considerarse como un pensamiento “sin garantías”, vale decir, una forma de analizar la realidad social fuera de las estabilizaciones derivadas por los determinismos establecidos y sin las violencias epistémicas hechas en nombre de idealizaciones morales o políticas. En ese sentido, su método es el del “contextualismo radical” (Grossberg, 2007), es decir, una opción que enfatiza la comprensión de las coyunturas. Se trata, en efecto, de un pensamiento historizante que muestra la contingencia del presente, en tanto la realidad pudo siempre haber adquirido otra forma, y porque subraya que siempre puede ser transformada” (Restrepo *et al*, 2010: 10).

abordarlo, son una cuestión de grados. Dando por cierto que ninguna película de no ficción puede alcanzar una objetividad imposible, sí podemos afirmar que algunas de ellas pueden acercarse más que otras a reponer algunas zonas de la realidad física (véase Kracauer, 1996).

Como afirma Plantinga (2011): “mientras ninguna película documental alcanza el ideal objetivo de realismo absoluto, podríamos sin embargo encontrar un documental más objetivo que otro”, aunque quizás lo más acertado sería señalar que dicha gradualidad se construye mediante un pacto dialéctico que entiende que existe un compromiso de verdad mayor o menor, reconociendo que dicho acto de reponer la realidad será siempre en alguna medida fallido, pero necesario para las prácticas documentales.

El autor propone un concepto que invita a pensar al cine de no ficción como “una representación verídica afirmada” que “funcionaría para diversos estilos y técnicas documentales, sosteniendo que el acto ilocutorio característico del documental típico es proporcionar una representación implícitamente verdadera, confiable y/o exacta” (Plantinga, 2011). Hay un compromiso de verosimilitud que busca ensayar formas para ese acercamiento al espacio del mundo seleccionado, intentando construir *una* mirada particular sobre el mundo histórico.

En algún sentido, el cine documental camina a la par de las ciencias sociales y humanas, intentando desarrollar una interpretación sobre lo real que contenga un ejercicio reflexivo y/o argumentativo que posibilite develar algunas capas de sentido sobre el mundo histórico. Esa cualidad lo distingue. Busca y construye una arquitectura, una organización con sentido, siempre personal y subjetiva, siempre pasible de ser contrastada, pero que ensaya formas de acercarse a su objeto a través de una mirada proyectada en el mundo material desde una interpretación personal. Un modo de ver que se convierte en voz, en discurso y en argumentación sobre los temas abordados: un ejercicio epistemológico.

1.2 La mirada es siempre una construcción: las maneras de hacer y el acercamiento

Los debates sobre la *representación y el papel de la mirada* en el cine documental han sido uno de los grandes espacios de reflexión de la disciplina en todas sus horas. Las maneras de acercarse al mundo histórico y de representarlo están estrechamente vinculadas con cómo se construye la mirada del documentalista y cómo se materializa

esa forma de mirar.

Nichols (2013: 28) plantea que “las imágenes documentales captan generalmente a gente y sucesos que pertenecen al mundo que compartimos, más que presentar personajes y acciones inventados para contar una historia que se refiera de modo oblicuo o alegórico a nuestro mundo”. Siguiendo esta certera afirmación, los acontecimientos retratados por el cine de no ficción surgen del mundo material y sus modos de representación intentan acercarse a los mismos con una cierta fidelidad. Sin embargo, el dispositivo cinematográfico es innegablemente un agente de alteración de este mundo material. Dicha alteración no sucede en el espacio real observado, sino en el lugar de enunciación: el campo fílmico, la propia realidad material que está contenida en una película, un espacio-tiempo que nace a partir de un espacio-tiempo preexistente.

El recorte del mundo que se retrata en cualquier película no ficcional no se modifica en su territorio concreto por el hecho de que una película esté siendo realizada (aunque como veremos, esto podría suceder en algunos casos también desde una dimensión gradual), pero su representación en el terreno cinematográfico se convierte en exactamente eso, una representación. La misma permea tanto los acontecimientos como a los “actores” que participan en ella y esta incidencia es fundamental para comprender los debates en torno de las maneras de mirar y por añadidura, de las formas posibles de acercarse a ese espacio-tiempo que será representado.

Habitualmente, los individuos que aparecen en las películas de no ficción no están interpretando papeles diferentes a los que tienen en sus vidas cotidianas, como sí sucede en el cine ficcional. Sin embargo, su papel en ese mundo histórico se transforma al entrar en el terreno fílmico y esto sucede porque el dispositivo cinematográfico es una herramienta cargada de símbolos culturales, y manejada por quien hace la película.

Lo mismo sucede con los hechos concretos que pueden abordarse en el documental. Su lectura siempre estará mediada por la interpretación de quien desarrolla un determinado discurso a partir de los acontecimientos retratados. Plantinga lo deja en claro al analizar la conceptualización del teórico Brian Winston sobre el debate (ya suficientemente saldado) sobre la objetividad: “si uno define un documental objetivo como aquel que carece de cualquier elemento subjetivo o mediador, entonces no hay documentales objetivos” (Plantinga, 2011).

Más allá de esta argumentación insoslayable, podemos afirmar también que el cine documental realiza una representación del mundo histórico que pretende construir un conocimiento empírico mediado por la interpretación. La mirada que interpreta es también un acercamiento a las formas de vivir y sentir de los individuos que son parte de la obra y en esa dialéctica se construye también el sentido de un discurso fílmico.

Como bien dice Nichols (2013: 66, 67) en las películas no ficcionales

se trata a la 'gente' como actores sociales, más que como actores profesionales. Los actores sociales siguen viviendo sus vidas, más o menos, como lo habrían hecho sin la presencia de la cámara. Siguen siendo participantes culturales, más que ejecutantes teatrales. (...) Su valor no reside en la manera en que se disfrazan o transforman su conducta y personalidad cotidianas, sino en el modo en que su conducta y personalidad cotidianas sirven a las necesidades del cineasta.

El valor que atribuye Nichols a esa conducta y personalidad cotidiana de quienes son retratados, como agentes relevantes para las búsquedas del cineasta, deja en claro que un realizador siempre moldea esa serie de acontecimientos elegidos a partir de sus necesidades discursivas y estéticas. La realidad particular que se construye en un documental está determinada en gran medida por el propio acto de ver e interpretar una realidad nueva que sucede a partir del encuentro con un otro; en ese terreno es donde se dirimen los alcances, diversos y complejos, de la representación. Como sugiere Arlindo Machado (2010):

existe todo un proceso de reconstrucción del llamado mundo real que pasa del otro lado, del lado del objeto, de aquello que se dispone en función de la presencia de la cámara. Siempre que alguien se siente mirado por un objetivo, su comportamiento se transforma y de un modo inmediato se pone a representar.

Por otro lado, esta acción interpretativa está también mediada por sus estrategias metodológicas y las mismas son determinantes de sus resultados. El encuentro dialéctico es siempre un acontecimiento simbólico que determinará en gran medida las características de lo que suceda en la representación. El territorio de

mediación y expresión interpretativa canalizado a través del acto de mirar y las polifonías que se construyan a nivel discursivo, estará influenciado por su adherencia al espacio en donde se piensa y acciona el quehacer metodológico: la compleja y fundamental dimensión del acercamiento y sus implicancias para el acto de ver.

En dicho territorio es en donde las películas seleccionadas de los directores Chris Marker y Jonas Mekas adquieren importancia para esta investigación. Sus propuestas abren un espacio semántico multidireccional, profundamente complejo en el ya complejo territorio de la representación de la realidad, proponiendo caminos que si bien distintos, tienen códigos comunes tanto en los aspectos performativos del discurso como en sus estrategias de acercamiento.

Si bien lo realizan de modo diverso, ambos construyen una obra asociada al cine de no ficción en la cual la subjetividad de quien observa es fundamental para construir el discurso crítico sobre la realidad y/o el referente social. Sus estrategias metodológicas, que están estrechamente determinadas por búsquedas que se acoplan a encontrar las mejores maneras de decir el mundo que se propone interpretar, son centrales en ambos directores para su concepción de la representación. Sus filmografías encuentran mecanismos particulares y muy poco transitados en la historia del cine de no ficción y construyen en la propia práctica el modelo de representación, una manera de construir el relato “que fabrica su propio objeto e idea los medios para dar cuenta de él” (Weinrichter, 2007: 13).

Ahondando en esta idea, es en la dialéctica que se habilita entre quien mira y los modos de acercamiento que elige, el espacio histórico y cultural que es develado dentro de la materialidad fílmica y la recepción resultante de este recorte del espacio-tiempo, en donde se materializa la representación. ¿Pero cuáles son las estrategias posibles para desarrollarla?

La dimensión de las *maneras de hacer* una película, siguiendo el concepto teórico desarrollado por Michel de Certeau y los mecanismos que se utilizan para abrir esa hendidura por donde se decide mirar el mundo histórico, tienen mucho para decir con respecto a esta pregunta. En el conjunto de decisiones que un realizador debe tomar, que involucran aspectos metodológicos, pero también estéticos, narrativos, éticos y políticos, radica buena parte del sentido que la creación fílmica podrá exponer y la articulación entre todas estas cuestiones será determinante para la construcción discursiva resultante.

Las maneras de hacer son una materia privilegiada para el cine documental

porque construyen un andamiaje metodológico que permitirá concebir las formas del acercamiento. Forman parte de la creación futura de la mirada y permiten esbozar algunas respuestas con respecto a los debates en torno de la representación. En este sentido, en cualquier propuesta cinematográfica, pero principalmente en el cine de no ficción, hay un espacio teórico que necesariamente tiene que ser analizado y es el que refiere al poder que ostenta la mirada del cineasta, que de alguna forma es siempre vertical.

La indagación en este terreno es importante porque la representación que se está construyendo en el acto creativo implica siempre una relación desigual entre quien observa y lo que se observa, un desfase inherente al encuentro dialéctico entre actores que se posicionan en distintos espacios simbólicos de dicha representación. La misma no puede soslayar que el poder implícito de la mirada estará adherido al discurso que será presentado, y las maneras de llevar adelante ese abordaje serán también, en mayor o menor grado, determinantes de su resultado.

Como veremos en este trabajo, acercarse a los hechos con una mirada que sea más horizontal, más cercana y aplanada en su perspectiva de poder, dependerá en gran medida de los modos de hacer elegidos, de la forma de posicionarse frente al universo observado y las personas que lo habitan.

Más aún cuando las propuestas discursivas y estéticas, como las de Marker y Mekas, transitan por carriles reflexivos que buscan acercarse no tanto a los hechos en concreto que son observados, sino a su matriz de sentidos, a lo que está inscripto en algunas de sus dimensiones, desde una práctica radicalmente interpretativa.

Por otro lado, la presencia declarada de una voz subjetiva y personal (una de las cualidades nodales de la forma ensayística donde se inscriben sus obras), podría pensarse problemática con respecto al vínculo entre la mirada y el poder, por ser una estructura discursiva que corre el riesgo de presentarse totalizadora. Como plantea Antonio Weinrichter (2007: 22)

el cine tenía que aprender primero a manejar las imágenes, a crearlas, a combinarlas; luego debió aprender a crear representaciones del mundo real, a través de la práctica documental; vencer después su congénita resistencia a lo verbal y su rechazo a supeditar la imagen a un discurso no primordialmente visual, reticencias heredadas de los abusos de la primera fase del documental, con su utilización de esa *voice of God* llena de una abusiva autoridad

epistemológica.

La utilización de la voz en off, que será relevante en las películas ensayísticas de Marker y Mekas, fue considerada en muchos momentos como una forma que trasiega lo “absoluto” en el andamiaje discursivo. Tal cual afirma el teórico Michael Renov (2011), “la voz en off en décadas recientes ha sido condenada como dictatorial, la voz de Dios; se impone como una omnisciencia que nos remite a una posición de conocimiento absoluto”.

Sin embargo, en las películas que serán analizadas, la misma se erige desde una perspectiva totalmente diferente, poniendo en relieve la propia inestabilidad de cualquier discurso adherido a la palabra del realizador. Las propuestas que empiezan a cuestionar el papel asimétrico de su propia voz autoral y a reflexionar conscientemente en el interior de la obra sobre esta desigualdad estructural, toman cada vez más preeminencia en el panorama del cine de lo real¹¹ y las películas seleccionadas se adscriben a esta postura política y creativa. Como explica Nichols (2013: 225, 226) analizando la modalidad reflexiva en el cine documental:

en la búsqueda de esta invitación a la reflexión y una forma incrementada de conciencia, los documentales pueden ser reflexivos tanto desde la perspectiva formal como la política. Desde una perspectiva formal, la reflexividad llama nuestra atención respecto a nuestros supuestos y expectativas sobre la forma documental misma. (...) Desde la perspectiva política, la reflexividad llama la atención respecto a nuestros supuestos y expectativas sobre el mundo histórico, más que sobre la forma cinematográfica. (...) La reflexividad formal nos hace conscientes de los supuestos formales; la reflexividad política provoca conciencia de los supuestos que dan soporte a una estructura social dada.

Inscriptas en una tradición que comienza a pensar críticamente sobre los

¹¹ En este sentido, los seis modos de representación en el cine de no ficción abordados por Nichols (1997, 2013) examinan las características que el cine documental puede tomar al proponer discursos sobre la realidad. En cada uno de ellos, el autor detalla las diversas maneras de posicionarse éticamente frente al complejo asunto de la representación de lo *real* y del *otro*. Nichols caracteriza los modos de representación como: expositivo, observacional, participativo o interactivo, poético, reflexivo y performativo. Su investigación es indudablemente una de las más relevantes en el terreno que nos ocupa.

mecanismos que se construyen o pueden construirse en cualquier acto de representación dentro del cine documental, las películas de Chris Marker y Jonas Mekas son ejemplos relevantes de un ejercicio narrativo que pone en cuestión la verticalidad de la mirada y la voz autoral. En esta dimensión, los mecanismos elegidos para crear el relato, es decir, *las formas del acercamiento y la mirada*, resultarán determinantes para la voz que será conformada en la obra, una estrategia decisiva para la construcción del discurso que surgirá a partir de dichas decisiones.

Chris Marker y Jonas Mekas elaboran una arquitectura en la que cada engranaje que la constituye es parte de la propia representación y sus búsquedas ensayan estrategias para debatir y poner en tensión el siempre presente problema del poder en la mirada del cineasta. El acto que a mi entender es determinante en sus obras está vinculado a sus formas de acercarse al objeto y de construir ese diseño para la mirada desde el momento previo a que la misma se concrete.

Los modos de hacer son gestos políticos. Estarán presentes en cada una de las variadas decisiones que un realizador deberá tomar e influirán en lo que se terminará construyendo a nivel simbólico, político y narrativo en una película. Serán parte de la matriz discursiva de lo que se expondrá en la representación, es decir, de la mirada resultante sobre el recorte del mundo elegido.

1.3 El montaje como constructor de sentidos en el cine de no ficción

La subjetividad ha sido una dimensión constantemente relegada en el cine documental y es importante entender su incontrastable presencia en cada una de las piezas que conforman cualquier película del campo que nos ocupa. Como explica Renov (2011) “la represión de la subjetividad ha sido persistente, ideológicamente un hecho arrastrado de la historia documental”.

Uno de los elementos fundamentales que determina la característica inequívocamente subjetiva de cualquier acto fílmico y que es relevante para los debates de la disciplina en lo que respecta a la representación es el montaje. El simple hecho de yuxtaponer imágenes y otorgarles un orden, una duración, una conexión posible y particular, es un acto estrictamente narrativo: la creación de un relato que invariablemente tendrá la firma de quien o quienes lo elabora(n).

El papel del montaje a la hora de analizar las posibilidades del cine de no ficción como constructor de discursos sobre lo real, es un exponente cabal de una de sus

principales vertientes ontológicas: lo performativo en la construcción del sentido de la obra. El montaje es además una herramienta propiamente cinematográfica, y en su semántica y sus posibilidades técnicas y discursivas se vislumbra con claridad el potencial del cine como hacedor de narrativas.

Sergei Eisenstein, teórico y realizador soviético, fue uno de quienes sentó las bases de su importancia, de su capacidad simbólica y política, de su potencia discursiva. Su teoría del montaje permite entender a cabalidad que el acto de montar es un acto subjetivo, que propone y afecta sentimientos, ideas, formas de mirar y entender el mundo. Las tácticas del montaje son herramientas que llegan directamente al espectador, que ponen de manifiesto una comunicación semántica que es elaborada, pensada y construida por quien realiza la película y que tiene implicaciones simbólicas para quien mira. Sus propuestas teóricas son cruciales para el cine ensayo que analizaremos en el siguiente capítulo porque proponen una construcción de sentido que, como plantea Domènec Font siguiendo a Jacques Aumont, “parte del deseo de relacionar a toda costa las leyes del cine con las del pensamiento” (2007: 193).

El “montaje intelectual” (una de las tantas teorías elaboradas por Eisenstein en su deseo de construir un cine que aportara desde sus modos de hacer a la construcción de un mundo radicalmente nuevo) es una teoría que reflexiona sobre las posibilidades del cine como constructor de ideología y reflexividad en el terreno simbólico, sobre su capacidad retórica y discursiva y también sobre sus posibilidades de intervención política a partir de la construcción de un universo particular. Así lo explicita Carlos Ara Iglesias (2008: 23):

como Eisenstein remarcaba, el pensamiento del montaje es inseparable del pensamiento mismo y lo cierto es que la revolución que el cine ruso de la década de los veinte instauró en la técnica del montaje cinematográfico, que hila el tejido contextual obligando al esfuerzo intelectual para integrar las imágenes en la historia que se desarrolla, tiene continuidad en esa especie de fagocitar y mezclar imágenes dispares hilándolas mediante el montaje, marcando de alguna manera un tiempo cinematográfico que anula el concepto real del tiempo.

Tomando como base los ideogramas chinos, la teoría de Eisenstein plantea

que la unión de dos imágenes genera un nuevo concepto, un tercer símbolo que se manifiesta a partir de esa unión. Así, la complejidad de cualquier película radica en la amplísima cantidad de símbolos que las imágenes pueden producir y es en ese entramado donde la representación se vislumbra y elabora. Eisenstein lo plantea de esta manera (1965: 34):

¡Al hacer que un ojo tenga el doble de tamaño que toda la figura de un hombre! Al combinar esas monstruosas incongruencias, recolectamos nuevamente el suceso desintegrado hasta formar un todo, pero según *nuestra* proporción dimensional. De acuerdo con el tratamiento de nuestra relación con el suceso.

Como veremos, el montaje y sus posibilidades narrativas, simbólicas y reflexivas, son un área de vital importancia en el trabajo de Jonas Mekas y Chris Marker y una de las herramientas técnicas relevantes de sus propuestas discursivas. Ambos construyen, con diferencias de estilo, relatos que aprovechan las posibilidades de la técnica para tejer un entramado simbólico que tiene un sello indeleble y característico de sus maneras de elaborar los relatos. El papel del montaje en sus filmografías es una marca distintiva de sus búsquedas estéticas y un corolario de sus maneras de leer e interpretar el mundo. Su utilización no escapa a una arquitectura mucho más amplia que está contenida en su obra como totalidad y es uno de los engranajes necesarios para comprender el funcionamiento de ese mundo que intentan descifrar a partir de sus narrativas.

La identidad simbólica que se construye en las películas de ambos directores está contenida en un esquema que toma las posibilidades del montaje como un mundo a ser descubierto, buscando, como dice Paul Arthur (2006: 129) en su carta a Chris Marker, “un camino dorado hacia la verdad histórica a través del presunto isomorfismo entre el pensamiento dialéctico y el montaje”.

Siguiendo con esta idea podemos decir que el cine, en cualquiera de sus vertientes, es siempre una mirada particular sobre el mundo material que está ordenada y ensamblada como un rompecabezas irreplicable. No es solamente una mirada subjetiva: es una mirada con sentido, con carga simbólica. En esa cualidad radica su potencial como constructor de discursos acerca del mundo, y el montaje, como sugiere Nichols (2013: 48, 49), es una herramienta decisiva, ya que:

no solo ensancha nuestro involucramiento con el desarrollo de la película, sino que da sustento a los tipos de propuestas o afirmaciones que la cinta hace respecto al mundo. Tendemos a evaluar la organización de un documental en términos de la capacidad de persuasión o de convencimiento de sus representaciones, más que en términos de la plausibilidad o fascinación de sus construcciones.

Podemos afirmar que el montaje es una de las herramientas fundamentales para la construcción simbólica en el campo fílmico, con la particularidad de que la materia prima con la que el cine documental trabaja es la realidad, aquel campo en disputa donde las relaciones sociales se manifiestan y adquieren significado.

Jacques Rancière (2005: 186), propone que el cine

puede unir el poder de impresión, el poder de habla nacido del encuentro entre el mutismo de la máquina y el silencio de las cosas, con el poder del montaje - en el sentido amplio, no técnico, del término- que construye una historia y un sentido por el derecho que se arroga de combinar libremente las significaciones, de 'volver a ver' (*re-voir*) las imágenes, de encadenarlas de modo distinto, de restringir o ampliar su capacidad de sentido y expresión.

El alcance creativo y simbólico del montaje es vital para entender cómo cualquier práctica discursiva que tenga al dispositivo cinematográfico como herramienta, está mediada por una voz personal y por estrategias que transforman cualquier hecho registrado en una realidad que se convierte en algo distinto, en un nuevo significante dentro del espacio-tiempo fílmico. Si Andrei Tarkovski (2002) proponía que hacer cine es, conceptualmente, una práctica a través de la cual se *esculpe en el tiempo*, el cine de no ficción podría pensarse como un desbaste del tiempo que se centra en la historia compartida, que propone una práctica dialéctica que selecciona y elige a partir de hechos que son parte del mundo histórico. Esta hipótesis nos permite reflexionar sobre su alcance como constructor de sentidos, como multiplicador de maneras de interpretar el curso de la historia y sus enfoques posibles. Y como un territorio propicio para la crítica cultural y política desde la conjunción particular entre la fidelidad que el dispositivo cinematográfico posee con

respecto a la representación del mundo y el carácter subjetivo de esa ventana que se abre para su interpretación. En este sentido, es importante la aseveración que al respecto realiza Renov en la introducción de su libro *The subject of documentary* (2004), analizando los alcances políticos que la mirada subjetiva del documentalista puede tener: “Comparto la creencia que el documental puede ser un asunto serio y que mucho de su poder está derivado de un compromiso compartido con las ideas que nos pueden mover a la acción” ya que “examina las ocasiones en las cuales las preocupaciones personales son mostradas para coincidir con, o ser superadas por, un tipo de urgencia política” (Renov, 2011).

Se suele considerar a Chris Marker y Jonas Mekas, con sus diferencias y particularidades, como grandes maestros del montaje. Los dos erigen un universo que está contenido, entre otras variables, en la arquitectura que resulta de su forma de ordenar y unir espacios simbólicos que parecen ser, muchas veces, difíciles de imantar. Esta lectura es correcta. Pero sus propuestas de montaje tienen, además, una marca indeleble que es de vital importancia para esta investigación: su vocación por hacer confluir en el tejido del tiempo, al azar, a la construcción incógnita del mapa de la memoria, a la red de significados inscriptos en nuestras formas de experimentar la vida en dialogo con los espacios-tiempo por dónde la transitamos, a la reflexión polifónica sobre el sentido multidimensional de lo real. Como dirá Marker en *Sans Soleil*, “en el siglo diecinueve la humanidad había aceptado el espacio, y la gran cuestión del siglo veinte era la coexistencia de diferentes conceptos de tiempo”. Es desde esa conjunción temporal y simbólica, tan importante para el montaje como técnica de construcción de sentido, que los recorridos por los diferentes rincones planetarios adquieren significado en sus obras: el desplazamiento y el montaje como territorios donde los tiempos y los espacios podrán dialogar, tocarse, encontrar umbrales de acercamiento posible.

En el montaje de Marker y Mekas, como veremos, también está inscripta la práctica de la deriva y lo que de ella aflora.

1.4 Una tradición que comienza a tener su propia voz

El cine de no ficción ha pasado por diversas etapas a lo largo de su vasta historia. Vale la pena hacer un breve recorrido que permita acercarnos a sus raíces, para entender una tradición dentro del campo cinematográfico que tiene características

propias. No será una genealogía exhaustiva sino propicia para los objetivos del trabajo. En este recorrido, y siguiendo con lo expuesto anteriormente acerca de la materia prima con la que el documental trabaja, agregaremos algunos otros elementos que son necesarios para definir qué es y qué no es el cine de no ficción y así entender cómo sus características interaccionan con la práctica de la deriva en el cine de Chris Marker y Jonas Mekas.

Una de las particularidades fundamentales del cine documental tiene que ver con su forma de decir y construir sus discursos; un conjunto de atributos en sus formas narrativas que son marcas distintivas para esta práctica fílmica. Como nos dice Nichols (2013: 145),

cuando un documental hace una propuesta u ofrece una perspectiva, la 'voz' se refiere a la manera en que lo hace. ¿Cuándo comenzaron ciertas películas a hablar con esta distintiva forma de voz? ¿Cómo está esto relacionado con otras formas de cine? ¿Cómo obtuvo una voz propia el documental?

Las preguntas que propone el autor abren la indagación para rastrear el nacimiento y desarrollo de esta manera de posicionarse frente al mundo tan característica del cine de no ficción. Como veremos, este nacimiento no se hizo manifiesto hasta que el cine documental adquirió, de manera paulatina, una identidad propia, una voz como plantea Nichols.

En los albores del siglo XX, el cine documental comienza a erigir sus principales cualidades y sus novedosos modos de concebir la creación fílmica que irán, poco a poco, forjando una tradición. En esta lenta construcción fueron manifestándose algunas particularidades constitutivas que moldearon sus aspectos más significativos, y que, si bien han estado en permanente transformación, marcan un estilo reconocible. El cine documental no es solamente un abordaje creativo de su materia prima, la realidad, sino una forma particular de construir el relato cinematográfico para presentar ideas sobre el mundo. Con variadísimas formas y estilos, y con propuestas muy diversas, hay elementos que le dan un carácter propio y compartido a la gran mayoría de sus propuestas. Es en este sentido que la voz del documental adquiere un papel trascendental, porque como afirma Nichols en el cine de no ficción "todo lo que vemos y escuchamos no representa sólo al mundo histórico, sino también la manera en que quien hizo la película quiere hablar del mundo" (2013:

89).

Cuando las primeras experiencias de lo que posteriormente fue llamado cine documental empezaron a manifestarse, había en esas realizaciones filmicas un afán por la experimentación, por explorar nuevas formas de hacer películas. Con la irrupción del cine narrativo en los primeros años del siglo XX, donde las historias comienzan a tener un desarrollo dramático y narrativamente lineal, comienzan también a surgir propuestas que abordan historias desde perspectivas nuevas. Los cineastas transitaban recorridos experimentales de esa novedosa y mágica técnica que era el cine, en la cual todo estaba por descubrir:

los primeros documentalistas no se pusieron como objetivo abrir camino a una tradición que todavía no existía. Su gran pasión era explorar los límites del cine, descubrir nuevas posibilidades y formas no intentadas. Algunos de estos esfuerzos *crystalizarían* en lo que ahora llamamos el cine documental (Nichols, 2013: 145).

El cine de no ficción surge de una vocación compartida por muchos de quienes eligieron al arte cinematográfico como medio artístico en los comienzos de la técnica: el descubrimiento y la experimentación de sus posibilidades. Este afán por ampliar sus fronteras permeó completamente a esta joven disciplina artística, tanto en los permanentes avances con respecto al lenguaje cinematográfico como en la búsqueda de nuevas maneras de decir y presentar ideas sobre lo real. El dispositivo filmico y su capacidad de registrar de manera fidedigna (como ninguna otra disciplina artística había podido), lo que se halla frente a la lente de la cámara, dio a la imagen cinematográfica un estatus de documento. Las películas fascinaban y generaban una sensación única en los espectadores, incrédulos ante semejante avance técnico y también artístico, de estar viendo “la vida tal cual es”. Una ventana que mostraba el mundo histórico como si lo estuviéramos mirando con nuestros propios ojos. Un mundo compartido, reconocible, presentado ante los espectadores como un rastro cinemático, cercano y palpable, en el cual se podían vislumbrar huellas de sus propias formas de mirar. La conmoción que ocasionó el cine fue enorme y es esta circunstancia la que explica los innumerables y profundos cambios que fue desarrollando en sus primeros años de vida. Las experimentaciones que fueron, poco a poco, escudriñando sus posibilidades hicieron crecer imparablemente su potencia

creadora. Un lenguaje comenzó a surgir, y como todo lenguaje, se fue complejizando.

El cine documental no surge premeditadamente, es parte de este camino de exploración, de los avances que la técnica fue adquiriendo y de cómo las fronteras de lo que el cine podía mostrar se ampliaron exponencialmente. Teniendo en cuenta que la técnica cinematográfica posibilitaba el registro de imágenes que mostraban de manera supuestamente fiel el mundo que observaban, era previsible que los cineastas comenzaran a abocarse a documentar este mundo sin demasiados artilugios. La cualidad de registro documentado de los hechos y el papel de los cineastas como observadores del mundo permitían soñar con desarrollar un cine que se abocara a la realidad, al mundo en sus “verdaderas” facetas. Algunos teóricos plantean que cualquier hecho que filmemos del mundo material, sea desde una perspectiva no ficcional o de cualquier otra, podría considerarse un documental (de hecho, como afirma Plantinga, hay algunas teorías que plantean argumentos en esta dirección)¹² pero el cine de no ficción es mucho más complejo. En esta misma línea teórica, también se sostiene que las primeras películas que realizaron los hermanos Lumière fueron películas documentales. Dicha afirmación es cierta en parte, ya que estas filmaciones registraron un recorte del mundo histórico sin mediación de actores, narrativas, puesta en escena. Podríamos decir que las primeras películas tienen alguna característica de cine no ficcional. Sin embargo, y más allá de que las mismas podrían clasificarse como documentos, no son aún cine de no ficción. Como nos dice Nichols (2013: 147) “un salto considerable se tenía aún que dar para pasar del documento cinemático al cine documental”.

Weinrichter ahonda en esta perspectiva proponiendo que el cine de lo real necesitaba aún tener conciencia de sus posibilidades narrativas y esto no sucederá hasta que se desarrolle también su contraparte (el cine ficcional), un espejo en donde poder mirarse y por añadidura, forjar su identidad a partir de sus diversas maneras de crear los discursos:

el cine empezó registrando la realidad pero el documental *no* nació con el cine.

(...) El cinematógrafo comenzó filmando la realidad de forma inconsciente, en

¹² De acuerdo con Plantinga (2011), “otros investigadores han insistido en que todo film es documental, nosotros podríamos llamar a esto la ‘tesis documental ubicua’. El argumento del documental ubicuo asume que los films documentales son esencialmente documentos, señala que todos los films son los documentos de una cosa u otra, y luego declara que toda película es documental”.

función del carácter fotográfico del invento: no sabía que este servía para otra cosa, a saber, para contar historias” (Weinrichter, 2004: 25).

La diferencia fue una concepción sistémica que poco a poco se hizo visible, un entramado de variables que confluyeron en el desarrollo de una tradición. Así lo propone Rancière (2005: 182,183):

Una película ‘documental’ no es lo contrario de una ‘película de ficción’ porque nos muestre imágenes captadas de la realidad cotidiana o documentos de archivo sobre acontecimientos verificados en lugar de emplear actores para interpretar una historia inventada. Simplemente, para ésta lo real no es un efecto que producir, sino un dato que comprender.¹³

Nichols enumera cuatro factores fundamentales que dan sentido a lo que el documental es (en un determinado momento y lugar) y que serán también los espacios donde se manifiesten y procesen sus transformaciones.

En primer lugar, propone que debe haber un marco institucional que promueva ciertas convenciones que marcarán los límites dentro de los cuales se construye la obra y que permeará la dialéctica entre la película y su recepción: “un marco institucional impone también una manera institucional de ver y de hablar, que funciona como una serie de límites o convenciones, tanto para el cineasta como para el público” (Nichols, 2013: 38).

En segundo lugar, un conjunto de profesionales que se dedican a realizar películas con dichas convenciones, que están abocados a realizar un tipo de cine con características y búsquedas compartidas:

Quienes hacen películas documentales, así como las instituciones que los apoyan, mantienen ciertos supuestos y expectativas acerca de lo que hacen.

Aunque cada marco institucional impone límites y convenciones, los cineastas,

¹³ La cualidad interpretativa del cine documental es fundamental para entender sus características y es uno de los sustentos de la siempre presente subjetividad en sus discursos. Como veremos en el siguiente capítulo, es en el cine ensayo donde esta perspectiva se radicaliza y se convierte en un aspecto imprescindible y constitutivo de su identidad como forma cinematográfica. Sin embargo, debían procesarse aún profundos avances en el cine de no ficción (y en el medio cinematográfico en general) para que las propuestas ensayísticas comenzaran a ver la luz. La afirmación de Rancière es además ilustrativa de su vocación interpretativa y, por ende, epistemológica.

de manera individual, no necesitan aceptarlos. La tensión entre las expectativas establecidas y la innovación individual resulta una fuente frecuente de cambio (Nichols, 2013: 40).

En tercer lugar, un corpus de textos, convenciones y modos de realizar y observar películas. El mismo comienza a cimentar las bases de la tradición documental, reflexionando sobre sus posibilidades, caracterizando sus objetivos y analizando sus modos de hacer.

En cuarto lugar, los públicos: una comunidad de espectadores que legitiman este tipo de cine y que también definen y permiten que la no ficción se sostenga como un espacio creativo particular y distintivo. Como plantea Nichols (2013: 58),

como público, esperamos poder confiar en el eslabonamiento indicial entre lo que vemos y lo que ocurrió frente a la cámara, y evaluar la transformación poética o retórica de este eslabonamiento hasta ser un comentario o perspectiva sobre el mundo que ocupamos. Anticipamos una oscilación entre el reconocimiento de la realidad histórica, y el reconocimiento de una representación del mismo. Esta expectativa distingue entre nuestro involucramiento con el documental, y nuestro involucramiento con otros géneros fílmicos.

El cine documental se irá revelando como lo hace una fotografía. Poco a poco su impronta irá naciendo, haciéndose visible, mostrando sus maneras de crear y mirar. Pero esto no sucederá de cualquier manera. Un largo recorrido deberá ser transitado para su institucionalización como campo cinematográfico, que por supuesto, continúa hasta nuestros días con las profundas discusiones acerca de sus alcances y el difuso límite de sus fronteras.

El cine de no ficción irá construyendo un andamiaje técnico y discursivo que permitirá ampliar sus posibilidades de manera exponencial. Sin este recorrido, que fue fundamental para sus avances en forma y contenido, pero también para los profundos debates sobre su ontología, las películas que serán abordadas en esta investigación no hubieran podido nacer. Una larga tradición permitió habilitar sus búsquedas, sus reflexiones sobre la cultura y sus modos de construir “una forma cuyo alcance rebasaría la expansión del paradigma documental” (Weinrichter, 2007: 23)

como lo es el cine ensayo.

1.5 La institucionalización del cine de no ficción

Determinar un comienzo definido y específico para el cine de no ficción es una tarea muy compleja. No hubo un momento iniciático, una película que pueda considerarse como el acontecimiento que marca el punto de partida, como sí pasó con otros nacimientos en el campo de la cinematografía. El camino fue desarrollándose de a poco, con películas que proponían gestos que posteriormente fueron decisivos para entender de qué hablamos cuando hablamos de cine de no ficción.

Como planteamos, a partir de la experimentación y del sentimiento compartido por muchos cineastas, teóricos y espectadores, de que la ficción no era la forma exclusiva de contar historias fílmicas, las propuestas cinematográficas que proponían nuevas formas de hacer y decir crecían sin pausa. El cine documental fue cimentando sus características vertiginosamente, pero su nacimiento fue difuso.

Si bien es una forma de construir relatos fílmicos que tiene amplísimas posibilidades, en su seno se pueden rastrear algunos códigos comunes que lo distinguen, que determinan su identidad. Por eso la voz a la que hace referencia Nichols es tan importante para entender sus características. Es lo que comienza a fundar su recorrido histórico, que tendrá (y tiene) tantas aristas y formas de manifestarse:

El documental florece cuando obtiene una voz propia. Producir documentos exactos o evidencia visual no garantiza, en sí mismo, tal voz. De hecho, pueden desviarse de ella. El cine temprano de los Lumière y de otros, como el de la ciencia, carece aún de la voz que vendría a caracterizar al documental. El documental no depende, para su identidad, de la cualidad indicial de la imagen (Nichols, 2013: 150).

¿Pero qué es lo que define esta voz? Es común escuchar que el cine documental es todo aquel que no está reglado por los patrones narrativos, actorales y de puesta en escena característicos del cine ficcional. Entran en este compendio de obras variadísimas propuestas que van desde películas sobre naturaleza, pasando por aquellas que reflexionan sobre alguna temática social, hasta informativos televisivos,

por poner algunos ejemplos. Sin embargo, como acertadamente plantea Nichols, el eventual registro indicial de las imágenes no determina por sí mismo la adscripción de una película a esta modalidad cinematográfica.

El autor propone cuatro elementos que son los que darán inicio a la tradición documental y que terminarán de otorgar sentido a esta forma de hacer películas. Cuando estos elementos convergen, cuando se yuxtaponen y logran sintetizarse en una forma de hacer cine, es cuando podemos decir que el documental sale a la luz, nace, como modo de creación fílmico.

A saber, estos cuatro elementos son: por un lado, *su característica indicial*, es decir, su innegable capacidad de conectar sus imágenes con un sentido de “verdad” o de “prueba”. Al registrar imágenes despojadas de puesta en escena el cine de no ficción tiene en su propia ontología un costado de veracidad, más allá de que siempre estará la mirada del mundo que el realizador/a les imprima a las imágenes que filma. Como sugiere Machado Arlindo (2010):

Se puede hacer cualquier cosa con un documental –un enfoque de las manifestaciones populares en la Argentina, un reportaje sobre la vida cotidiana de los palestinos bajo el fuego israelí, un viaje turístico a los Alpes en la temporada invernal, una visión microscópica sobre cómo se subdividen las células en el interior de un organismo vivo–, pero lo que reúne a todos estos ejemplos en la categoría del documental es la creencia casi mística en el poder del aparato técnico (la cámara, principalmente) para captar por sí sólo imágenes o “índices” de esas realidades.

En segundo lugar, y en estrecho vínculo con las innovaciones experimentales del cine de vanguardia que surgen en la década de 1920, el cine de no ficción adquiere una dimensión de *experimentación poética*. Las vanguardias pusieron de manifiesto la importancia de una voz particular y distintiva a la hora de la creación fílmica, cuestionando el sentido indicial de la imagen desde una perspectiva experimental y lejana de “la fidelidad respecto del objeto y el realismo como estilo” (Nichols, 2013: 154). Los realizadores vanguardistas fueron pioneros en utilizar imágenes que, con un sentido poético, construyeron narraciones que intentaron fusionar “el arte y la vida en una experiencia indisoluble” es decir, “un nexo entre la creación y lo cotidiano y popular, creando un *continuum* por el cual las expresiones

estéticas serían consecuencia de un *ethos* personal” (Fernández Labayen, 2007: 158).

La voz de los realizadores pasa al centro de la escena construyendo propuestas que se posicionan en las fronteras de la ficción y que, además, como veremos en el siguiente capítulo, serán precursoras del cine ensayo donde se inscriben las películas de Mekas y Marker. Nichols lo explica así (2013: 154),

fue dentro de la vanguardia que tomó forma el sentido de un punto de vista o voz distintivos. Esta voz se rehusaba a subordinar la perspectiva personal al espectáculo o los hechos. (...) La evidencia visible servía como vehículo para la expresión poética.

Estas propuestas novedosas permitieron profundizar en las posibilidades simbólicas que el cine de no ficción podía desarrollar. Ya no era solamente el registro de lo real, de la vida tal cual es, sino que a partir de esas imágenes se podían generar discursos y narraciones con un sentido mucho más experimental y diverso.

Las miradas autorreflexivas que hacen eclosión también por esos años serán otro elemento central para que esta dimensión poética aporte al nacimiento e institucionalización del cine de no ficción. La obra emblemática es *Chelovek s kinoapparátom* (El hombre con la cámara. Dziga Vertov, 1929) con sus propuestas vanguardistas tanto en el montaje como en la narrativa. Como dice Nichols (2013: 156),

la vanguardia floreció en Europa y Rusia en los años veinte. Hizo énfasis en el hecho de ver las cosas de nuevo, a través de los ojos del artista o cineasta; tuvo un enorme potencial liberador. Liberó al cine de la replicación de lo que pasaba frente a la cámara, para celebrar la manera en que esta “materia” podía convertirse en la materia prima no sólo del cine de ficción, sino también de un cine poético. Este espacio más allá del cine comercial, pasó a ser el terreno de prueba para las voces que hablaban a los espectadores en lenguajes diferentes al del cine de ficción.

Otro de los factores expuestos por el autor es aquel que refiere a la cada vez *mayor complejidad a la hora de contar historias filmicas*. El surgimiento del cine de no

ficción también se vio influenciado por la creciente experimentación en lo que al lenguaje cinematográfico refiere. Las múltiples formas narrativas que el cine permitía fueron ampliando de manera vertiginosa sus recursos creativos. Un lenguaje cada vez más refinado y complejo, donde tanto lo narrativo como lo técnico se ponía al servicio de las historias, permitía elaborar un sinfín de variables para el desarrollo de las obras. Las formas posibles de contar un mismo relato determinaban la autoría y eran infinitas; las decisiones estéticas y técnicas eran parte decisiva de lo que se quería mostrar y el cine que se aprestaba a filmar lo real no desconocería estos avances. Cómo incorporarlos a sus relatos sería el desafío, pero su importancia fue central.

Por último, Nichols propone la *tradición retórica de la oratoria* como otras de las piedras angulares del nacimiento del cine documental. Su característica constitutiva, aquella que refiere a proponer ideas e intentar persuadir sobre una determinada forma de entender un hecho particular, permitieron fundar una voz que a través de la palabra y las imágenes proponía una mirada sobre el mundo:

La voz clásica de la oratoria trató de hablar acerca del mundo histórico (enfrentando cuestiones respecto a qué hacer, qué realmente ocurrió o cómo era realmente alguien o algo) en modos que transmitieran una perspectiva particular. Trataba de persuadirnos de los méritos de una perspectiva, así como de predisponernos a la acción o a la adopción de las sensibilidades y valores favorecidos por quien hablaba (Nichols, 2013: 161).

Estas cuatro características fueron claves para que el cine documental se erigiera como una forma discursiva en sí misma. Su conjunción posibilitó que, tanto desde el propio mundo del cine como desde los estados y la política, se prestara atención a sus posibilidades. El cine de lo real comenzó a desarrollar sus capacidades creativas, pero también su poder como vehículo de ideas políticas y sociales, como demuestra su utilización estatal en la Unión Soviética de los años veinte o en la Inglaterra y la Alemania de la década del treinta.

La constatación de su potencia para difundir ideas propagandísticas fue una de las razones que hicieron cuestionar el papel objetivo de las imágenes por realizadores y críticos. La posguerra marcaría un mojón relevante para repensar sus formas narrativas y su vínculo con los procesos históricos. Como señala Ángel

Quintana (2007: 130),

los jóvenes documentalistas se encontraron con la paradoja de que no podían continuar propagando la fe en la verdad de las imágenes y en la fuerza del comentario. Para poder salir de la espiral era necesario poner en cuestión la representación del mundo y cambiar la naturaleza del discurso, especialmente la relación establecida entre la voz y la imagen.

La institucionalización del cine documental era un hecho. Un gran número de realizadores, técnicos y profesionales y un público cada vez más amplio sostenían su desarrollo. El corpus teórico sobre sus características crecía de manera exponencial. El cine de no ficción se había puesto de pie. Y con él, comenzaban a surgir sus diferentes maneras de narrar y abordar el mundo histórico que desembocarían en un sinfín de búsquedas y formas cinematográficas, entre ellas, el cine ensayístico.

Chris Marker y Jonas Mekas construirán sus narrativas fílmicas y principalmente sus estructuras discursivas y sus estrategias de acercamiento, tomando, pero también poniendo en crisis muchos de los debates fundamentales sobre la representación de la realidad a partir del dispositivo cinematográfico. Sus exploraciones se acercan de manera tangencial a todos los temas que expusimos anteriormente, desarrollando lecturas que permitieron abrir nuevas vertientes formales y discursivas para indagar en ese campo rizomático que es lo real, pero partiendo de los avances y las cada vez más amplias posibilidades que el cine documental venía desarrollando. Una búsqueda tentativa que se acercará a las cosas para entrar en ellas, para poder entender sus estructuras significantes, para leer la historia desde las huellas inscriptas en las prácticas cotidianas y en su resonancia con las configuraciones culturales que las hacen posibles. En uno de los pasajes de *Sans Soleil* la voz en off dice: “el secreto japonés, esa impresión dolorosa de las cosas de la que hablaba Lévi-Strauss, supone la facultad de comunicarse con las cosas, de entrar en ellas, de ser ellas por un instante”. El gesto creativo de ambos directores dialoga, como veremos, con esa cualidad de mirar los hechos rastreando sus marcas distintivas, un acercamiento que intenta ser ellos algún instante, para capturar su destello y desde allí, interpretar la cultura y reflexionar sobre sus interacciones con la experiencia vital de las personas. Como dirá Marker: “Y tras cada rostro, una memoria. Y donde nos quieren hacer creer que se ha forjado una memoria colectiva, hay

millones de memorias humanas que pasean su fisura personal dentro de la gran fisura de la historia.”¹⁴

¹⁴ Sans Soleil

Capítulo 2. El cine ensayo, continente de las películas de Marker y Mekas

El ensayo no es tanto un género como una forma y una actitud

David Montero (2012: 4)

2.1 Las principales características del cine ensayístico

Cualquier película, sea cual fuese su estilo, género o temática, es un discurso sensible y reflexivo sobre el mundo, la cultura, lo humano.

Más allá de sus enfoques, las obras fílmicas tienen necesariamente una autoría, una propuesta interpretativa signada por cómo son abordadas las temáticas elegidas, y una recepción, un conjunto de personas que a través de su propia sensibilidad y pensamiento multiplicarán esos sentidos. Hay una semántica que se pone en juego entre quien hace y quien mira. Esta dialéctica adquiere un sentido que es tanto racional como sensible y está determinado por diversas decisiones y propuestas estéticas, metodológicas y políticas de quien realiza una película. Las mismas serán escrutadas por sus receptores analizando todas las dimensiones de la obra. Esta cualidad es inherente a la esencia de cualquier creación artística y discursiva en el campo cinematográfico e independiente de cuál sea su propuesta: con mayor o menor grado, con diversas profundidades, el cine siempre propone ideas y reflexiones sobre el tema que aborda. Por eso la dimensión ética del cine es tan importante y ha sido tan profundamente debatida, por eso el sentido que se construya en una película nunca será neutral.

Para pensar sobre la matriz de esta semántica y sobre el tema principal de este trabajo, la deriva como práctica para la realización fílmica, es importante hablar de una de las plataformas que más se adecuan al modo de hacer que nos ocupa: el cine ensayo. Tanto Chris Marker como Jonas Mekas harán películas enmarcadas en este territorio discursivo que está contenido por el cine de no ficción.

En el año 1958, el crítico y director de cine André Bazin escribió un artículo iniciático sobre el ensayo cinematográfico. Analizando la película *Cartas desde Siberia* de Chris Marker, Bazin encuentra en este filme un enfoque cinematográfico nunca antes esbozado, una forma de narrar a través de las imágenes que se convierte en un punto de inflexión:

¿Cómo presentar *Lettre de Sibérie*? En primer lugar como lo que no es, constatando que no se parece en absoluto a ningún film de tipo (de “tema”) documental de los que hasta ahora hemos visto. Pero ahora hay que intentar decir lo que es. (...) Para intentar captar de forma más precisa su naturaleza, (...) diré que es un ensayo documentado por el film. La palabra que importa aquí es “ensayo”, entendida en el mismo sentido que en literatura: un ensayo a la vez histórico y político, aunque escrito por un poeta (Bazin, 1958).

La cualidad híbrida de la película, que articula lenguajes diversos (cine, poesía, narrativa, diario de viaje) para reflexionar desde un gesto muy cercano a lo antropológico sobre el recorte del mundo elegido, el papel de lo subjetivo en el relato, una suerte de autorretrato donde existe una preeminencia innegable del sujeto que “dice”,¹⁵ su abordaje poético, su forma de hacer dialogar las imágenes con el texto, son aspectos que la hacen ser, como bien afirma Bazin, un ensayo fílmico.

Sin embargo, la propuesta del teórico francés acierta en el concepto, pero equivoca la verdadera razón por la cual *Cartas desde Siberia* podría catalogarse de esta manera. Su artículo intenta justificar una supuesta cercanía entre la película y el ensayo literario como género, dejando de lado sus aportes específicos en lo que respecta a su cualidad cinematográfica. La película de Marker no es un ensayo literario adaptado al campo cinematográfico, es mucho más que eso, es un ensayo con las herramientas propias del lenguaje audiovisual. Como acertadamente afirma Josep M. Català (2019: 16), André Bazin,

tenía razón cuando detectaba en la película de Marker un nuevo tipo de film, el film-ensayo, pero se equivocaba al no darse cuenta de que esta novedad no provenía de asimilar formas anteriores para equipararse a ellas, sino de instituir una nueva forma de exposición en la que precisamente era la imagen la que desarrollaba la función que la palabra había ejercido en otros ámbitos.

Sin embargo, la irrupción del artículo de Bazin fue fundamental para comenzar

¹⁵ El teórico Josep M. Català (2019: 20) afirma: “Se dice que el ensayo es en gran medida un ejercicio de autorretrato. El propio Montaigne aseguraba no estar hablando más que de sí mismo cuando reflexionaba sobre el mundo”.

a pensar en un nuevo tipo de cine, aquel que utiliza las formas del ensayo para construir sus formas de mirar el mundo desde el lenguaje cinematográfico. Definir al cine ensayo no es una tarea sencilla, pero a lo largo de este trabajo veremos cómo sus características son adecuadas para la práctica de la deriva como manera de hacer.

En primer lugar, podríamos decir que el ensayo fílmico es una forma discursiva que intenta pensar sobre el mundo histórico y las manifestaciones culturales contenidas en su seno, yuxtaponiendo diversos enfoques y perspectivas, con una vocación indudable por la articulación de disciplinas artísticas, estilos y formas de narrar. Esta cualidad impide poder asirlo desde una mirada acotada ya que sus propuestas son siempre un engranaje articulado que contempla un sinfín de voces y estilos en su interior. Al decir de Català (2014: 14) “si el film-ensayo es complejo (...) no podemos suponer que ninguna operación definitoria, es decir, reduccionista, será capaz de abarcarlo en sus múltiples dimensiones”.

Por otro lado, en cualquiera de sus vertientes, el cine ensayo busca poner en crisis las maneras de acercarse al hecho que analiza y con este gesto adhiere a la perspectiva de una mirada siempre “en vigilancia”, tomando el concepto de Pierre Bourdieu, Jean-Claude Chamboredon y Jean-Claude Passeron, sobre la complejidad de los hechos sobre los que reflexiona.¹⁶ Su cualidad reflexiva es crucial y constitutiva, porque como bien afirma Weinrichter “no propone una mera representación del mundo histórico sino una reflexión sobre el mismo, creando por el camino su propio objeto” y no limitándose “al seguimiento de una realidad preexistente” (2007: 13).

Nada es definitivo en el cine ensayo; todo es un acercamiento, una aproximación, porque sus búsquedas van siempre en paralelo con la negación de una verdad absoluta, inabarcable, siempre en construcción. Como decía Michel de Montaigne en sus *Essais* (2003), la propuesta del ensayo es heredera de una forma discursiva que busca dimensionar “la medida de mi visión, no la medida de las cosas” y ese gesto se produce a la manera de una cartografía que aún no ha sido realizada, que necesariamente se erige en el devenir de la obra. El ensayo busca dar una

¹⁶ En el libro *El oficio del sociólogo* (2002: 16) los autores indican que “a la tentación que siempre surge de transformar los preceptos del método en recetas de cocina científica o en objetos de laboratorio, sólo puede oponérsele un ejercicio constante de la vigilancia epistemológica que, subordinando el uso de técnicas y conceptos a un examen sobre las condiciones y los límites de su validez, proscriba la comodidad de una aplicación automática de procedimientos probadas y señale que toda operación, no importa cuán rutinaria y repetida sea, debe repensarse a sí misma y en función del caso particular”.

respuesta compleja e integral, guiada por miradas multidimensionales, al hecho concreto donde posa su mirada, pero entiende y defiende que las mismas son siempre miradas subjetivas y no concluyentes.

Esto no significa que el ensayo no pueda (y de hecho lo es) ser sistemático y empírico en sus modos de abordar la realidad. Su búsqueda está siempre abocada a encontrar las mejores estrategias metodológicas y discursivas para reflexionar sobre los temas que aborda y es en esta cualidad inherente a su ontología donde radica su importancia para este trabajo. Como decía Jean-Luc Godard en el capítulo 3 del su *Histoire(s) du cinéma* (Historia(s) del cine, 1998), el cine ensayo es una “forma que piensa”, y para cimentarse como espacio discursivo propone los caminos más propicios para construir sus propuestas reflexivas particulares, es decir, sus modos de hacer, las “formas” que determinarán su contenido. Weinrichter lo explicita acertadamente cuando propone: “es la forma la que engendra el tema, que sólo existe en los confines del propio film-ensayo, y por una sola vez” (2007: 14).

Adhiriendo a esta afirmación, podemos decir que el cine ensayo promueve maneras de hacer que serán desencadenantes de sus propuestas discursivas y narrativas. Lo hace desde la convicción compartida de que no habrá un acercamiento sustantivo al espacio del mundo histórico que se decide abordar sin una mirada desprovista de corsés disciplinarios para el enfoque creativo: el ensayo es antes que nada un gran ejercicio de libertad de pensamiento y método.

Es en esta dirección que pone en valor la articulación de técnicas y disciplinas para desarrollar sus narraciones, dándole cabida a la mirada subjetiva y a la conjunción de enfoques que permitirán un análisis multidimensional y no estructurado. Además de esta cualidad que articula estilos y disciplinas y siguiendo a Laura Rascaroli (2014), hay dos características del cine ensayo que son también centrales: su vocación por la reflexividad sobre el recorte del mundo elegido, que se multiplica a través de búsquedas que también reflexionan sobre la propia manera de desarrollar su propio enfoque interpretativo; y su mirada subjetiva. Como nos dice Català (2019: 17, 18):

El film-ensayo es un cine de pensamiento, es decir, no solo un cine que piensa, sino un cine a través del que se piensa. (...) Digamos por tanto que, además de reflexionar cinematográficamente sobre algún tema o auspiciar un pensamiento mediante sus estructuras, el cine-ensayo es una forma que

piensa sobre sí misma. Todo film-ensayo reflexiona sobre su forma de reflexionar.

La vinculación de esta afirmación con la modalidad reflexiva en el cine de no ficción esbozada por Bill Nichols es relevante: el cine ensayo es por supuesto un cine que piensa sobre su manera de representar la realidad. Reflexiona sobre el mundo y al mismo tiempo propone ideas sobre su manera de desarrollar este pensamiento. Así lo explica Català (2019: 35),

el cine ensayo se propone (...) una reflexión libre sobre algún tema cuyo alcance no es sabido de antemano, sino que se expondrá a medida que lo haga el propio ensayo. (...) Una de las grandes novedades del ensayo fílmico es que no sólo piensa mediante un ensamblaje de imágenes, voz y sonidos, sino que a la vez expone, muestra, visualiza, retóricamente el proceso de pensamiento.

La subjetividad en el relato es otro de los elementos fundamentales de las características de esta forma de narrar cinematográficamente. La autoría está siempre signada por una voz que se compromete con la reflexión que se propone, una forma de decir que analiza los hechos desde un punto de vista personal y donde el diálogo simbólico entre el cineasta y el espectador está manifiesto.

La mirada del mundo histórico ya no es impersonal y pretendidamente objetiva, como podemos ver en buena parte de las películas documentales, sino que busca por todos los medios desarrollar una voz que se posicione “hablando del mundo desde sí mismo, y de sí mismo a través del mundo” (Català, 2006: 150). De igual manera, la propia subjetividad también refiere a un desvanecimiento del yo, poniendo en cuestión tanto la representación de la realidad como la propia mirada subjetiva en tanto tal. Lo que se propone es que la mirada es en sí misma parte estructural de la representación y en ese sentido debe ser puesta en cuestión, en vigilancia, discursivamente. La realizadora española Mercedes Álvarez (2019: 200) lo resume de esta manera:

El ensayista cinematográfico (...) se niega a que ningún tipo de reglas de género limite las posibilidades de su búsqueda. Su exploración parte de intuiciones personales y una mirada subjetiva de la realidad, si, como en el diario, pero en esa búsqueda lo advierte implícita o explícitamente al

espectador y en su compañía interpela a las imágenes -imágenes capturadas, registradas, de archivo, etc.-, las cuestiona, las compara, las pone en crisis, guiado por hipótesis que somete a prueba y de las que hace cómplice al espectador, y busca finalmente atrapar verdades de mayor alcance, en un intento por escapar a la propia subjetividad.

Català lo explica con claridad al analizar la obra de Chris Marker y el constructo simbólico que se desprende de su arquitectura fílmica polifónica. La subjetividad está presente en su obra de manera radical, pero permanentemente puesta en entredicho por los propios mecanismos narrativos que el director desarrolla. De lo que se trata es de manifestar un desprendimiento de la voz del autor buscando poder pensarla como una palabra que, como la propia representación, es tentativa, frágil.

Hay en ese gesto un corrimiento de la autoría como palabra absoluta, una contradicción premeditada que intenta provocar una adherencia discursiva desde un desprendimiento de la subjetividad como factor de verticalidad narrativa:

He aquí el secreto de Marker, se trata de conseguir verse a sí mismo en el espejo del mundo: verse a sí mismo como si fuera otro. Para ello, las imágenes del mundo, del recuerdo del mundo, deben estar personalizadas por medio de voces ventrílocuas, que parecen provenir de otro sitio (...) Con ello, el cineasta es siempre un tú o un él, pero nunca un yo, lo que hace que las imágenes que forman sus reflexiones fílmicas no sean nunca del todo las suyas propias (Català, 2006: 154).

Otro de los elementos que podríamos considerar constitutivo del cine ensayo refiere a su poética. Sus maneras de decir están fuertemente vinculadas a estilos narrativos que encuentran en el campo simbólico su lugar de enunciación. Pensar el mundo, pensarlo desde las fronteras disciplinares y estilísticas y desarrollar esa reflexión con una mirada que atiende a lo simbólico: una forma de narrar que habla desde un interior profundo y que elige en paralelo, multiplicar los sentidos de las imágenes en su relación con los textos.

Chris Marker y Jonas Mekas, cada uno con su estilo, darán un lugar preponderante al decir poético. En sus películas, utilizan mecanismos para construir símbolos polisémicos a través del montaje, de la articulación de imágenes y textos,

de las formas de construir sus narrativas.

Como indica Domenèc Font analizando la vinculación entre las propuestas ensayísticas y el cine de no ficción, las búsquedas de quienes desarrollan este tipo de cine “son constelaciones poéticas de imágenes y sonidos, propuestas para someter a la mirada subjetiva las fisuras visibles e invisibles de la realidad y forcejear con su re-creación” (2007: 200). La utilización de las imágenes y su articulación con el texto en off, el desarrollo de conceptos y metáforas, la multiplicidad de signos que se ponen en juego, los choques y sinergias entre los sentidos de las imágenes, su montaje y las voces que las acompañan, todo se adhiere en un territorio poético, que se desliza de un sentido discursivo o retórico único y que a partir de allí propone sus reflexiones sobre lo real. En esta línea, la voz en off de *Sans Soleil* discurre sobre el pueblo japonés:

la poesía nace de la inseguridad: judíos errantes, japoneses temblorosos. Viven en una alfombra que la Naturaleza caprichosa puede estirar en cualquier momento bajo sus pies. Se han acostumbrado a vivir en un mundo de apariencias frágiles, fugaces, revocables: trenes que vuelan de planeta en planeta, samuráis que luchan en un pasado inmutable: esto se llama la inestabilidad de las cosas.

Las películas que analizaremos se construyen con un discurso cinematográfico que busca una conexión entre el mundo histórico y el mundo simbólico. La propia libertad en las formas del cine ensayo, su enfoque antidisciplinar, se explican también en ese gesto: una manera de posicionarse frente al acto creativo que desvanece las estructuras narrativas, que hace dialogar los discursos con herramientas tomadas de diversas áreas artísticas y de estilo, proponiendo formas de decir que encuentran en el terreno de lo poético y lo inestable un lugar adecuado para erigir sus discursos.

Por último, el cine ensayístico es además un cine que explora métodos para acercarse a lo que busca decir y encuentra sus propios caminos y formas para construir sus relatos. Como expone Norberto Mínguez (2019: 170),

para captar una forma de verdad que no conocemos de antemano hay que despojarse, ir ligeros de equipaje. Es necesario ir por senderos no señalizados y entregarse a lo que el azar nos ofrezca. (...) Se va al encuentro de algo que

se está por descubrir. Es una aventura del conocimiento.

En definitiva, podríamos afirmar que el cine ensayo es un cine que reflexiona sobre el mundo histórico, sobre la cultura, desde una perspectiva transdisciplinar e híbrida, con una explícita manifestación de la subjetividad en el relato, que evade los encasillamientos metodológicos y que desarrolla a través del lenguaje audiovisual propuestas poéticas y simbólicas de corte reflexivo. Un cine que piensa y un cine que permite pensar. Un cine libre, intuitivo, explorador, atento, que a través de su experiencia crea su sentido. Alain Ménil (2004: 101) lo desarrolla de esta manera:

No hay ensayo que no sea, de alguna manera, la experiencia de su propia aventura, que no sea al mismo tiempo que una búsqueda, una investigación o una indagación *a propósito de o con motivo de*, motivo de una invención, invención de su propio método y de su propio proceso.

Como veremos en los capítulos siguientes, la deriva es una práctica propicia para gestar este tipo de cine, una metodología que inventa su propio proceso creativo en cada recorrido signado por lo aleatorio, un modo de hacer profundamente político que encuentra en su gesto de exploración el territorio desde donde ensayar propuestas reflexivas sobre el mundo y lo real.

2.2 La adscripción del cine ensayo en los estudios culturales

Las características esbozadas en el subcapítulo anterior permiten configurar cercanías metodológicas y epistemológicas entre el cine ensayo como forma creativa dentro del campo cinematográfico documental y los estudios culturales como disciplina teórico-práctica. Esta cercanía es importante para este trabajo porque al definir al cine ensayístico como un cine a través del cual se reflexiona sobre el mundo, me interesa pensar en las búsquedas compartidas con los estudios culturales desde una perspectiva epistemológica.

Uno de los hallazgos significativos que he encontrado a lo largo de esta investigación refiere a una posible utilización de este tipo de cine como herramienta concreta para realizar investigaciones desde los estudios culturales. En este sentido, me interesa desarrollar algunas reflexiones de cómo el cine ensayo puede compartir

y ser parte de una tradición largamente teorizada por quienes llevan adelante propuestas desde la disciplina.

La centralidad epistemológica en cualquier campo de conocimiento que intente desentrañar las significaciones culturales de una determinada sociedad, en un contexto histórico dado, está vinculada con las estrategias que decide llevar adelante para conocer e interpretar lo que investiga. También es central el tipo de conocimiento que desea producir, donde pondrá su mirada, qué tipo de saber construye. Y con ese saber, qué pretende hacer. Todas estas dimensiones son preguntas neurálgicas para los estudios culturales. Sus respuestas serán las que determinen si una investigación puede ser considerada parte de su núcleo teórico o no.

En este sentido, el cine es una disciplina artística pero también es un dispositivo discursivo y constructor de sentidos. Las películas hablan sobre el mundo a través de sus discursos audiovisuales, pero también por cómo son concebidas, por sus dispositivos de creación. Es indudable que son productos significantes en sí mismos. Por esta razón, podrían ser motivo de análisis desde los estudios culturales, intentando desentrañar un “modo de hacer o decir” que nos permita acercarnos a formas más generales de cómo se vive la experiencia distintiva y significativa de una comunidad.

Han sido cuantiosas las investigaciones desde la disciplina que toman un compendio de películas de un momento particular, una corriente cinematográfica, una filmografía específica, para estudiar aspectos constitutivos de un período o acontecimiento sociocultural. Las películas (como otros objetos de la cultura) pueden ser insumos capaces de hablarnos del mundo.

Sin embargo, existe en el cine ensayo una particularidad. Sus producciones, generalmente, tienen un gesto que podría pensarse análogo a lo que los estudios culturales buscan en su construcción epistemológica. Hay en este tipo de cine no sólo una cualidad significativa en sí misma, sino que, al mismo tiempo, sus búsquedas indagan los propios significantes de lo que su mirada observa.

Dentro del cine ensayo hay propuestas que intentan desentrañar el mundo y la cultura desde una mirada distintiva, desarrollando maneras de acercarse al sentido de los hechos seleccionados y al mismo tiempo, proponiendo estrategias para transformar, a través de su mirada y posicionamiento, el mundo observado. Al igual que en los estudios culturales muchas películas tienen la vocación de acercarse a los eventos significantes de la cultura desde una perspectiva que indaga en las

“relaciones específicas y relevantes dentro de las cuales se constituye dicho evento” (Eduardo Restrepo, 2012: 208) analizando los diversos dispositivos que lo determinan.

El cine de corte ensayístico es un acto de creación discursivo que perfectamente puede ser incluido dentro de la especificidad de los estudios culturales como un posible campo de análisis; también podríamos pensarlo como un territorio que hace o puede hacer indagaciones que *son* estudios culturales.

En ese doble terreno transita esta investigación. Por un lado, analizar y reflexionar sobre una forma cinematográfica que es un campo significativo de la cultura pero que, al mismo tiempo, en la propia ontología que la constituye como modo de hacer y decir, también se convierte en un dispositivo que mira y analiza los hechos culturales desde legados epistemológicos compartidos con los estudios culturales.

La indagación fundamental de esta investigación intenta desentrañar los discursos reflexivos en las películas que son analizadas desde dos vertientes: como textos significantes por su cualidad de creaciones artísticas y al mismo tiempo, como producciones que reflexionan con características similares a las búsquedas que la disciplina nacida en Birmingham elabora en el terreno de la construcción de conocimiento. Este trabajo pone la mirada en la indagación epistemológica que opera dentro del cine ensayo.

Abordemos ahora algunos de los elementos centrales de la especificidad de los estudios culturales que también están presentes en el cine de corte ensayístico. Los estudios culturales poseen algunos aspectos constitutivos que son ampliamente compartidos.

Por un lado, su intención de analizar la cultura abordando sus espacios significantes en lo que refiere a las maneras de sentir y vivir de las personas, principalmente aquellos que tienen que ver con las intersecciones entre el poder, lo político y la propia cultura, buscando las causas que explican “las formas comunes de experiencia y las definiciones compartidas que vive una comunidad” (Stuart Hall, 2017: 60) desde estas confluencias. La vocación por entender los aspectos constitutivos de los hechos culturales no buscando una verdad absoluta, sino entendiendo que sus interpretaciones sobre los mismos siempre estarán en disputa, en un terreno que es profundamente político: un saber *sin garantías*, en palabras de

Stuart Hall.¹⁷

Sin embargo, no necesariamente el estudio de dichas intersecciones alcanza para decir que una investigación pertenece a los estudios culturales. A esta característica hay que agregarle su declarada vocación política que está acompañada por la necesidad de intervenir en la realidad. Los estudios culturales no son meramente estudios, sino prácticas intelectuales desde donde se intenta entender las configuraciones significativas de los procesos culturales para poder intervenir en ellas, promoviendo un saber que sea horizontal y al mismo tiempo, insumo para la práctica política concreta. Como plantean Lawrence Grossberg, Cary Nelson y Paula Treichle (1992: 5):

los estudios culturales son a la vez una tradición intelectual y política. Hay una especie de doble articulación de la cultura en los estudios culturales, donde la 'cultura' es al mismo tiempo el terreno sobre el que procede el análisis, el objeto de estudio, y el sitio de la crítica política y la intervención.

Esto no significa que la disciplina pregone una sumisión de la teoría con respecto a la política, sino que sean complementarias. Para Lawrence Grossberg (2009: 17), los estudios culturales

tratan de usar los mejores recursos intelectuales disponibles para lograr una mejor comprensión de las relaciones de poder (como el estado de juego y equilibrio en un campo de fuerzas) en un contexto particular, creyendo que tal conocimiento dará a las personas más posibilidades de cambiar el contexto y, por ende, las relaciones de poder.

Los estudios culturales, entonces, intentan acercarse a la comprensión del mundo para ensayar estrategias que permitan transformarlo. A mi entender, el cine de corte ensayístico transita por estos mismos territorios epistemológicos y

¹⁷ Ahondando en este concepto expuesto en la Introducción, en el prólogo del libro *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, los editores proponen: "Pensamos que la relevancia en América Latina de estos ensayos es enorme: ellos contribuirán a renovar el pensamiento teórico pero también a complejizarlo desde algunos de sus postulados básicos: la crítica al eurocentrismo, la radical opción transdisciplinaria, la profunda posición deconstrutivista, la apuesta por un pensamiento complejo y la necesidad de terminar posicionándose "sin garantías" ante lo que sucede." (Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich, en Hall 2010: 13, 14)

metodológicos. Como veremos en los próximos capítulos, tanto Chris Marker como Jonas Mekas proponen pensar el mundo desde sus espacios significantes, reflexionando en cada una de sus imágenes sobre lo que el recorte del mundo seleccionado tiene de inasible, de inescrutable, pero también de materia posible para recolectar huellas sobre los hechos culturales que son observados, intentando desarrollar comprensiones profundas que estarán permeadas por búsquedas que se harán en el propio terreno de la experimentación: “un estudio de la imagen con los medios de la imagen misma” (Nicole Brenez, 1996: 347) con el objetivo de “*volver a mirar* la imagen, desnaturalizar su función originaria (narrativa, observacional) y verla en cuanto representación, no leer sólo lo que representa” (Weinrichter, 2007: 28).

El cine ensayo propone interpretaciones sin garantías, pero fuertemente abocadas a la reflexión sobre el sentido que los hechos que se están observando puedan develar sobre significaciones mucho más complejas. No se intenta entender los acontecimientos como huellas estáticas y definitivas, se busca el rastro que queda en el aire de su registro, lo que las cosas dicen en su interior; una reflexión que como decía la cineasta vietnamita Trinh Minh-Ha en la introducción de su película *Reassemblage* (1982) no habla “sobre” algo, habla “cerca de” ese algo, en una búsqueda que desentrañe sus posibilidades manifiestas como signo.¹⁸

Por otro lado, los estudios culturales son una práctica intelectual que encuentra en la transdisciplinariedad su espacio de enunciación: plantean que no podrán entenderse los procesos significantes especificados anteriormente sin una mirada multidimensional, no anclada en una disciplina o enfoque epistemológico único. Mirar el mundo y acercarse a entenderlo desde diversas perspectivas metodológicas y epistémicas es una de las cualidades caras a la disciplina. Esta transdisciplinariedad no es una yuxtaposición de enfoques sino una articulación, un trabajo engranado, una multiplicación. Los estudios culturales intentan entender lo cultural como un caleidoscopio de signos que no podrán analizarse en profundidad desde una mirada unidisciplinaria. Adherida a esta idea, la disciplina propone que ningún hecho significativo de la cultura puede ser entendido por fuera de una red de factores que son determinantes de los mismos y en paralelo, interdependientes. Así lo explica Eduardo Restrepo (2012: 133),

¹⁸ Del comentario de *Reassemblage*: “I do not intend to speak about. Just speak nearby”.

desde los estudios culturales se busca superar los análisis que han convertido a la cultura en una variable sometida y dependiente de lo económico (...) sin caer en el extremo de pensar la cultura como una unidad autónoma y autocontenida que se puede explicar exclusivamente en sus propios términos.

El cine ensayo, como veremos en profundidad en las obras fílmicas que elaboran Chris Marker y Jonas Mekas, desarrolla prácticas análogas con respecto a la transdisciplinariedad de los enfoques que se construyen. Es una forma híbrida, profundamente anti-reduccionista, que, como acertadamente plantea Antonio Weinrichter siguiendo a Christina Scherer (2001), podría definirse como una búsqueda epistemológica y estética que se identifica por su

visión subjetiva (relacionada con los sueños, la imaginación y la memoria), puesta en cuestión de la posibilidad de representar la realidad, afirmaciones indecisas, narrativa no lineal fragmentada y con niveles de sentido múltiples, estilo híbrido y empleo de diferentes medios y formas (Weinrichter, 2007: 23).

En otro orden de cosas, los estudios culturales promueven investigaciones desde lo contextual. Su articulación de saberes pregonan un conocimiento situado donde el contexto “no es un mero telón de fondo, sino la misma condición de posibilidad de algo” (Grossberg, 1997: 255). Para la disciplina, cada hecho o práctica cultural tiene su propia red de significantes que no podrán ser analizados desde miradas generalistas, sino entendiéndolos desde su relacionalidad particular y contextualmente situada. Como veremos, la misma búsqueda está manifiesta en las películas de Marker y Mekas.

Otra característica constitutiva tanto para los estudios culturales como para el cine ensayo es su cualidad autorreflexiva. Al intentar analizar el mundo, el cine ensayo se mira a sí mismo como modo de representación y entiende que el propio dispositivo a través del cual observa tiene que estar incluido en su reflexión y análisis. Una búsqueda semejante ocurre con los estudios culturales. Como bien afirma Grossberg (2009: 45),

los estudios culturales siempre deben reflexionar sobre sus supuestos del contexto que analizan, y su lugar en él o en su relación con él. Debe hacer sus

propias preguntas —y las categorías y conceptos en los que son concebibles tales preguntas— y es por eso que la parte más difícil de cualquier proyecto en los estudios culturales con frecuencia es descubrir cuál es la pregunta.

La tradición del cine ensayo como una práctica profundamente autorreflexiva, encuentra en los estudios culturales un campo de construcción de conocimiento que comparte sus búsquedas: poder mirarse a sí mismos como espacios de significación, como construcciones epistemológicas que, con diferencias, están atravesadas por un sinfín de aspectos simbólicos que necesariamente deben ser tenidos en cuenta.

En este sentido, la búsqueda que opera en el cine ensayo y en los estudios culturales, su especificidad, necesita también reflexionar sobre su práctica y sus maneras de construir el conocimiento, en paralelo a la realización de una determinada investigación-reflexión sobre algún proceso cultural contextualmente situado o de una película con características similares. Como sugiere Ángel Quintana al construir un recorrido sobre la historia del cine ensayo y sus cada vez más complejas propuestas: “el ensayo cinematográfico ya no era únicamente una reflexión subjetiva sobre el mundo, sino que se transformaba en una reflexión teórica sobre el propio medio, sobre el propio acto de filmar” (2007: 134).

La concepción que esboza el modo de representación reflexivo del cine de no ficción, propuesta por Nichols, y dentro de la cual se encuentran las películas de Marker y Mekas, es una guía que puede iluminar ya que “la representación del mundo histórico se convierte, en sí misma, en el tema de meditación cinematográfica” (1997: 93). A mi entender, el cine ensayo puede ser una manera de hacer estudios culturales con el dispositivo fílmico como herramienta y las películas de Chris Marker y Jonas Mekas son ejemplos concretos en este sentido. Sus búsquedas son perfectamente asimilables a lo que Grossberg (2009: 17) propone como núcleo neurálgico de la disciplina:

Los estudios culturales describen cómo las vidas cotidianas de las personas están articuladas por la cultura y con ella. Investiga cómo las estructuras y fuerzas particulares que organizan sus vidas cotidianas de maneras contradictorias empoderan o desempoderan a las personas, y cómo se articulan sus vidas.

El cine ensayo piensa y reflexiona en este mismo sentido. Intenta acercarse a los significantes de las cosas que observa y lo hace también, mirando y pensando hacia su interior. Por supuesto, no todas sus manifestaciones son iguales, pero las películas de Chris Marker y Jonas Mekas son incontrastables. Sus obras son ensayos fílmicos que podrían perfectamente pensarse como estudios culturales. No porque analicen la cultura, o un recorte de ella, sino porque analizan sus significantes. Lo hacen desde representaciones complejas y profundas, desarrollando reflexiones que abordan espacios de enunciación vinculadas con temáticas caras a la disciplina nacida en la ciudad de Birmingham. Como plantea Griselda Soriano (2015), con respecto al cineasta francés:

en él el pensamiento no se impone sobre la imagen y el sonido desde el exterior, sino que nace de ellos. (...) estamos ante un cine de imposible clasificación, que no postula la verdad objetiva del mundo sino el fluir de la conciencia de un sujeto sobre aquello que lo rodea y sobre sí mismo, que al fin y al cabo podría ser lo mismo, porque el afuera y el adentro se vuelven indiferenciables.

Lo mismo puede decirse del cine de Jonas Mekas y sus películas-diario. Por ejemplo, es relevante lo que plantea Miguel Fernández Labayen (2007: 164):

los diarios filmados (o no) de Mekas amplían y desarrollan las prácticas cinematográficas hasta preñarlas de un sentido social, cultural y político que va más allá de la contemplación formal audiovisual, reclamando su posición como ejercicios comprometidos con una visión personal y un diálogo grupal.

En paralelo, hay en las películas que componen esta forma cinematográfica, y lo veremos en las filmografías de ambos directores, un gesto que me parece decisivo y que también interacciona con los estudios culturales. Las propuestas del cine ensayístico pretenden mirar el recorte del mundo elegido y los procesos culturales que allí se manifiestan intentando develar sus huellas distintivas, la red de significados que se ponen en tensión en un determinado contexto, y desde allí, construir conocimiento. El cine ensayo tiene adherida una vocación epistemológica y en ese territorio las cercanías son cuantiosas. Como nos dice Weinrichter (2007: 23),

el film-ensayo podría verse también como la expresión práctica de aquella intrigante noción lanzada por Catherine Russell de 'etnografía experimental', una ambiciosa denominación para una práctica cultural radical que, al desafiar los compartimentos estancos en los que se han mantenido separados modernismo y antropología, aúne el interés por la innovación estética y la observación social. Y, en fin, como escribe Nora Alter, el ensayo podría ser nada menos que la *urforma* reprimida de otros géneros cinematográficos: el horizonte al que tiende el cine para recuperar y cumplir su primordial vocación reprimida de generar conocimiento.

Analizar el cine ensayo es explorar en una producción simbólica que interpreta otras operaciones simbólicas en el seno de las configuraciones culturales y que, al mismo tiempo, también reflexiona sobre sí misma. Es indagar sobre una práctica artística y epistemológica que a mi entender es productivo pensarla conceptualmente desde una perspectiva inserta en los estudios culturales.

Esta investigación propone que algunas producciones realizadas desde esta práctica cinematográfica son parte de un tipo de construcción de conocimiento que esta adherido a la disciplina. Por todas las características explicitadas anteriormente, pero también, y aquí el eje central de este trabajo, por sus *maneras de hacer* para construir sus reflexiones e incidir en el terreno político.

Capítulo 3. La práctica de la deriva como motor de creación y pensamiento

Si el explorador busca setas atenderá a ciertos indicios, ciertas huellas o marcas significativas; si busca nidos de pájaros, se fijará en otros.

No hay una ruta prefijada ni una ruta que se dibuje al final de la exploración pero, en su extravío, al final habrá atrapado una cierta verdad de las muchas que el bosque esconde.

Mercedes Álvarez (2019: 199)

3.1 La construcción del espacio simbólico

La hipótesis que organiza esta investigación refiere a la importancia que tuvo la práctica de la deriva en el trabajo cinematográfico de Jonas Mekas y Chris Marker y cómo su utilización fue central para sus construcciones discursivas, políticas y estéticas en el campo del cine ensayístico. En este sentido, es importante hacer un breve recorrido por su implementación como modo de hacer y así entender una forma de concebir la creación que tiene características particulares y únicas.

El andar como práctica para acercarnos a comprender el mundo, para habitarlo desde nuevas sensibilidades y construir espacios simbólicos a través de su implementación, tiene un recorrido amplio en la historia de la humanidad. Mucho se ha escrito y reflexionado sobre esta práctica, sobre sus particularidades y su ontología, sobre sus comienzos como modo de hacer para la creación y el pensamiento.

En su libro *Walkscapes. El andar como práctica estética* (2002), Francesco Careri propone una genealogía del acto de andar guiada por la construcción simbólica del territorio, planteando que esta práctica fue el primer gesto de resignificación del espacio, entendido este como un lugar en el cual el ser humano construye cultura. Careri (2002: 50) lo explica de esta manera:

La única arquitectura que poblabla el mundo paleolítico era el recorrido: el primer signo antrópico capaz de insinuar un orden artificial en los territorios del caos natural. El espacio, que para el hombre primitivo era un espacio empático, vivido y animado por presencias mágicas, empezó a revelar durante el

paleolítico los primeros elementos de orden. Aquello que debía haber sido un espacio irracional casual, basado en el carácter concreto de la experiencia material, empezó a transformarse lentamente en un espacio racional y geométrico, generado por la abstracción del pensamiento.

El autor propone una hipótesis que determina que, a lo largo de la historia, el ser humano ha creado ambientes, espacios, paisajes, y por ende, simbolización del mundo, a través de la práctica del andar. Su investigación nos habla de una transformación del sentido básico del recorrido que pasa de ser meramente utilitario, guiado por el instinto de supervivencia alimentaria, a un desplazamiento que adquiere otros cometidos, en un primer momento atribuyéndoles “significados místicos y sagrados” (2002: 50), pero que, en el devenir del tiempo, fueron cambiando su sentido ontológico e instrumental. Para Careri (2002: 51),

el acto de andar, si bien no constituye una construcción física de un espacio, implica una transformación del lugar y de sus significados. Solo la presencia física del hombre en un espacio no cartografiado, así como la variación de las percepciones que recibe del mismo cuando lo atraviesa, constituyen ya formas de transformación del paisaje que, aunque no dejen señales tangibles, modifican culturalmente el significado del espacio y, en consecuencia, el espacio en sí mismo.

La propuesta de Careri dialoga con la valiosa contribución de Michel de Certeau en esta materia. En su libro *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer* (1980), De Certeau explicita la importancia de las prácticas que los individuos elaboran para otorgar nuevos significados, nuevos usos y sentidos, a los objetos y construcciones socioculturales que les han sido presentadas como legítimas o hegemónicas. Su investigación reflexiona sobre las maneras de hacer y cómo las mismas permiten resignificar y dar sentido a supuestos que en general no los representan, a través de tácticas cotidianas que modifican la vida, el sentido de las cosas, la cultura en sí misma.

Como plantea Noel García López analizando la teoría del investigador francés, “mediante distintas *maneras* de hacer en el interior de las estructuras, los usuarios se apropian del espacio organizado y modifican su funcionamiento” (García López,

2003). Para De Certeau (2000: XLV), se trata de “exhumar las formas subrepticias que adquiere la creatividad dispersa, táctica y artesanal de grupos o individuos”.

Hay en estas maneras de hacer una poética, entendiendo este concepto como una simbolización de los diversos significados que podemos atribuir a un texto, un sentido otro de lo que los actos y las prácticas pueden producir y ser. Gestos micro políticos que tienen la capacidad de transformar la vida que tenemos, nuestro paso por el mundo, nuestras formas de vivir, es decir, nuevas maneras de crear, habitar y vincularnos con el territorio. Siguiendo con esta idea, De Certeau plantea que las maneras de hacer pueden ser definidas como procesos de reescritura de las estructuras hegemónicas. Para el autor, estas prácticas son formas de desviar el orden establecido a través de actos que proponen nuevos sentidos, escrituras sobre la escritura central, reelaboraciones de los significantes culturales y su configuración, a la manera de quién lee un libro y escribe comentarios en sus páginas, que resalta o critica una parte del texto y entonces, lo transforma. Las prácticas cotidianas construyen nuevos relatos que pueden convertirse en nuevas formas de experimentar el espacio donde la cultura se hace presente y se experimenta. Por ende, de significar y comprender su sentido e incidir en su interpretación y transformación.

En *Artes de hacer*, de Certeau establece las relaciones entre la escritura, la lectura y el habla y entre el espacio pensado y definido y el practicado y transformado. Entendiendo todo acto de consumo como una práctica de lectura, y toda producción como un acto de escritura, la nuestra es una sociedad convertida en texto y lectura, agotadoramente lectora de mensajes verbales, de imágenes, de sonidos... de todo un espectáculo para la mirada. Ésta mirada es, sin embargo, todo menos pasiva. De Certeau entiende la lectura en sus tácticas, sus maneras de cazar el objeto y hacerlo propio, de combinar, metaforizar y crear paisajes inexistentes” (García López, 2003).

El constructo teórico que elabora el investigador dialoga estrechamente con las posibilidades de la práctica de la deriva como modo de creación para propuestas cinematográficas de corte ensayístico. Como vimos, una de las características centrales del cine ensayo es pensar y construir sus propias maneras de concebir el objeto que es analizado, de construir su tema en relación con cómo desarrolla su abordaje. Las tácticas que un realizador elabora y elige, son determinantes en este

tipo de cine e incidirán en gran medida en la resolución de la obra. Como propone Weinrichter (2007: 13), “lo que distingue al ensayo es que encuentra su propio tema y busca una estructura adecuada y *única* para desarrollarlo”.

La práctica del andar, de transitar por los territorios como modo de creación y como gesto político será determinante para el cine de corte ensayístico que realizan Chris Marker y Jonas Mekas y es una de estas estructuras adecuadas y únicas que plantea Weinrichter. Entre las propuestas contrahegemónicas que son analizadas en *La invención de lo cotidiano*, De Certeau propone al andar como una de las tácticas posibles, un gesto político relevante para la construcción de sentido. Según el autor “las prácticas del espacio tejen en efecto las condiciones determinantes de la vida social” (2000: 108). Al igual que Careri, considera que las formas de habitar el territorio son constructoras *per se* del espacio simbólico y al mismo tiempo, estrategias que pueden subvertir las conformaciones dominantes de una determinada cultura contextualmente situada y sus procesos de significación. De Certeau (2000: 109) lo explica de esta manera:

Las variedades de pasos son hechuras de espacios. Tejen los lugares. A este respecto, las motricidades peatonales forman uno de estos `sistemas reales cuya existencia hace efectivamente la ciudad`, pero que `carecen de receptáculo físico`. No se localizan: espacializan.

Es decir, construyen espacio simbólico. La práctica de andar siguiendo itinerarios que, como también planteará la IS, se construyen desde la afectividad y la reapropiación simbólica de los territorios, permite reconfigurar el sentido atribuido a los mismos, utilizando una táctica que mucho tiene de argucia.

Los recorridos, según el autor, pueden determinar nuevas formas de “leer” y experimentar un determinado espacio simbólico. Lo reconstruyen, de alguna manera. Le otorgan nuevos sentidos. De Certeau (2000: 109, 110) afirma:

El acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación (el *speech act*) es a la lengua o a los enunciados realizados. Al nivel más elemental; hay en efecto una triple función ‘enunciativa’: es un proceso de *apropiación* del sistema topográfico por parte del peatón (del mismo modo que el locutor se apropia y asume la lengua); es una realización espacial del lugar (del mismo modo que

el acto de habla es una realización sonora de la lengua); en fin, implica *relaciones* entre posiciones diferenciadas, es decir 'contratos' pragmáticos bajo la forma de movimientos (del mismo modo que la enunciación verbal es 'alocución', 'establece al otro delante' del locutor y pone en juego contratos entre locutores). El andar parece pues encontrar una primera definición como espacio de enunciación.

Para De Certeau la práctica de andar no sólo actualiza algunas de las posibilidades y prohibiciones que un orden establecido propone para un espacio, sino que va mucho más allá. El caminante modifica el propio orden absoluto de la espacialidad "pues los atajos, desviaciones o improvisaciones del andar, privilegian, cambian o abandonan elementos espaciales" y al mismo tiempo, "transforma en otra cosa cada significante espacial" (De Certeau, 2000: 110).

Michel Foucault (1980) propone una perspectiva análoga al analizar la característica reticular y circulatoria de la distribución del poder en las sociedades contemporáneas, que es esclarecedora para entender el papel de las prácticas cotidianas y las maneras de hacer en esta distribución polimorfa y multidimensional en dónde se configuran las relaciones sociales. Su perspectiva tiene muchos puntos de contacto con la elaboración teórica de Michel de Certeau, principalmente en su propuesta de que las estructuras de dominación pueden ser reconfiguradas a partir de las prácticas cotidianas de individuos o colectivos, por su propia característica reticular. Foucault propone que el poder tiene que ser entendido y analizado a partir de su influencia en la vida de los individuos, de su inscripción simbólica en los cuerpos y subjetividades, de su verdadera materialidad, es decir, de la manera en que opera en las configuraciones de la experiencia. Sin desconocer la influencia que los aparatos institucionales y jurídicos (donde el poder se manifiesta y se asienta estructuralmente) tienen en esta disputa por el sentido de la experiencia vivida por los individuos, su elaboración teórica está estructurada a partir de las maneras en que el poder puede ser (y de hecho lo es) reconfigurado en el devenir de su corriente, en las maneras en que sus redes son tejidas, tensadas o directamente cortadas. Para Foucault, las prácticas cotidianas a las que refería De Certeau, están inmersas en ese juego espiralado y son depositarias, de alguna manera, de las formas en las que el poder opera en el terreno de lo significativo y de la legitimidad. De lo que se trata es de entender

cómo funcionan las cosas al nivel del proceso de sometimiento, o en aquellos procesos continuos e ininterrumpidos que someten los cuerpos, guían los gestos, rigen los comportamientos, etc. En otras palabras, antes de preguntarse cómo aparece el soberano en lo alto, intentar saber cómo se han, poco a poco, progresivamente, realmente, materialmente constituido los sujetos, a partir de la multiplicidad de los cuerpos, de las fuerzas, de las energías, de las materialidades, de los deseos, de los pensamientos, etc. (Foucault, 1980: 143).

La propuesta de Foucault está articulada en una concepción política que refiere a entender los mecanismos del poder a través de sus tácticas de dominación, no de la dominación *per se*. Comprender cómo se construyen las articulaciones que permiten, legitiman y cristalizan ciertos patrones hegemónicos que determinarán las experiencias de significado y el orden imperante de una determinada sociedad. En este sentido es que las prácticas micropolíticas adquieren importancia. La manifestación de esta estructura reticular se dará a través de una multidimensional disputa por el dominio de los espacios de cristalización del poder. Es allí donde las prácticas que intentan subvertir estas estructuras, como la deriva, tienen mucho para aportar en el terreno de las transformaciones políticas y en todo lo que la política puede significar también para el acto creativo e interpretativo.

En el cine de Mekas y Marker vislumbramos una forma de reflexionar sobre lo real que también estará atenta a estas configuraciones observadas por Foucault, porque como indica Debord (1995: 84) “el razonamiento sobre la historia es, inseparablemente, *razonamiento sobre el poder*”. La práctica de la deriva es utilizada por ambos realizadores en un doble sentido político y artístico: como una táctica contrahegemónica que adhiere al gesto micropolítico teorizado por De Certeau y como un método creativo que habilita miradas sobre las propias configuraciones del poder y su repercusión en los significantes culturales que, como estudiaremos, en los dos cineastas se muestran decisivas para lo que buscan descifrar y ofrecer en términos discursivos.

3.2 La deriva como experiencia vital, creativa y política

Recorrer los territorios es una práctica que nos acompaña desde el inicio de la existencia humana y algunos autores plantean que la separación entre nómadas y sedentarios ha marcado nuestra historia. El filósofo Michel Onfray (2012: 11, 12) expresa esta distinción:

cada uno se descubre nómada o sedentario, aficionado al flujo, a los transportes, a los desplazamientos o apasionado por el estatismo, por el inmovilismo y por las raíces. (...) Los primeros aman la ruta, larga e interminable, sinuosa y zigzagueante, los segundos disfrutan de la madriguera, oscura y profunda, húmeda y misteriosa. Estos dos principios existen menos en estado puro, a manera de arquetipos, que como componentes indiscernibles en el detalle de cada individualidad.

En una línea similar, Francesco Careri plantea que es en el Antiguo Testamento, en las primeras páginas del *Génesis*, donde el mito de Caín y Abel representa esta lucha de sentidos por la vida, por cómo entenderla y vivenciar su experiencia: “los hijos de Adán y Eva encarnan las dos almas en que fue dividida, desde sus inicios, la estirpe humana: Caín es el alma sedentaria, Abel es el alma nómada” (Careri, 2012: 30). El autor propone una distinción primaria estructurada a partir del mito original cristiano, entre un arquetipo de hombre sedentario expresado por Caín (trabajador de la tierra) y otro de hombre nómade expresado por su hermano Abel (encargado del pastoreo y el traslado del rebaño) que es la representación de dos formas de entender la existencia.

La concepción arquetípica de estas dos figuras míticas también nos ofrece algunas herramientas para entender las búsquedas que el andar nos presenta, en el sentido de cómo se vive y concibe el estar en el mundo. Desde esta perspectiva, Careri (2002: 32, 33) explica que Abel, es una figura que

disponía de mucho tiempo libre para dedicarse a la especulación intelectual, a la exploración de la tierra, a la aventura, es decir, al *juego*: un tiempo no utilitario por excelencia. (...) La actividad de andar a través del paisaje con el fin de controlar la grey dará lugar a una primera mapación del espacio y, también, a

aquella asignación de los valores simbólicos y estéticos del territorio que llevará al nacimiento de la arquitectura del paisaje.

Desarrollar deambulaciones que permitan distanciarse de los recorridos habituales tiene efectos profundos en la subjetividad de quien realiza estos itinerarios. También en su sensibilidad. Por ende, por transferencia, en el mundo todo. El andar es una práctica que ha sido relevante para muchísimos creadores de las más variadas disciplinas, pero también es una forma de experimentar la vida. La práctica, además, se vincula estrechamente con la experimentación filosófica. Desapegarse de los recorridos habituales, utilitarios, previstos, para encontrar las claves de una mirada distinta sobre los hechos que puedan ser observados. Explorar nuevas formas de transitar los espacios que promuevan una conexión con el entorno totalmente nueva. Al mismo tiempo, entender que esta práctica propicia vínculos y encuentros que de otra manera no sucederían. Como plantea Sergio Martínez Luna (2016: 4),

en medio del destino fijado por los mandamientos del consumo, los flujos informativos y los imperativos de la flexibilidad y la movilidad, decidir detenerse y desoír todo ese ruido no solo es un resuelto acto de desobediencia. A partir de aquí, ello puede ser también la oportunidad para darse un tiempo y empezar a dar, lentamente, pasos en otra dirección lejos de la meta marcada, entender el caminar como deambulación que se abre a lo inesperado de los encuentros fortuitos, más allá de toda cartografía, finalidad o cálculo impuestos.

Desarmar los recorridos previsibles nos coloca en un territorio novedoso: aquel que promueve encuentros inesperados. Un gesto micropolítico y una manera de subvertir el orden establecido, como afirmaba De Certeau. Y una práctica para la creación.

El cine de Chris Marker y Jonas Mekas estructura sus obras a partir de este gesto. Sus maneras de posicionarse frente a los hechos culturales que son observados, frente a las más variadas temáticas que son pensadas en sus películas, encuentra en esta concepción vital, y en esta práctica, una forma que construye, a partir de esa acción, las marcas de su pensamiento sobre el mundo.

La utilización de la práctica de la deriva remite a búsquedas que ponen de relieve la libertad a la hora de crear, propiciando un acercamiento profundo a los

sentidos posibles de las cosas, para mirar y entender lo que sucede en el mundo. También es una práctica de fundamental relevancia, desde lugares tan diversos como amplios, para construir conocimiento.

Cuando Walter Benjamin escribe el *Libro de los Pasajes* (2005), esa obra inclasificable que sin duda tiene un estilo ensayístico, irreverente y libre en su forma, encuentra en la figura del flâneur no sólo un arquetipo de explorador que indaga destellos de verdad entre la multitud, sino principalmente, la representación de una estrategia epistemológica. El flâneur es para Benjamín una figura de tipo ideal que representa una forma de acercarse a lo que se quiere comprender, una manera de concebir el acto de conocer. Su invisibilidad, la fugacidad de su andar, su inmersión en un territorio no siguiendo más que un tránsito atento y las informaciones que el propio camino le sugieren, hace entender a Benjamin que la Flânerie es el tipo de práctica que permite acercarse, aunque sea fugazmente, a una posible dimensión epistémica de los hechos.

El flâneur une las pistas de lo que interpreta y observa, analiza mientras recorre inadvertidamente los mercados y pasajes de la ciudad moderna, escudriñando los gestos y comportamientos, sistematizando e intentando comprender el movimiento, también en movimiento. Su mirada encuentra en los fragmentos de la vida, en sus destellos, las señales de lo que indaga. Como dice Daniel Lesmes (2011),

si la multitud escondía en sí el conocimiento de una verdad, ésta sólo podía aparecer fragmentada en las rápidas conexiones de un paseante distraído. El paradigma de esta visión no era ya el del panorama que ofrece una vista completa, sino que quedaba expuesto en la aspiración propia del daguerrotipo: la instantánea. Por instantáneas adquiriría el flâneur su conocimiento.

Benjamin entiende que la Flânerie es una práctica de construcción de conocimiento que está profundamente determinada por su propio método difuso, inasible y libre. Como lo es el *Libro de los pasajes*, como lo es el ensayo como disciplina. La práctica del flâneur atrae a Benjamin porque allí encuentra un modo de hacer concreto para entender el mundo: un mapeo sobre un territorio que está siendo descubierto en el propio recorrido. El autor alemán plantea: “lo que para otros son desviaciones, para mí son los datos que determinan mi rumbo. Sobre los diferenciales de tiempo, que para otros perturban las ‘grandes líneas’ de la investigación, levanto

yo mi cálculo” (Benjamin, 2005: 459).

La figura del flâneur utiliza sus deambulaciones desprevenidas para encontrar estrategias que le permitan guiarse a través de las configuraciones del terreno y esta práctica es también incorporada por el autor alemán, como afirma en su texto *Infancia en Berlín hacia 1900* (1982: 15):

Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje. Los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como el crujir de las ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos reflejarle las horas del día tan claramente como las hondonadas del monte. Este arte lo aprendí tarde, cumpliéndose así el sueño de que los laberintos sobre el papel secante de mis cuadernos fueron los primeros rastros.

Benjamin propone un gesto que mucho tiene de cercanía con lo que ensayaba Henry. D. Thoreau en sus paseos por el bosque,¹⁹ una práctica análoga a la que desarrollarán Mekas y Marker en sus derivas fílmicas. Encontrar en los detalles del recorrido una posible verdad de las cosas, una verdad sin garantías, pero provista de autenticidad. Un aprendizaje en movimiento que nos permita orientar nuestra mirada a través de ese mapa simbólico que podamos construir a través del recorrido aleatorio y así acercarnos a los hechos en donde posaremos la mirada: construyéndolo en el propio andar, como una cartografía guiada por la afectividad y la intuición, que elabora su propio universo de reflexividad y que no está reglada de antemano.

En este sentido, la afirmación de Alain Bergala es esclarecedora para entender el estrecho vínculo entre el cine ensayo y la práctica de la deriva como metodología incidente en la construcción de la propia reflexividad temática:

El *film-essai* surge cuando alguien ensaya pensar, con sus propias fuerzas, sin las garantías de un saber previo, un tema que él mismo constituye como tema al hacer esa película. Para el ensayista cinematográfico, cada tema le exige reconstruir la realidad (Bergala, 2000: 14).

¹⁹ Principalmente en *Walden o la vida en los bosques* (2009), libro publicado originalmente en 1854. Como veremos en el capítulo cinco, la influencia de Thoreau es fundamental en el cine de Jonas Mekas.

El ensayo es un tipo de construcción teórica-creativa que se concreta en su propia aventura de elaboración. Signada (entre otras cosas) por la intuición, por la libertad de método y de construcción epistemológica.

Benjamin, mucho antes de escribir sus textos más importantes, lo explica con claridad al intentar defender la forma en que concibe su tesis doctoral sobre el barroco alemán. Lo hace, sin éxito, intentando justificar una estructura de construcción del conocimiento que atienda a una configuración de las ideas que se aleja de la rigurosidad académica, que encuentra su método en el propio desarrollo elegido:

Las ideas no se manifiestan en sí mismas, sino sólo y exclusivamente a través de una ordenación, en el concepto, de elementos pertenecientes al orden de las cosas. Es decir, las ideas se manifiestan en cuanto configuración de tales elementos (Benjamin, 1990: 16).

Si damos por cierta la afirmación de que cada estrategia metodológica tiene en su propia ontología el tipo de conocimiento que construye, podríamos afirmar que en la práctica del andar está implícita una manera específica de concebir dicha construcción.

3.3 La teoría de la deriva de la Internacional Situacionista

La IS fue una organización de gran influencia en los campos del arte y la política, nacida en el año 1957 e integrada principalmente por artistas, escritores e intelectuales. Continuada del movimiento conocido como *Internacional Letrista* (también hay en la IS reminiscencias de los grupos *Cobra* e *IMIB*²⁰, agrupaciones que fueron lideradas por dos de sus integrantes, Asger Jorn y Constant) su primera presentación oficial sucedió en la ciudad de Cosio di Arroscia con la lectura de su “Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional”, escrito por Guy

²⁰ *International Movement for a Imaginist Bauhaus*, en castellano conocida como la Bauhaus Imaginista, fue un movimiento fundado en el año 1955 y disuelto en 1957, cuando se fusionó con la Internacional Letrista.

Debord²¹ y considerado el documento fundacional del movimiento. Según Silvia López Rodríguez (2005: 73) el proyecto situacionista

partía de una crítica social y de una crítica del arte que no sólo se limitó a revelar su carácter mercantil y fetichista sino que trató de convertir los instrumentos de producción artística en medios de transformación de situaciones y de la vida cotidiana como eje de la revolución social moderna.

Uno de los constructos centrales de los variados enfoques teóricos y conceptuales esbozados por el movimiento tiene que ver con una crítica radical a nuestras maneras de transitar la existencia en los espacios territoriales donde habitamos y en las posibilidades latentes de estos ambientes como territorios de transformación sociocultural. Como decía Debord (1999: 205) en el texto fundacional del movimiento:

Pensamos que hay que cambiar el mundo. Queremos el cambio más liberador de la sociedad y de la vida en la que nos hallamos. Sabemos que este cambio es posible mediante las acciones adecuadas. Nuestra preocupación es precisamente el uso de ciertos medios de acción y el descubrimiento de otros nuevos, fácilmente identificables en el terreno de la cultura y de las costumbres, pero aplicados desde la perspectiva de una interacción de todos los cambios revolucionarios.

Para la IS la vida cotidiana está determinada por las formas a través de las cuales experimentamos y habitamos la ciudad y por las “situaciones” que en ellas

²¹ Tomaremos en esta investigación las reflexiones teóricas y políticas de Guy Debord con respecto a la práctica de la deriva, pero es importante remarcar que el autor no sólo desarrolló varios trabajos sobre el cine como campo discursivo y político, sino que además incursionó en la realización cinematográfica con películas que, al igual que las de Mekas y Marker, también podrían ser catalogadas de cine ensayo. Como nos dice la investigadora Ingrid Guardiola (2019): “Las películas de Guy Debord empiezan en 1952 con *Aullidos en favor de Sade*, en el contexto del entusiasmo de su juventud y del cine letrista, y terminan en 1978 con *In girum imus nocte et consumimur igni* desde una extrema melancolía personal. De ahí que estas dos películas tengan un tono muy diferente a *Sobre el pasaje de algunas personas a través de una unidad de tiempo bastante corta* (1959), *Crítica de la separación* (1961), *La sociedad del espectáculo* (1973) o *Refutación de todos los juicios, tanto elogiosos como hostiles, que se hicieron hasta ahora sobre el film «La sociedad del espectáculo»* (1975)”. Su libro *Contra el cine. Obras cinematográficas completas (1952-1978)* (2019) es un buen ejemplo de su legado como cineasta y pensador sobre la materia.

sucedan o puedan suceder. Sus propuestas teóricas están enmarcadas en esa dirección, con un conjunto de propuestas que proponen nuevas formas de vivir y crear, apelando a construir un mundo radicalmente nuevo que pone en valor “las nuevas posibilidades (...) de las actividades humanas que se encuentran más allá de la utilidad: los placeres, los juegos superiores. Al contrario de lo que piensan los funcionalistas, la cultura se ubica allí donde acaba lo útil” y en este sentido, proponen “la necesidad de métodos y técnicas completamente nuevos que reemplacen las técnicas artísticas existentes” (A. Alberts, Armando, Constant, Har Oudejans, 1999: 89).

Uno de los temas centrales de sus propuestas teóricas y políticas tiene que ver con la cada vez más profunda segregación territorial de la ciudad moderna y cómo ella repercute en nuestras formas de habitar y experimentar la vida. Según la IS los ciudadanos del mundo no tenemos demasiadas oportunidades de recorrer territorios que no sean los que tenemos asignados a partir de nuestras circunstancias socioculturales y económicas. Plantean que los desplazamientos y experiencias están ceñidos a un mundo encorsetado y utilitario, desapegado completamente de prácticas lúdicas y revolucionarias: es en este territorio por fundar y descubrir desde donde la IS edifica sus propuestas.

En la revista *Potlatch*,²² medio a través del cual podemos rastrear los antecedentes del movimiento, escribían Guy Debord y Jacques Fillon en el año 1954: “Se puede afirmar que las reivindicaciones revolucionarias de una época dependen de la idea que dicha época se hace de la felicidad. Por tanto, la revalorización del ocio no es ninguna broma. Recordemos que se trata de inventar nuevos juegos” (Guy Debord; Jacques Fillon, 1996: 50). La reivindicación del juego, del asombro y la aventura como experiencias indispensables para construir una vida que se acerque a un gesto realmente revolucionario y transformador, permea toda la construcción teórica de la IS, en cada una de sus propuestas.

Para los situacionistas, las sociedades actuales, con cada vez más fuerza y claridad, promueven una forma de vivir que como decía Debord (1995: 8) “se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos” y los mismos tienen mucho que ver

²² La revista se publicó entre los años 1954 y 1959. Sobre la revista, afirma Debord (1985): “La intención estratégica de *Potlatch* era crear lazos para constituir un movimiento nuevo, que debía ser por lo pronto una reunificación de la creación cultural de vanguardia y de la crítica revolucionaria de la sociedad. En 1957, la Internacional Situacionista se formó efectivamente sobre dicha base”.

con la conformación geográfica de las ciudades y cómo las mismas son habitadas. Debord (1995: 8) dice:

el espectáculo se presenta a la vez como la sociedad misma, como una parte de la sociedad y como *instrumento de unificación*. En tanto que parte de la sociedad, el espectáculo es expresamente el sector que concentra toda mirada y toda conciencia. Por el hecho mismo de estar *separado*, este sector es el lugar de la mirada abusada y de la falsa conciencia; la unificación que este sector establece no es otra cosa que un lenguaje oficial de la separación generalizada.

El movimiento situacionista pone en el centro de sus preocupaciones la experiencia vital y cómo la misma está adherida y determinada por la conformación cultural, también en sus configuraciones territoriales. La construcción de situaciones atañe a una exploración que se dirige a nuevas formas de vincularnos con la geografía: cimentar un espacio (territorial y simbólico) donde el hábitat sea un lugar propicio para otras formas de vivir y crear. Constant expone esta idea en su artículo “Otra ciudad para otra vida” (1999: 96):

Nosotros reivindicamos la aventura. Al no encontrarla en la tierra algunos se fueron a buscarla a la Luna. Apostamos siempre y sobre todo por un cambio en la tierra. Nos proponemos crear situaciones, y situaciones nuevas. Contamos con romper las leyes que impiden el desarrollo de actividades eficaces en la vida y en la cultura. Nos encontramos en el alba de una nueva era, e intentamos esbozar ya la Imagen de una vida más dichosa.

Entre las diversas propuestas que la IS desarrolla buscando construir las bases necesarias para un mundo completamente nuevo, donde lo estructural fuera “la invención como modo de vida” (Alberts *et al*, 1999: 89) la “Teoría de la Deriva” (1956) escrita por Debord es una de sus propuestas más relevantes y un insumo fundamental para esta investigación. La deriva es, para los situacionistas, una práctica revolucionaria que permite construir en el propio andar las configuraciones necesarias para que se concrete esta nueva era de la que habla Constant. Así lo explica Lapeña Gallego (2014: 24)

el acto de arrojarse a las calles y dejarse llevar era su lucha particular contra el aburrimiento. Entregarse a un desconocido (el Otro por antonomasia) conllevaba adentrarse en una aventura, romper con las dinámicas cotidianas de una sociedad presidida por el automatismo. La certeza de no saber hacia dónde conducen los pasos convierte el paseo en una deriva.

Al mismo tiempo, visualizaban la práctica como una manera de construir nuevas formas de creación y acercamiento, porque “lo más necesario es la construcción de nuevas situaciones, de un marco para nuevas actividades. La construcción de situaciones es condición previa a la creación de nuevas formas, y aquí los creadores de hoy deben encontrar su cometido” (Alberts *et al*, 1996: 90). La utilización de la deriva intenta descentrar y poner en crisis los recorridos que nos son asignados, desde una perspectiva que mucho tiene de acto de irreverencia, de búsqueda micro política, ya que “vagabundear, deambular, es abandonarse al paseo sin objetivo y a una mirada descentrada que vuelve a aprender a mirar a lo insignificante” (Sergio Martínez Luna, 2016: 4).

Recorrer los territorios sin rumbo aparente, escudriñando y transitando espacios extraños a nuestros itinerarios habituales es una manera de desarticular un mundo encorsetado por fronteras visibles e invisibles, pero profundamente concretas. Un desplazamiento del espacio, una práctica que promueve el desplazamiento por lugares que no nos son cercanos ni supuestamente necesarios, promoviendo el asombro del encuentro con lo desconocido: una metodología que se inscribe perfectamente en las búsquedas que desarrollaron Chris Marker y Jonas Mekas para sus creaciones artísticas.

La práctica de la deriva es una reivindicación de las posibilidades creativas y políticas que se habilitan a partir de la exploración de nuevas formas de relacionarnos con el ambiente, de encontrar las maneras de interpretar el mundo desde un lugar vinculado con la sorpresa y la experimentación. Como decían Debord y Fillon (1996: 50), la deriva es “una técnica del desplazamiento sin objetivo, basada en la influencia del escenario”.

Las películas de Marker y Mekas tienen este gesto adherido a sus exploraciones y sus desarrollos narrativos, discursivos y estéticos están determinados en gran medida por este vínculo imprevisto entre los recorridos y lo que el escenario

elegido puede provocar. La deriva promueve un acercamiento a los territorios que nos han sido vedados, para conocer lo que, sin el deseo de una búsqueda consciente por atravesar otros umbrales, no sería posible descubrir. De eso se trata la “deriva psicogeográfica”²³ que la IS teorizó y propuso como práctica para desarrollar nuevos sentidos en la experiencia vital: construir y vivenciar acciones de carácter libertario y profundamente políticas a través del recorrido. Como explica Martínez Luna (2016: 4)

las prácticas ligadas al caminar elaboran maneras de recomponer la sensibilidad y el aprendizaje sobre los espacios, los lugares y los tiempos. (...) Pero, a la vez, el yo queda descentrado en su apertura a la heterogeneidad inagotable del mundo, que demanda ser recorrida, curioseada e interrogada. El espacio atravesado, la calle, el sendero, dejan de ser un espacio transicional que debe ser recorrido apresuradamente para llegar al destino prefigurado – como un afuera desconectado de nuestro cuerpo y de nuestros pasos–, adquiriendo consistencia propia, ya no una exterioridad instrumentalizada, sino un espacio de posibilidades cargado de libertades, inquietudes, promesas y memorias.

En el artículo “Introducción a una crítica de la geografía urbana” escrito en setiembre de 1955, Debord propone algunas de las ideas centrales de la posteriormente llamada Teoría de la Deriva, principalmente al hablar del concepto de psicogeografía. Su reflexión abre un escenario propicio para entender las búsquedas de Chris Marker y Jonas Mekas en sus deambulaciones fílmicas, tanto en el terreno estético como en lo que refiere a las reflexiones sobre los significantes culturales que ambos directores ensayan en sus películas.

La psicogeografía es para los situacionistas una manera de acercarse a conocer los vínculos entre el ambiente y la experiencia vivida por los individuos. Según Debord (1996: 18), “podría definirse como el estudio de las leyes exactas y los efectos específicos del entorno geográfico, ya sea organizado conscientemente o no, sobre las emociones y el comportamiento de los individuos”. En el artículo “Intento de

²³ La Internacional Situacionista define lo psicogeográfico como: “Relativo a la psicogeografía. Lo que manifiesta la acción directa del medio sobre la afectividad”. Y a la deriva como: “Modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. Se usa también más específicamente para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia” (Internacional Situacionista. 1999: 17, 18).

descripción psicogeográfica de Les Halles” se ahonda en el vínculo de la deriva como método de observación experimental y su carácter de ejercicio epistemológico:

Los medios de la psicogeografía son muchos y variados. El primero y más sólido es la deriva experimental. La deriva es un modo de comportamiento experimental en una sociedad urbana. Es al mismo tiempo un modo de acción y un medio de conocimiento” (Abdelhafid Khatib, 1999: 45).

La práctica de la deriva es un modo de hacer que permite ensayar, a partir de la experimentación y la creación de situaciones, un acercamiento a lo que los territorios y quienes allí habitan tienen para presentarnos, buscando “dejarse llevar por las solicitaciones del terreno y los encuentros que a él corresponden” (Debord, 1999: 50). Pero también, como deja en claro Khatib, y como también planteaba Benjamin al analizar a la Flânerie como práctica epistemológica, es un método propicio para construir conocimiento a través del arte. Las películas de Chris Marker y Jonas Mekas que analizaremos en los siguientes capítulos desarrollan sus narraciones desde este gesto, desde esta forma de pensar y experimentar la tarea artística y proponer reflexiones sobre el mundo real.

3.4 Una tradición compartida

La deriva es una práctica profundamente adherida a la transformación de las experiencias cotidianas y si bien su utilización ha transitado diversas etapas, hay en este gesto búsquedas compartidas, regularidades que han marcado su implementación. Las mismas están vinculadas con lo que trae aparejada la experiencia del andar.

Los primeros gestos de esta práctica en la modernidad pueden datarse en el siglo XVIII. La literatura romántica utilizó las deambulaciones azarosas como una manera de conectarse con la experiencia sensorial para desarrollar obras reflexivas y creativas que conectaran con la naturaleza y la libertad. Las caminatas eran una fuente de inspiración para artistas y escritores, una construcción de caminos sensibles que permitían un vínculo más estrecho con el interior, con la intimidad, y desde allí con el entorno. También eran maneras de abandonar el ámbito privado, de abrirse al mundo y a los otros, un reconocimiento explícito de lo extraño, lo desconocido, de la

otredad. Por supuesto que influían en estos recorridos aspectos de clase y género: es indudable que quienes los llevaban a cabo eran en general hombres, además de personas pertenecientes a las clases acomodadas y con altos niveles educativos. Como explica Martínez Luna (2016: 2) “para la clase trabajadora y para las mujeres en general, las condiciones materiales y las determinaciones ideológicas clausuran la posibilidad el disfrute intelectual del tiempo y del espacio (Jarvis, 1997)”.

Sin desconocer esta realidad, las deambulaciones llevadas adelante por los escritores románticos dan comienzo en la modernidad a una forma de concebir la experiencia vital que toma como metodología el acto de caminar:

En la literatura romántica, especialmente la inglesa, aparecen a menudo las referencias a las experiencias de una sensibilidad y un yo en movimiento que se componen en el trayecto y la deambulación a través del paisaje, de los caminos y las calles, y que así redescubre recursos expresivos ligados a los ritmos, percepciones y cualidades del cuerpo en tránsito y sus conexiones con el entorno. Jarvis (1997: 67) entiende que la caminata configura un determinado ritmo, una regularidad hipnótica afinada sobre el movimiento de las piernas que conduce al verso libre, al contacto sensorial con la naturaleza y a la experiencia del entorno en la forma de una secuencia de imágenes (Martínez Luna, 2016: 2).

La tradición del andar como práctica creativa continúa las deambulaciones realizadas por J.J. Rousseau²⁴ y será antecedente de las caminatas por los bosques del lago Walden de Henry D. Thoreau,²⁵ referente ineludible del cine de Jonas Mekas.

Con el advenimiento de la ciudad moderna, los recorridos de los escritores románticos abren paso a nuevas formas de transitar los espacios. Como observamos,

²⁴ “La historia del caminar es anterior a la historia de los seres humanos, pero la historia del caminar como un acto cultural consciente, en vez de un medio para un fin, tiene solo un par de siglos en Europa, y Rousseau está en sus inicios”. (...) “Si la literatura del caminar filosófico comienza con Rousseau, es porque él es uno de los primeros en pensar que valdría la pena registrar minuciosamente las circunstancias de sus meditaciones. Si él fue un radical, su acto más radical fue revalorizar lo personal y lo privado, aspectos para los cuales el caminar, la soledad y la naturaleza facilitan las mejores condiciones” (Rebecca Solnit, 2015: 34, 45).

²⁵ Las obras *Walden. La Vida en los bosques* y *Caminar* son sus libros más importantes con respecto a la filosofía del andar. Dice Thoreau: “¿Por qué resulta a veces tan arduo decidir hacia dónde caminar? Creo que existe en la Naturaleza un sutil magnetismo y que, si cedemos inconscientemente a él, nos dirigirá correctamente.” (Thoreau, 1998, Citado en Le Breton, 2020: s/d)

la Flânerie fue un mojón importante en la concepción del andar como práctica de observación y análisis de las transformaciones de la sociedad parisina en el siglo XIX. Pero es en los inicios del siglo XX cuando las deambulaciones toman un carácter nuevo. La deriva comienza (con las propuestas de dadaístas, surrealistas y situacionistas) a proponer errancias urbanas²⁶ con un perfil marcadamente distinto, guiado por desarrollar nuevas formas de experimentar la vida y el arte (ver Alberá, 2009). Dichos movimientos dieron un empuje central a la práctica de la deriva con fines estéticos, artísticos y políticos.

Chris Marker y Jonas Mekas harán lo propio en el campo cinematográfico, en estrecho vínculo con sus legados, pero con las particularidades que sus propuestas habilitan y descubren.

²⁶ Si bien no abordaremos este tema en profundidad, las errancias urbanas fueron cruciales en muchas de las sinfonías ciudadanas que tuvieron su auge durante las primeras vanguardias (Ruttman, Cavalcanti, Ivens) y también en cuantiosas películas que empezaron a realizarse a partir de los años 50. En este sentido, nombres como los de Jean Rouch y Edgar Morin dentro del cine documental pero también Jacques Tati, Alain Resnais, Jean Luc Godard y Michelangelo Antonioni en el cine de ficción, entre muchos otros, fueron importantes a este respecto.

Capítulo 4. La deriva en Chris Marker

Los grandes autores de cine podían ser comparados
no sólo con pintores, arquitectos, músicos,
sino también con pensadores.
Ellos piensan con imágenes-movimiento y con
imágenes tiempo, en lugar de conceptos.
Gilles Deleuze (1984: 12)

4.1 Viajero, poeta, cineasta

Chris Marker fue un cineasta enigmático. Nacido en el año 1921 en Neuilly-sur-Seine, Francia,²⁷ comenzó a rodar películas a comienzos de los años 50. Su ópera prima, *Olympia 52* (1953) fue una producción de la organización de educación popular *Peuple et Culture* sobre los Juegos Olímpicos desarrollados en la ciudad de Helsinki y es al año siguiente cuando codirigirá *Les statues meurent aussi* (Las estatuas también mueren, 1953) junto al reconocido director Alain Resnais.

La vinculación creativa entre Marker y Resnais, a quien conoce a fines de los años 40 en el organismo educativo *Travail et Culture*, agrupación cercana al Partido Comunista, continuará en los años siguientes.²⁸ Ambos integraban en esos años el grupo conocido como *Rive Gauche*, entre quienes se encontraba también su amiga Agnès Varda, figura emblemática de la *Nouvelle Vague*. La Orilla Izquierda era una zona al sur del Río Sena, lugar de encuentro de artistas y pensadores, un “centro de vanguardia y refugio cosmopolita (...) frecuentada tradicionalmente por la izquierda política” (Richard Roud, 2006: 224).

Desde el año 1947, y como preludio a la realización de estas primeras películas, Marker desarrolla un trabajo sostenido en la revista *Esprit*, “un proyecto editorial que aunaba los principios de apertura en el pensamiento católico hacia el compromiso político de la izquierda y la creación de un espacio de debate sin

²⁷ Aunque no hay certeza de esta información, en algunas entrevistas decía haber nacido en Mongolia.

²⁸ Marker colaboró en el cortometraje dirigido por Resnais *Toute la mémoire du monde* (Toda la memoria del mundo, 1956) y en el imprescindible documental sobre el Holocausto judío *Nuit et Brouillard* (Noche y niebla, 1955). Ambos participaron en la película colectiva *Loin du Vietnam* (Lejos de Vietnam, 1967).

exclusiones” (María Luisa Ortega, Antonio Weinrichter, 2006: 14) donde conocerá a André Bazin, que como observamos fue una figura clave en la definición de su cine como ensayístico.

Es por estos mismos años que comienza su vínculo con *Seuil*, “editorial emblema de la renovación cultural francesa del momento” (Ortega y Weinrichter, 2006: 15) donde publicará diversos textos y trabajos creativos, entre ellos su primera novela *Le couer net* (1949) y la colección de libros de viaje *Petite Planète*, serie que dirigirá desde 1954 a 1958. En *Seuil* también editará su libro de fotografías y textos *Coréennes* (1959), edición que tuvo “el ‘peculiar destino’ de ser rechazado por las dos Coreas, la del Norte por no ser lo ‘bastante halagador’ y la del Sur, que lo calificó inmediatamente de ‘propaganda comunista’” (Ortega y Weinrichter, 2006: 38) y los comentarios de sus películas realizadas hasta 1966, *Commentaires I y II* (1961, 1967).

Reticente a las entrevistas, cultor de un perfil casi invisible (sólo hay unas pocas fotografías disponibles de su rostro), fue un cineasta de culto poco conocido para el gran público. Sin embargo, ese desvanecimiento del yo, esa decisión política que lo acompañará su vida entera, encuentra su contraparte en su filmografía.

Las películas de Marker son su carta de presentación y en ellas se encuentra su identidad multifacética y sus maneras de posicionarse frente al mundo que irá retratando, además de sus métodos creativos. Como planteaba el autor en una de las pocas entrevistas a las que accedió en su vida, “si un film no ofrece sus propias respuestas a cualquiera de las preguntas que la gente desearía formular al cineasta, entonces el film no vale la pena” (Chris Marker, 2006: 238).

Marker fue un director con características únicas. Explorador del mundo, viajero incansable, observador incisivo de los más variados contextos culturales que su inagotable curiosidad lo llevó a conocer, elegía recorrer los territorios para mirarlos a través de su cámara y desarrollar sus particulares maneras de interpretarlos. Sus películas son un caleidoscopio de reflexiones sobre la cultura contemporánea, características que lo fueron erigiendo como un etnógrafo cinematográfico.²⁹

Como plantea María Paz Peirano (2013: 71), sus

²⁹ El artículo de María Luisa Ortega “El descubrimiento de América Latina por los documentalistas viajeros” incluido en el libro *Cine documental en América Latina* (Paulo Antonio Paranaguá (ed.), 2003) es una investigación muy valiosa para entender los vínculos estrechos entre muchos cineastas extranjeros (entre ellos Chris Marker) y los procesos políticos y culturales latinoamericanos a partir de los años 50, exploraciones que estuvieron signadas por una perspectiva de fuerte raigambre etnográfica y política, asentada en el viaje por países que se buscaban descubrir y retratar.

innovadores documentales de viaje, donde explora el encuentro con *otros* culturales, pueden también leerse como formas experimentales de documental etnográfico, que hasta cierto punto se emparentan con la mirada dialógica y reflexiva del antropólogo Jean Rouch. En todos ellos, su pasión por el viaje se liga a su preocupación por la historia y la memoria cultural, configurando un período sedimentario de su trabajo como cineasta en las décadas siguientes.

En su tarjeta de visita se presentaba como “Chris Marker: viajero, poeta, cineasta” y en la conjunción de estas tres cualidades, y en todo lo que podría pensarse en su intersección, está contenida su semblanza. Como señalan Ricardo Greene e Iván Pinto en la Introducción del libro *La Zona Marker* (2013), el cineasta alternó en sus películas tres identidades creativas claramente definidas. En primer lugar, un semblante de militancia política que lo hizo acompañar las luchas de la izquierda global de los años 60 y 70, con películas que abordaron, por un lado, variados aspectos de las revoluciones latinoamericanas y los procesos políticos y sociales que se desarrollaron en el continente —por ejemplo, *Cuba sí* (Idem, 1961) *L’ambassade* (La embajada, 1974), *La spirale* (La espiral, 1976) y *Le fond de l’air est rouge* (El fondo del aire es rojo, 1977)— y de las luchas de los trabajadores europeos, principalmente en colaboración con el grupo SLON (*Service de Lancement des Oeuvres Nouvelles*) colectivo a través del cual surgirían películas como *À Bientôt J’Espère* (1968), sobre la huelga en la fábrica textil Rhodiaceta de la ciudad de Besançon (Greene y Pinto, 2013: 12).

Por otro lado, hay un conjunto de películas en las que Marker reflexiona sobre las nuevas tecnologías y sus alcances, obras en las cuales el director desarrolla su mirada sobre los avances tecnológicos, el advenimiento de Internet, la reflexión sobre las imágenes como constructo simbólico, las transformaciones en los dispositivos visuales y su repercusión en la cultura de la época, realizando creaciones multimedia que muchas veces fueron directamente instalaciones enmarcadas dentro del arte contemporáneo.³⁰ Entre otras, *Zapping Zone (Proposals for an imaginary Television)* (Idem, 1990-1997) *Level Five* (Idem, 1996), *Silent Movie* (Idem, 1994-1995) o el CD-ROM *Immemory* (Idem, 1998).

³⁰ Para una muestra completa de la obra multimedia de Marker: <https://chrismarker.org/>

Pero es su cualidad de cronista cultural nómade, de viajero y constructor de mapas cinematográficos (presente en casi todas sus obras de una manera u otra) la que me interesa abordar en este trabajo para conectar sus vínculos creativos con la práctica de la deriva. Este trabajo pondrá el acento en esa cualidad tan importante para sus creaciones, porque como acertadamente afirma Weinrichter (2006: 177),

Marker es un *flâneur* (en el sentido de Baudelaire leído por Benjamin, pero también en el de Varda, que hizo explícita la conexión entre esta noción y el oficio de cineasta) que ha recolectado un vasto inventario de imágenes y que desde muy pronto se planteó cómo organizarías: cómo pasar ‘de la colección a la escritura’, según la feliz expresión de Guy Gauthier.

4.2 Los mapas del mundo Marker

Chris Marker fue un creador cinematográfico que utilizó sus deambulaciones por diferentes regiones del planeta como práctica creativa para analizar la cultura contemporánea. Sus películas desarrollan discursos que están siempre en la frontera entre la ficción y la no ficción, creaciones híbridas que se construyen “en los bordes de los géneros, formatos y plataformas, cuestionando lo establecido y traspasando elementos de un ambiente a otro” (Greene y Pinto, 2013: 13). Como explica Viviana Montes (2017),

revisar el trabajo de Marker en el devenir de la historia implica aceptar desafíos. Es tener que hablar de documental, de ficción, de fotografía, de montaje, de ensayo, de nuevas tecnologías o nuevos medios, de analógico y digital, de metalenguaje y seguramente, siempre se escapa algo.

Marker propone discursos reflexivos sobre variadas temáticas, enfoques que piensan a la cultura y sus espacios de significación como un territorio semántico que se construye, tal cual la Historia, a partir de cómo elaboramos sus sentidos. Una de sus películas más reconocidas, *La Jetée* (1962), que tiene la particularidad de ser su única obra puramente ficcional, es un fotomontaje que a través de una serie de instantáneas teje una historia de ciencia ficción sobre el tiempo, un viaje que alterna el pasado, el presente y el futuro.

El devenir del tiempo es una de sus constantes temáticas: la construcción de

la memoria como una dimensión cultural en permanente transformación que también dialogará, y aquí se abre uno de los puntos centrales para esta investigación, con la construcción de una cartografía en movimiento que se descubre también en sus dimensiones simbólicas, por ejemplo, en la reflexión sobre la temporalidad. Marker es un flâneur que no sólo transita por los territorios de la geografía planetaria buscando las huellas inscriptas en ellos, sino que construye mapas posibles en espacios que están en el orden de lo conceptual.

En *Sans Soleil*, película del año 1983, la voz en off de una mujer que lee las cartas de un camarógrafo imaginario, Sandor Krasna (alter ego del propio Marker) nos dice: “Me he pasado la vida preguntándome sobre la función del recuerdo, que no es lo contrario del olvido, sino más bien su reverso. No recordamos, reescribimos la memoria como se reescribe la historia”. El tiempo será en Marker un concepto articulador de sus búsquedas “por acercar lo que está separado o distante” (Weinrichter, 2006: 178) buscando la construcción de un mapa que alterna espacios geográficos con aquellos que están en el terreno de las ideas, una búsqueda de lo coalescente, del territorio desde donde podemos entender la imantación entre los conceptos, y su vínculo con los lugares donde la vida de las personas se experimenta, con la cultura en sí misma y su apropiación.

Habitualmente, en los estudios cada vez más amplios sobre su obra, se considera a Marker como un autor que construye una obra poética y ensayística, declaradamente política y profundamente personal, a través de sus innovadoras propuestas en el terreno del montaje y la utilización de un estilizado y reflexivo uso de la palabra. Es innegable que en esos espacios creativos erige buena parte de su construcción de sentidos y miradas sobre el mundo, pero este trabajo propone agregar un elemento más, que no sólo es una marca particular sino una cualidad determinante, enmarcada en el espacio de la ontología de su obra: la deriva como un gesto decisivo de sus creaciones. En la revista cinematográfica *Détour*, David Flórez (2015) señala:

El narrador markeriano divaga y digresa, camina en círculos, busca perderse en medio de bosques y desiertos. El resultado de estos vagabundeos son películas fundamentalmente abiertas, sin destinos ni puertos definidos, sin mapas o señales que nos ayuden a orientarnos, donde la propia geografía, el paisaje que contemplamos, se va creando de la nada a medida que

avanzamos. Un carácter difuso, ambiguo, inasible, que, en ciertas de sus obras mayores, como *Sans Soleil*, las torna auténticas ensoñaciones, casi alucinaciones, de las que despertamos con un recuerdo fragmentario.

Las miradas que Marker propone sobre el mundo están guiadas por estos vagabundeos a manera de ensoñaciones que plantea Flórez, y es a través de los mismos que el director francés encuentra una forma propicia para forjar sus narraciones de carácter ensayístico, “sin destinos ni puertos definidos”.

El cine de Marker está mediado por la articulación de estilos y formas creativas. *Sans Soleil*, por ejemplo, es una película que, como propone Ricardo Marín (2019) se encuentra

a medio camino entre un ensayo, un cuaderno de viajes, una película casera y una reflexión documental, (...) un proyecto grabado en Japón, Guinea, Estados Unidos, Cabo Verde y otros lugares en el mundo, donde una voz femenina lee las cartas de un fotógrafo que recuerda (o al menos intenta recordar) sus viajes. Por supuesto, las cartas no existen, tampoco el fotógrafo y la voz pertenece a Florence Delay, amiga de Marker.

Todo en *Sans Soleil* es una ficción, una historia construida con imágenes reales de los viajes realizados por Marker, pero que desarrollan un relato ficticio, en donde dialogan cartas inventadas, personajes inexistentes y una narración que le da un sentido reflexivo, multiplicador, a esas filmaciones, a través de la *voz en off* de una mujer sin nombre, ni identidad.

Sin embargo, y como decíamos en el capítulo primero, todas esas deambulaciones por el terreno de lo ficcional, adquieren en el cine de Marker un cierto grado de fidelidad en el espacio fílmico, en el interior de la película. Es allí donde la propuesta del realizador construye un universo que le otorga a sus narraciones cinematográficas características interpretativas sobre los espacios de significación que son observados. Todas estas atribuciones de un cine que trasiega el ensayo, que está enmarcado en un modo de hacer de carácter reflexivo, que encuentra en sus enunciados poéticos una realidad a la que también está permanentemente cuestionando, se desarrollan a partir de cartografías del mundo, de un viaje constante por territorios que se abren para descubrir.

Sobre la imposibilidad de hacer de las imágenes una elucubración que se acerque a una realidad siempre inabarcable, Marker reflexiona en muchas de sus películas. Su búsqueda está centrada en la interpretación de las marcas que esas imágenes pueden dejar en el tejido del tiempo, en el devenir de la historia. Así lo expone en *Sans Soleil*:

Os escribo todo esto desde otro mundo, un mundo de apariencias. En cierto modo, los dos mundos se comunican. La memoria es para uno lo que la historia es para el otro. Una imposibilidad. Las leyendas nacen de la necesidad de descifrar lo indescifrable. Las memorias tienen que conformarse con su delirio, con su deriva.

Los viajes alrededor del mundo son también una forma de construir este devenir, a través de sus deambulaciones por la geografía planetaria y de la propia interpretación subjetiva del *tiempo* como una construcción cultural que también es pasible de ser analizada en su diálogo con la Historia y la cultura contemporánea. La faceta etnográfica de Marker, sus reflexiones sobre la cultura, transitan un camino que parte de una forma de entender el encuentro dialéctico con los otros (fuertemente arraigada en las construcciones teóricas occidentales de la época), pero que, en el propio recorrido, en esa deriva que no es sólo geográfica sino interna y reflexiva, serán reorganizadas, puestas en observación y en vigilancia: remitiendo a su inestabilidad, interpelando su pertinencia. María Paz Peirano (2013: 86) lo explicita de esta manera:

Chris Marker surge en medio de este paradigma. Seducido por él, comienza su trabajo como un viajero más, de esos que parten de un centro claro – Europa– para ir a “descubrir” el mundo y traerlo de vuelta a casa. Sin embargo, Marker es un viajero inconformista, uno cuyo continuo aprendizaje en el proceso del viaje, va resituando los significados de los supuestos que movilizaron su partida.

El acercamiento a *la otredad*, la manera de descifrar lo que las diferentes culturas tienen (o pueden tener) de inmanente, una exploración que intenta acercarse a lo universal desde configuraciones vinculadas con los rastros más cotidianos, muchas veces imperceptibles (y que son los que Marker pondrá en un lugar de

relevancia, analizando esas maneras de hacer de las que hablaba De Certeau), está profundamente estructurada a partir de los métodos del encuentro, y desde allí, de la construcción de una mirada interpretativa, política y reflexiva.

Hay en Marker un permanente ejercicio de relectura de los acontecimientos que son retratados por su cámara, una multiplicación de sentidos que busca acercarse a la matriz ontológica de cómo construimos la memoria individual y colectiva en nuestro tiempo, es decir, cómo se construyen los dispositivos que dan sentido a los hechos y de qué manera son experimentados. En este sentido, el papel de las imágenes es central para el autor, como queda de manifiesto en la película *Sans Soleil*: “Me pregunto cómo recuerdan las personas que no filman, que no fotografían, que no graban en vídeo, cómo hace la humanidad para recordar”.

Las incógnitas que trazan sus discursos, líneas oblicuas en fuga, son la reflexión de un creador que busca la confluencia de caminos semánticos en cada una de sus configuraciones posibles, que construye un mapa uniendo puntos que para otros serían absolutamente incompatibles. La deriva en Marker es geográfica y también conceptual: se manifiesta en las reflexiones nacidas en el recorrido por los territorios que se deciden transitar, adhiriendo a un nomadismo radical que estará presente en la ontología de sus contenidos narrativos, pero la práctica de la deriva también se manifiesta en el interior del relato visual, en su configuración interna. En este sentido, el montaje de Marker juega un papel preponderante pero también su forma de hacer dialogar los diversos estilos del discurso que están presentes en su obra.

El trazo es, entonces, y aquí radica el aspecto que creo determinante de su propuesta estética y narrativa, un gesto que asocia el recorrido azaroso, aleatorio y libre, guiado por las solicitudes del terreno como planteaba la IS, con la construcción de todos sus dispositivos discursivos tanto en el adentro como en el afuera de la obra. El CD-ROM *Immemory*, por ejemplo, es un ejemplo cabal de esta idea. Como plantea Santos Zunzunegui (2006: 166):

organizados a partir bien de un índice alfabético, bien de unas “zonas” delimitadas, los trayectos virtuales hechos posibles por la estructura hipertextual del cd-rom hacen buena la petición de Alain Resnais cuando reclamaba la existencia de obras en las que algo deba suceder “alrededor de la imagen, detrás de la imagen, e incluso en el interior de la imagen”. De hecho,

no pocas veces una imagen no sólo conduce a otra, sino que oculta otra(s) y se abre en dirección a otras.

La característica que a mi entender es definitoria de sus películas se encuentra cimentada en este recorrido latente, materializado tanto en los rastros que para Marker serán distintivos en algún lugar específico del mundo, y seleccionados para formar parte de sus películas, como en los intersticios de su propio mapa interior, ese que espera por ser descubierto. La práctica de la deriva en Marker, y aquí propongo un gesto que bien podría ser compartido por el director, necesita ser descifrada, está escondida en las grietas de su obra. No es solamente su cualidad de trotamundos lo que lo hace llevar adelante esta manera de hacer; es el gesto adherido a su forma de construir los relatos que se develan en sus películas.

Por eso la memoria en Marker es un concepto de tal magnitud, de tal presencia simbólica y conceptual: sus elaboraciones más profundas a nivel narrativo, remiten a un itinerario que se mueve a través de las huellas que están inscriptas en los individuos y en las configuraciones presentes de la experiencia distintiva y única de una comunidad, como decía Williams, a la manera de un rastro que también dialoga con el sentido del mundo (de la vida en el mundo) y de las maneras en que podemos construir ese mapa del presente con las huellas del pasado: buscando una imantación, una escritura inteligible y comprensible, que se construye utilizando idiomas distintos y tiempos diversos.

Marker filma en el camino porque sabe que el camino aún no está fundado, es un territorio por descubrir, e intenta adherir al interior de sus relatos ese mismo gesto de creación. En el corpus de sus propuestas fílmicas hay una *deriva* incorporada, un conjunto de señales que están escindidas de cualquier linealidad prefijada, que encuentran su sentido y su búsqueda interpretativa en la confluencia (y el extravío) de caminos reflexivos, lecturas y miradas rizomáticas: símbolos polisémicos que dialogarán con la construcción de la memoria. Dice el texto de Santos Zunzunegui (2006: 166):

de la misma manera el trabajo de Marker parece sostener implícitamente las ideas de Gilles Deleuze cuando afirmaba que las características primeras gestionadas por la imagen contemporánea ya no son, como antaño, el *espacio* y el *movimiento* sino la *topología* y el *tiempo*. La primera de estas nociones nos

lleva a la de mapa, a la cartografía, porque en el viaje a la memoria propuesto por Marker una imagen ya no es como en el relato cinematográfico un punto de transición que presupone la anterior e implica la siguiente sino un auténtico depósito virtual que puede sufrir diferentes actualizaciones según el recorrido en el que se inserte. La imagen se concibe como cruce de caminos, lugar de posibles desviaciones, dilaciones o atajos, auténtico nudo de laberintos cuyas distintas salidas quizás no conduzcan sino a *culs-de sac*.³¹

Marker cuestiona las imágenes y al hacerlo les otorga nuevos sentidos, las multiplica, buscando en su interior sus significados polifónicos y también propone indagaciones en su destello, en las resonancias de sus huellas. Cada detalle que es filmado funciona como una pieza de un engranaje, una materialización simbólica del universo que Marker construye a partir del mundo que observa. Un mapa, y esta palabra es central, que se va tejiendo a través de sus viajes por el mundo, en una deambulación constante y decisiva para su configuración cartográfica conceptual.

La poética de sus películas no es sólo un hecho determinado por su exquisita combinación de símbolos en el terreno de la palabra y de las imágenes, principalmente a través de su interacción mediada por la voz en off. Está presente en su manera de hacer, en un gesto que intenta decirnos que el territorio a explorar artísticamente, sea cual sea, estará determinado por cómo decidimos proponer el acercamiento exploratorio. Desde ese gesto, Marker busca imantar símbolos y conceptos, pero también rastrea lo inmanente, las formas comunes de experiencia. Explora en aquellos espacios donde la cercanía es posible, donde la individualidad, quizá, se fractura, donde el tiempo y el espacio posibilitan otro tipo de configuraciones: lugares que, como se propone en *Sans Soleil* “permiten la igualdad de la mirada, bajo la cual todo hombre vale lo mismo que otro, y lo sabe.”

En sus películas se exploran las regularidades entre los hechos y los detalles que va capturando en las diferentes regiones del mundo por las que transita, coleccionando imágenes que serán las marcas para sus reflexiones y construcciones discursivas. En este sentido, dialoga con la reflexión acerca del espacio-tiempo que propone Deleuze (1996: 31), porque en sus imágenes

³¹ En francés, un cul-de-sac es “un tipo de vía que posee un solo punto de entrada que también opera como punto de salida, por lo que para poder salir de allí en un vehículo, el conductor obligatoriamente deberá hacer una media vuelta o una marcha atrás.”

hay devenir, cambio, pasaje. Pero, a su vez, la forma de lo que cambia no cambia, no pasa. Es el tiempo, el tiempo en persona, 'un poco de tiempo en estado puro': una imagen-tiempo directa que da a lo que cambia la forma inmutable en la que el cambio se produce.

En paralelo con la realización de sus primeras películas, Marker creó y dirigió durante cuatro años la colección de revistas *Petite Planète*, una serie de guías de viaje que ya tienen en su propuesta su sello distintivo. Las guías fueron un mojón importante para visualizar sus particulares formas de acercamiento a la cultura. Distintas a cualquier colección de viajes conocida, las revistas contenían una selección de pequeños tesoros escondidos de los países elegidos, historias de gente común, leyendas, visitas a espacios populares, canciones, poesías, ilustraciones, grabados, un *collage* plagado de detalles que huían del exotismo y que ya delineaban un hilo conductor con sus propuestas cinematográficas futuras. Así define la colección el crítico Colin Marshal (2017):

Además de la ambición de proporcionar algo diferente de las guías, historias o cuentos de viajeros corrientes (...) el aspecto más innovador de las guías de *Petite Planète* fue su espléndido uso de ilustraciones, que se muestran no solo como soporte para el texto, sino en diseños dinámicos que establecieron una transmisión visual y cognitiva sin precedentes entre el texto y las imágenes'. Aunque Marker contribuyó con algunas de sus propias fotografías (...) su principal contribución creativa fue combinar estas y una variedad de 'grabados, miniaturas, ilustraciones gráficas populares, postales, mapas, dibujos animados, sellos postales, carteles y anuncios' en 'una mezcla embriagadora y heterogénea de alta cultura y escenas de mercado'.

El propio Marker explicitó su búsqueda: "ni una guía, ni un libro de historia, ni un folleto de propaganda, ni las impresiones de un viajero, sino el equivalente a la conversación que nos gustaría tener con alguien inteligente y conocedor del país que nos interesa" (Isabel Stevens, 2014).

La decisión de recorrer el mundo buscando encontrar lo que el mundo tiene para mostrarnos, su verdadera esencia, su posible verdad escondida, las marcas

inscriptas en los detalles, es en cada una de sus obras el camino que el cineasta propone. Para encontrar estos rastros, el gesto de la práctica de la deriva es central, porque le permite construir sus narrativas adhiriendo a lo que planteaba Debord de intentar “contribuir a clarificar ciertos vagabundeos, los cuales no expresan una subordinación al azar, sino una *insubordinación* total a las influencias habituales (influencias generalmente denominadas como “turismo”, esa droga popular tan repugnante como los deportes o las tarjetas de crédito)” (Debord, 1996: 20, 21).

En la presentación de una de sus últimas instalaciones multimedia, *Owls at Noon* (MOMA, 2005) Marker muestra, con un gesto cercano al Benjamin del *Libro de los Pasajes*, pero también a *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord y a las búsquedas de Jonas Mekas por la ciudad de Nueva York, su atracción por los detalles que *a priori* parecen superfluos, pero que en el cineasta son imprescindibles para tejer sus relatos: “Lechuzas al mediodía, aves nocturnas en pleno día, cosas, objetos, imágenes fuera de lugar pero que sin embargo están ahí. Folletos, postales, sellos, pintadas, fotografías olvidadas, imágenes robadas del flujo continuo e insensible de material televisivo” (Marker en Weinrichter, 2006: 180).

No es casual que la hipótesis de este trabajo sea que la deriva, el viaje espacial y temporal como mecanismo de acercamiento reflexivo al mundo que habitamos y como práctica política, sea en Chris Marker el territorio determinante para su construcción discursiva. A través de las señales que el camino nos muestra, aquellas de las que hablaba Benjamin, el viaje que propone Marker se convierte en una búsqueda indicial de un territorio mítico, de inocencia, que permita entrar a un espacio liminar, un lugar donde la mirada se acerque a la esencia de las cosas que son observadas y registradas por su cámara. Como explica María Luisa Ortega (2013: 97),

Marker se enfrenta a los misterios del mundo reorganizándolos a partir de las huellas que de ellos posee inscritas en fotografías, imágenes filmadas y otros tesoros visuales acumulados; la forma en la que concibe el relato como puesta en orden (asociativo, disyuntivo, azaroso e inesperado) de fragmentos de toda condición en una suerte de bricolaje donde el pensamiento y la emoción se funden sin solución de continuidad; la manera en que esta organización piensa el mundo a través de la mediación del registro fílmico o fotográfico. Reorganiza imágenes que son, antes que nada, eso, imágenes que acumulan marcas,

signos y significados.

Marker comprende que para acercarse a entender el mundo y para encontrar las huellas que permitan armar ese complejo rompecabezas que es la cultura, o al menos una lectura posible de la misma, nada es más importante que una mirada vinculada con el asombro, con una perspectiva primaria, iniciática, que habilite construir un verdadero espacio (un puente, un intersticio), entre la mirada de quien observa y los hechos concretos. En cada uno de sus trabajos, principalmente en sus películas, pero también en sus diversas creaciones gráficas y editoriales hay un gesto similar, una búsqueda por hacer dialogar los más diversos nudos de la historia e “inventar nuevos escenarios en movimiento” (Gilles Ivain, 1996: 15).

Como plantea la voz *en off* de su película *Description d'un combat* (Idem, 1960) la intencionalidad de sus relatos es “comunicar, establecer un orden, una relación entre cosas hostiles o incomprensibles”.

De eso se trata su búsqueda estética y política: hilar lo que la cultura tiene de inmanente, en las diversas regiones del mundo, para desarrollar un mapa posible, un acercamiento a la matriz de los hechos culturales que son abordados y poder así, reflexionar sobre ellos a partir de esa cartografía. Para poder llegar a este lugar, a este registro de las cosas, la obra de Marker nos habla de que es necesario el encuentro de un territorio desde donde se pueda estar a la altura del desafío, un gesto análogo a lo que planteaba Walter Benjamin al referirse a la figura del flâneur, o lo que plantean los situacionistas con sus derivas psicogeográficas.

Alcanzar un estado de apertura que desemboque en una mirada atenta y profunda, que haga que las cosas que podamos observar e interpretar, sean descubiertas en su cualidad de rastro, de marca inscripta en el código a descifrar, aunque el mismo sea inestable y sin garantías al decir de Stuart Hall (2010).

Marker camina el mundo para descubrir algo que está vinculado con un territorio de pasaje, un espacio de inocencia que habilite una mirada atenta, un gesto que es el lugar exacto, compartido, desde donde la IS propone la construcción de situaciones a través de la práctica de la deriva. “Os escribo desde un país lejano; os escribo desde un país de infancia” dirá la voz *en off* de *Cartas desde Siberia*.

En Marker hay una exploración vital signada por construir una mirada que dialogue con el asombro, que es, en definitiva, una mirada viva, que se aleja de la inevitable certeza de la muerte. O quizás, en su reverso, un caminar hacia la muerte

desde ese propio terreno de la vida, de un espíritu que no envejece, que se revitaliza al buscar en cada rastro imperceptible de los territorios, su cualidad de huella. Como plantea María Luisa Ortega (2013: 96) al analizar *La Jetée*:

situada en reales e imaginarias geografías parisinas, presentes y futuras, la 'imagen de infancia' que persigue al protagonista en sus viajes en el tiempo es la de su propia muerte. Tiempo y espacio se transmutan y se convierten en variables inciertas del viaje: ahora el 'allí estaba yo' remite a la dramática conciencia de que el recuerdo de una imagen de infancia es un 'souvenir d'un avenir'³²la memoria de la muerte futura.

Marker se embarca en sus recorridos por el mundo caminando hacia ese país de infancia y al hacerlo, reflexiona sobre el tiempo, la memoria, la experiencia vital. El doble juego es complejo y es una marca indeleble de su cine: el territorio como tiempo, el tiempo como territorio, y una búsqueda que va a contracorriente del irremediable camino hacia la muerte, pero que, al mismo tiempo, transita hacia allí: "Vengo de un país donde la muerte no es un tabique que hay que atravesar sino un camino a seguir" sugiere la voz en off de *Sans Soleil*.

Los diálogos entre el pasaje del tiempo y su devenir, sobre esa deriva, y la construcción de cartografías conceptuales a partir de los recorridos geográficos y propiamente cinematográficos, son permanentes en la obra del director:

en suma, la geografía y el tiempo (memoria e historia) son términos convertibles el uno en el otro: de ahí, las constantes búsquedas de Marker por romper con la linealidad del tiempo cinematográfico, incluso dentro del propio filme, y por construir geografías imaginarias y artificiales donde espacio y tiempo puedan permutarse (Ortega, 2013: 93).

A partir de sus desplazamientos por los diversos lugares que recorre, Marker mira el mundo, lo interpreta, lo rearma, construye un universo posible para reflexionar sobre la cultura contemporánea a partir de sus signos distintivos porque como dirá en una entrevista con Jean Michel Frodon (2006: 233): "el film es un todo, avanzo dentro

³² "Recuerdo del porvenir", nombre de una de sus películas, estrenada en el año 2001.

de él por intuición, los elementos se combinan como piezas de mi mecano imaginario, nunca me pregunto si, por qué, cómo”.

Sus películas, a la manera de los *Travelogues* de los años 40 y 50, son en paralelo estrategias de acercamiento a los significantes de la cultura: desarrolla derivas por el mundo para que el asombro guíe la interpretación de los hechos observados y encontrar una verdad posible (siempre subjetiva) que se esconda en ellos: la imagen, para Marker siempre “muestra un pasado, pero descifra un futuro”.³³ El desafío está signado por una exploración discursiva y artística, que intenta reflexionar sobre el mundo para acercarse a “descubrir el significado de un mensaje escrito en clave o en código desconocido”,³⁴ es decir, todo aquello que el mundo (y la cultura) empecinadamente no nos muestra a simple vista. Entender las relaciones entre el concepto del tiempo y las marcas de la historia con relación a la imagen y sus significantes, para desde allí proponer ideas sobre la experiencia de los individuos y la suya propia, es en Marker una constante, un espacio discursivo que vuelve como un recuerdo: “Esta idea de replay, del pasado que se repasa, como una imagen que se vuelve a ver, o mejor aún: como un film que se remonta, es retomada a menudo por Marker, dando testimonio de la potencia de esta asimilación imaginaria entre memoria e imagen” (Philippe Dubois, 2006: 70).

La reflexión sobre el tiempo está estrechamente vinculada con “esa cualidad dual de mirar hacia delante y hacia atrás, lo anticipatorio y retrospectivo revuelto junto en una forma superpuesta, de fronteras borrosas” (Howard Hampton, 2006: 134) que se construyen, en su obra, con mecanismos cercanos a lo que una cartografía puede develar. El mapa que guía sus relatos, polifónico, híbrido, profundamente reflexivo, construye una arquitectura, una imantación de imágenes que como acertadamente afirma Català (2006: 163) no pueden

considerarse un todo homogéneo, sino que en las mismas se destilan diferentes capas visuales, capas que se relacionan entre sí de forma distinta a como esos elementos se relacionarían en la realidad, ajenos a la cámara, de la misma manera que esos elementos, internos, de las imágenes, adquieren distintas dimensiones cuando se enlazan con otros planos y con otras capas visuales dentro de los mismos.

³³ De la película *Recuerdos del porvenir*

³⁴ Significado de la palabra Descifrar. Diccionario de la Real Academia Española.

4.3 Explorar el sentido

Marker es un artista que reflexiona sobre la cultura y sus significantes desde una perspectiva que a mi entender dialoga en muchos sentidos con los estudios culturales como disciplina teórica. Además de las cualidades compartidas entre el cine ensayo y los estudios culturales que observamos en el capítulo segundo y que en el cine de Marker podemos reconocer en las películas que integran el corpus de esta investigación (entre otras, la hibridez y conjunción de campos artísticos para construir sus narrativas, su constante reflexión sobre los espacios de significación de la cultura para dimensionar su incidencia en la experiencia distintiva de los individuos, su anti-reduccionismo metodológico y la construcción de un conocimiento que se sabe siempre tentativo); además de sus maneras de hacer, como la práctica de la deriva, que siguiendo a de Certeau construyen tácticas de intervención con una profunda vocación política, y de su mirada puesta siempre en los detalles en donde busca la inscripción de sentidos universales, Marker mira el intersticio de los procesos culturales donde posa su observación. Allí radica una de las particularidades políticas de sus narraciones fílmicas: construye un pensamiento profundo sobre la cultura a través del cine, pero a diferencia de lo que muchas veces se ha dicho, no lo hace desde una perspectiva de etnografía clásica.

Su cine es un cine político que no sólo desarrolla ideas de carácter radical en sus contenidos interpretativos sobre lo que observa, sino que propone lecturas posibles sobre el sentido que podemos atribuir a los hechos. Me interesa analizar los discursos que, en su cine, dialogan con el concepto de “hegemonía” elaborado por Antonio Gramsci. La espiral de significados que Marker propone frente a temáticas tan variadas como la construcción de la memoria y la forma de entender el tiempo y la propia historia —fundamentalmente en *Sans Soleil*, *Cartas desde Siberia*, *Si j'avais quatre dromedaires* (Idem, 1966)—, el papel de las clases populares en las revoluciones latinoamericanas (*El fondo del aire es rojo*) o el desencanto frente al ejercicio del poder y sus contradicciones (*El fondo del aire es rojo*, *Sans Soleil*), entre tantas temáticas que se podrían identificar en su obra, serán también reconfiguraciones que buscan interpretar el sentido común construido y legitimado en los espacios culturales que son analizados.

Si bien todo el cuerpo de películas y obras de Marker son films con contenidos en este terreno, creo que su faceta más importante a nivel político refiere a sus reflexiones en torno al sentido de la experiencia vital de las personas en los territorios

retratados y específicamente sobre el poder y la hegemonía cultural como determinantes de dicha experiencia. Sin pretender realizar una lectura exhaustiva de la obra de Gramsci, hay en las películas de Marker grandes confluencias con los aportes conceptuales del pensador y político italiano que fuera tan relevante para la lectura teórica de los estudios culturales.

Los ensayos fílmicos que elabora el cineasta abordan permanentemente las configuraciones culturales en donde se juega la disputa por lo hegemónico, tensionando conceptos y formas de entender el mundo que considera necesarias de ser repensadas. Lo hace de manera sutil, casi imperceptible, pero el cine de Marker es un cine que piensa en ese registro conceptual a través de las imágenes que recolecta.

Si para Gramsci (1971: 328, citado en Hall, 2017: 216) la ideología es

cualquier concepción del mundo, cualquier filosofía que haya llegado a constituir un movimiento cultural, una ‘religión, una ‘fe’, cualquiera que haya producido o termine por producir una forma de actividad práctica en la que esté contenida la filosofía como una *premisa* teórica (...) con la condición de que la palabra se utilice en su sentido más elevado como una concepción del mundo que está implícitamente manifiesta en el arte, en la ley, en la actividad económica y en todas las manifestaciones de la vida individual y colectiva,

Marker elabora permanentemente reflexiones sobre el campo de sentidos que determina la experiencia vital de quienes habitamos el mundo, haciendo lecturas que se abocan a desentrañar sus implicancias. Su reflexión trasiega constantemente en territorios que indagan en las formas en que se viven los acontecimientos y cómo éstos se han sedimentado en los comportamientos, en los cuerpos y las lecturas que las personas realizan sobre sus vidas y su tiempo, analizando la importancia de entender las formas de experiencia, que como planteaba Hall (2017: 60) “se han incorporado a las maneras de vivir de los seres humanos, a sus prácticas.”

La mirada de Marker recaba huellas para armar una cartografía compuesta de imágenes nómades, buscando entender la construcción del sentido común en las diferentes regiones del mundo, sus puntos de contacto y sus diferencias. Sus reflexiones no sólo observan e interpretan aspectos identitarios de las culturas que son registradas, van más allá: analizan los espacios simbólicos en donde se sostiene

la primacía ideológica que las determina.

La hegemonía cultural y política, para Gramsci, no es simplemente una forma de dominación que es incorporada por los individuos a sus maneras de sentir y vivir, sino un dispositivo que por diversas razones y en variadas dimensiones “tiene la capacidad de contener, educar y remodelar activamente las fuerzas opositoras, de mantenerlas en sus lugares subordinados. Lo que Gramsci enfatiza en la hegemonía es más el trabajo de subordinación que el logro de una incorporación total” (Hall, 2017: 221).

Las lecturas que Marker desarrolla, a través de sus ensayos filmicos, proponen un análisis de estas dimensiones en donde se disputa el sentido común. Sus ideas se centran en las formas en que las clases subordinadas pueden subvertir el sentido del tiempo que les tocó vivir, lecturas que sólo pueden pensarse como cercanas a la epistemología de los estudios culturales. Lo hace desentrañando la complejidad de dichas disputas, entendiendo que la respuesta para la transformación radical del mundo está inscrita en los detalles, las miradas, los rituales, las luchas, las pequeñas tácticas que teorizaba de Certeau, y que su cámara recolecta como un espigador.

En paralelo, en sus propuestas filmicas y discursivas queda manifiesta esa permanente circularidad de las relaciones de poder teorizada por Michel Foucault. A diferencia de cineastas que realizan películas “de observación”, sus obras observan para entender y reflexionar sobre cómo los sistemas que ostentan la hegemonía “movilizan, colonizan, incorporan, toman, sortean o contienen aquellos elementos necesarios para atraer y conservar en su interior el apoyo de secciones de las clases populares” (Hall, 2017: 222). Todo su andamiaje conceptual está determinado por este tipo de reflexiones y por su consiguiente crítica y aporte teórico en la búsqueda de una transformación radical.

No es casual que sus recorridos por el mundo,³⁵ su avidez por conocer a *otros*

³⁵ En las películas que integran el corpus de investigación, Marker filma imágenes en Siberia, Islandia, Cabo Verde, Francia, Japón, Guinea Bissau, Camboya, Portugal y en cada uno de sus recorridos por los territorios construye vínculos narrativos que le permiten desarrollar sus ideas sobre el poder, la memoria, la configuración de la historia y sus repercusiones sobre la vida de las personas. Con respecto al poder, son paradigmáticas sus reflexiones sobre el proceso revolucionario llevado adelante por el PAIGC (Partido Africano para la Independencia de Guinea y Cabo Verde), movimiento que buscó la independencia para estos países del ocupante Portugal desarrolladas en *Sans Soleil*. También es interesante en este terreno su ya conocida secuencia sobre el trabajo de refacción de una calle de Yakutsk, en *Cartas desde Siberia*, en un guiño al clásico “efecto Kuleshov”, pero, sobre todo, buscando poner de relieve la siempre tentativa y subjetiva representación de lo real con respecto al andamiaje discursivo y lo que la misma puede provocar en el espectador.

de manera profunda, su recolección de pequeños detalles que sin embargo nos dan pistas de cosas mucho más generales, sean su forma de cartografiar el mapa conceptual inscripto en sus películas. Creo que Marker intenta proponer una nueva forma de mirar y de concebir la acción artística que es también una práctica de fuerte ascendencia política. Su andamiaje discursivo pretende, a través de una tradición que está fuertemente influenciada por metodologías que ponen en valor el azar y la intuición a la hora de construir “la mirada”, mostrar también que hay otras formas de llevar a cabo obras cinematográficas, porque como decía la IS “son necesarios métodos y técnicas completamente nuevas que reemplazarán a las técnicas artísticas existentes” (Alberts *et al.* 1996: 90).

Al mismo tiempo, Marker observa los significantes de la cultura intentando desarrollar análisis contextuales que incluyan dispositivos y rastros de la cultura popular. Como dirá en *Immemory* “de cada país visitado traje cartas postales, recortes de prensa, catálogos, a veces carteles arrancados de los muros. Mi idea fue sumergirme en ese *maelstrom*³⁶ de imágenes para establecer su geografía”. El cineasta desarrolla obras que buscan, tanto en la especificidad de sus relatos fílmicos, como en su práctica de creación, incorporar las señales insertas en la cultura popular y poner en valor sus tácticas de resistencia. Construye un método que proviene del azar, de un “azar objetivo”³⁷ a decir de André Breton, de una búsqueda que intenta encontrar y descifrar lo que no está develado en la superficie de los hechos culturales y así desentrañar las disputas por el sentido común de las que hablaba Gramsci y que tan importantes son para las exploraciones epistemológicas de los estudios culturales. Con Marker, como sugiere Català (2006: 162) “no estamos, pues, ante films documentales que nos muestran una realidad explicada mediante una voz en *off*, sino ante un acto de rememoración que en el proceso de constituirse se convierte en comentario y, a través del mismo, en conocimiento”.

Un conocimiento que se construye a partir de los detalles que el mundo tiene de regulares, de cercanos, aquellos rastros inmanentes que en su cine son fundamentales, recolectados en el recorrido, en esa exploración permanente a través de las solicitudes del terreno y que, como queda de manifiesto en *Sans Soleil*,

³⁶ Un *maelstrom* es un gran remolino que se halla en las costas meridionales del archipiélago noruego de las islas Lofoten, en la provincia de Nordland.

³⁷ El azar objetivo es aquella relación entre los acontecimientos que sucede de manera no causal pero que, según Breton, está determinada de antemano. El psiquiatra y ensayista suizo Carl Gustav Jung aborda el mismo concepto con el término de *sincronicidad*.

intenta “que un anuncio en onda corta de la radio de Hong Kong se reciba en una isla de Cabo Verde y se proyecte hacia Tokio, y que el recuerdo de un color concreto en la calle rebote en otro país, en otra distancia, en otra música y no se acabe nunca”.

4.4 La práctica de la deriva: una manera de entender el arte

La vinculación de esta construcción de un mapa personal, de cartografiar ese país imaginario que se esconde en el interior de las imágenes, que está poblado de recuerdos, pero sobre todo de experiencia vital, y que en Marker es una memoria vital “en movimiento”, forjada en sus deambulaciones por el mundo con el fin de interpretarlo, dialoga en muchos aspectos con los recorridos realizados por dadaístas y surrealistas y con la Teoría de la Deriva de la IS. En la presentación de *Immemory*, Marker afirma:

Mi hipótesis de trabajo era que toda memoria, ya larga, está más estructurada de lo que parece. Que las fotos tomadas aparentemente por azar, las cartas postales elegidas según el humor del día, a partir de una determinada cantidad comienzan a trazar un itinerario, a cartografiar el país imaginario que se extiende en nuestro interior. Al recorrerlo sistemáticamente estaba seguro de descubrir que el aparente desorden de mi imaginario escondía un plan, un mapa, como en las historias de piratas. Y el objeto de este disco sería presentar la ‘visita guiada’ de una memoria, al mismo tiempo que proponer al visitante su propia navegación aleatoria.

Las películas de Marker están atravesadas por metodologías que encuentran en el recorrido aleatorio las maneras de construir estas cartografías que serán sus maneras de leer el mundo. Si bien los enfoques trashumantes que desarrollaron situacionistas, dadaístas y surrealistas fueron muy diversos, hay en todos estos movimientos artístico-políticos una forma similar de posicionarse frente a la sociedad contemporánea y el estado del arte. Como vimos, la práctica de la deriva adquiere en dichos movimientos una función política que intentaba desarrollar estrategias que pusieran en entredicho formas de vida que consideraban utilitarias y monótonas. En el artículo “Formulario para un nuevo Urbanismo” del año 1953, el integrante de la IS Gilles Ivain (1999: 19), escribía:

Nos aburrimos en la ciudad, ya no hay templo del sol. Entre las piernas de los paseantes, los dadaístas hubieran querido encontrar una llave inglesa, y los surrealistas una copa de cristal. Esto se ha perdido. Sabemos leer en los rostros todas las promesas, último estado de la morfología. La poesía de los carteles ha durado veinte años. Nos aburrimos en la ciudad, tenemos que pringarnos para descubrir misterios todavía en los carteles de la calle, último estado del humo y de la poesía.

En el mes de mayo de 1924 los surrealistas liderados por Louis Aragon y André Breton realizaron una deambulación sin destino fijo desde la ciudad de Blois (elegida al azar en un mapa) hasta Romorantin. Su búsqueda estaba signada por recorrer los territorios buscando esa mirada primaria de la que Marker es heredero y continuador. Siguiendo preceptos vinculados con las ideas de Sigmund Freud, buscaban en el azar y las deambulaciones por los territorios, estados de conciencia y espacios sensibles para la creación. Así lo explicita Javier Maderuelo (2008: 170):

En el primer Manifiesto del Surrealismo (1924) se declara la soberanía del deseo y la sorpresa, apostando por el inconsciente como fuerza creadora. Siguiendo esos preceptos, durante el primer periodo surrealista, antes de 1930, André Breton ya había desarrollado los conceptos de azar y coincidencia, y técnicas creativas como el automatismo psíquico, la narración de sueños, la escritura automática y los juegos colectivos, entre ellos el deambular sin objetivo ni destino sólo para dejarse sorprender con lo que aparecía casualmente ante los ojos.

Los surrealistas proponen un gesto análogo a la Flânerie analizada por Benjamin, buscando lo que las deambulaciones permiten en el aspecto creativo, pero también en el político. Sus propuestas son una fuerte crítica a la sociedad moderna europea y una forma de concebir el acto creativo que está vinculado con el dejarse sorprender por lo desconocido del territorio:

En *Le Paysan de Paris*, Louis Aragon intenta mostrar un París que se abrirá ante los ojos de un 'campesino' como algo maravilloso, pero esa maravilla no

reside en la monumentalidad de sus edificios y avenidas, sino en la cotidianidad de lo vivido, que es presentado bajo la magia surrealista que pretende, mediante sorpresas y revelaciones encontradas (...) construir una mitología de la modernidad.(...) Breton interpreta la ciudad como un conjunto de puntos nodales que le atraen o repelen (...) atracciones o repulsiones psicológicas que dependen no sólo de las condiciones físicas de los lugares, sino de las cualidades vitales y existenciales que se desprenden de ellos (Maderuelo, 2008: 172).

Las deambulaciones llevadas a cabo por los surrealistas tocan muy de cerca la práctica que Chris Marker desarrolla para la realización de sus películas. El encuentro de ese espacio primigenio, es un gesto compartido y una forma de posicionarse frente a la creación y el ejercicio reflexivo. Como plantea López Rodríguez (2005: 61):

los surrealistas caminaban campo a través, por bosques, espacios abiertos como si hubiese una intención de retorno a lo primitivo, a la esencia misma de la desorientación y del abandono al inconsciente, a los límites del espacio real. En esta práctica cuenta Breton cómo la desorientación y falta de 'planes' provocaba reacciones 'primigenias' y/o 'primitivas' en los participantes, un deambular entre un espacio real y un espacio psicológico, invocando en cada paso la pérdida de control. La experiencia resultaba ser una exploración del propio individuo que participaba.

El dadaísmo, por su parte, elaboró en el año 1921 su única pero fundamental deambulación por la ciudad de París. Fue un hito fundacional para la práctica del andar como método creativo y político durante el siglo XX. En la convocatoria, publicada en diversos medios de prensa, invitaban a realizar una recorrida a pie desde la iglesia *Saint-Julien-le-Pauvre* y desde allí aventurarse por espacios banales, supuestamente inútiles, accesorios, esos que nunca serán recomendados en las guías de viaje, todos esos lugares que sí son destacados en la colección *Petite Planète* dirigida por Marker. En la invitación a la actividad se podía leer: "los dadaístas, de paso por París, queriendo subsanar la incompetencia de las guías y de los presuntos *ciceroni*, han decidido emprender una serie de visitas a ciertos lugares

elegidos, en especial a aquellos que no poseen ninguna razón de existir” (en Sergio C. Fanjul, 2019: s/d). El evento, uno de los pocos que los dadaístas realizarían al aire libre fuera del *Cabaret Voltaire* de Zúrich o los salones y cafés donde tenían sus reuniones

fue una operación estética consciente, compuesta de una serie de incursiones urbanas por las zonas más ‘banales’ de la ciudad, aquellas que aparentemente no tenían ningún uso o razón de existir, normalmente *terrain vague*, lugares ‘despoblados’, en la que utilizaron una gran campaña ‘publicitaria’ con numerosos comunicados de prensa, octavillas y documentación fotográfica” (López Rodríguez, 2005: 69).

Los espacios banales, no utilitarios y descartables para la sociedad de consumo, son territorios que tanto dadaístas, como surrealistas y situacionistas ponen en valor: lugares de resistencia, espacios simbólicos para la transformación social y la incidencia política. En el comienzo de la película *Sans Soleil*, Marker hace una valoración de lo banal que refiere a esta concepción: “después de algunas vueltas por el mundo, sólo me interesa todavía la banalidad. La he perseguido durante este viaje con la obstinación de un cazador de recompensas”.

En otro orden de cosas, hay en Marker una búsqueda constante, a través de sus recorridos por el mundo, de un encuentro cultural que le permita entender al *otro* desde la vinculación con el territorio en el que vive y experimenta su existencia. Desde allí, desde ese diálogo entre individuo y contexto, desarrolla miradas complejas sobre los hechos culturales sobre los que reflexiona. “Tenemos que entender a estas personas, con quien compartimos la historia como el aire que respiramos” dirá en su película *Dimanche a Pékin* (1956).

Entender la cultura explorando rigurosamente sus vericuetos, caminando el espacio para reconfigurarlo, a la manera de un flâneur que colecciona imágenes de sus paseos urbanos, es un gesto que mucho tiene de cercano con los desvíos que la IS desarrollaba para entender la psicogeografía de las ciudades. Constant, en su artículo “Principio de la desorientación” (1996a: 86, 87) explica con claridad la propuesta:

La liberación del comportamiento exige un espacio social laberíntico y al mismo

tiempo continuamente modificable. No habrá ya un centro al que se deba llegar, sino un número infinito de centros en movimiento. No se tratará ya de extraviarse en el sentido de "perderse", sino en el sentido más positivo de "encontrar caminos desconocidos". El laberinto cambia de estructura bajo la influencia de los "extravíos". Es un proceso ininterrumpido de creación y destrucción, al que llamo laberinto dinámico. No se conoce prácticamente nada de este laberinto dinámico. Se entiende que no se podrá prever o proyectar un proceso de esta naturaleza si al mismo tiempo no se practica, lo cual es imposible mientras la sociedad conserve su carácter utilitarista.

En este sentido, su forma de hacer películas está determinada por una constante búsqueda de esos "caminos desconocidos" a partir de la práctica de la deriva, un método de creación que le permite, desde la lectura crítica de los espacios que son cartografiados cinematográficamente, acercarse a los otros y decir el mundo. Un mundo que necesariamente tiene que ser transformado a partir de prácticas del orden de lo micro político porque su influencia en la vida de las personas es determinante, como acertadamente plantea Khatib en la revista *Internationale Situationniste*:

El mundo en que vivimos, y en primer lugar su escenario material, se descubre cada día más restringido. Nos ahoga. Padecemos profundamente su influencia, y reaccionamos a ella según nuestros instintos en lugar de hacerlo de acuerdo con nuestras aspiraciones. En una palabra, este mundo domina nuestra forma de ser y por ello nos aplasta. Sólo de su remodelación, o más bien de su estallido, surgirán las posibilidades de organización del modo de vida en un plano superior (Khatib, 1999: 45).

El gesto creativo en Marker es un acto de reflexión en el propio viaje, un gesto político que busca un registro de los procesos culturales que son analizados para entender y transformar el mundo, pero que al mismo tiempo cuestiona también el alcance de las lecturas que pueden surgir desde una observación siempre externa y por esta razón, problemática. Sus reflexiones nunca serán determinantes, sólo un mapa posible. Marker recorre los territorios de manera aleatoria porque entiende, al igual que lo haría la IS, que ese modo de hacer le permitirá posicionarse en un lugar

que se aparte de la mera observación de un agente externo. Un gesto epistemológico que explora una posible horizontalidad en la forma de observación. En este sentido, Peirano (2013: 86) afirma:

Herederero de las premisas occidentales que hacen posible un cine de encuentro cultural, toma estas tradiciones, las moldea, las da vuelta. Sin dejar de estar fascinado por el *otro*, interpela tanto a la razón que lo hace visible como las ilusiones que lo rodean. (...) El impulso y el trayecto del viaje, para Marker, deja de ser unidireccional. Sus límites dejan de ser claros. Y los *otros* dejan de ser un objeto reducible al conocimiento de la sociedad del viajero. Su mirada se abre al diálogo con los *otros*, a una relación compartida que integra a ambos sujetos del encuentro intercultural.

4.5 Transformar los territorios y la vida

La Teoría de la Deriva que propone la IS es muy clara en su perspectiva de transformación de los entornos urbanos utilizando deambulaciones por los territorios que posibiliten reconfigurarlos. Ya no se trata únicamente de recorrer los espacios para observarlos con el asombro como guía, sino como dirá Constant, con “la creación y recreación continuas de modos de comportamiento” que “requieren una construcción y reconstrucción ininterrumpida de su escenografía” (Constant, 1996a: 87). La práctica de la deriva es, para los situacionistas, un deseo latente, permanentemente explicitado, de ensayar prácticas que promuevan transformaciones en las maneras de vincularse con los territorios como antesala de un cambio radical en las maneras de vivir. El territorio simbólico y político que representa la ciudad se convierte en el campo en disputa para estos objetivos.

En el universo narrativo y discursivo del cine de Chris Marker, aunque sin decirlo explícitamente, sucede algo muy similar. Sus búsquedas parten de un viaje espacio-temporal por los territorios (geográficos y simbólicos) que manifiesta la necesidad de acercarse a lo cultural desde prácticas liberadoras y lúdicas para poder pensar también en maneras distintas de concebir la vida y el arte. Sus deambulaciones habilitan una forma particular de observación que se desarrolla desde el encuentro con los *otros* (y con su contexto) y que entiende que el espacio simbólico donde las personas habitan y experimentan sus vidas también es un

territorio donde el sentido común del que hablaba Gramsci es transformable, pasible de ser reconfigurado. Al igual que en las propuestas de la IS hay en su gesto creativo una estela que permanentemente nos está diciendo que las formas de vivir y sentir pueden ser otras. Las mismas siempre estarán determinadas por las configuraciones del poder, por el entramado reticular de sus tensiones, pero al entenderlas y develar sus estructuras, también podemos modificarlas e intervenir políticamente en ellas. Todo dependerá de la forma de mirar, del acercamiento y del vínculo que podamos construir con ese territorio y con lo que experimentemos en él. Allí está, a mi entender, una de sus facetas distintivas, una de sus matrices artísticas y políticas de mayor calado.

La mirada de Marker busca en los detalles del mundo, y fundamentalmente en los rastros que están escondidos en la cultura popular, en las prácticas y maneras de sentir de los individuos, las marcas de la historia. El territorio y las experiencias distintivas de quienes lo habitan se convierten en el espacio donde está escrita la huella de sentido, aquella que sólo podrá ser reconocida, ensayando tácticas que sean adecuadas para que el hallazgo suceda. Los recorridos, en Marker, ponen siempre en valor una perspectiva exploratoria a la hora de crear, sin desconocer la tensión y complejidad que existe en lo que se busca retratar.

En su cine, y en su forma de construir los relatos, se busca otro tipo de elementos simbólicos, aquellos que pasarían desapercibidos para un investigador/creador no atento a la importancia de algunos hechos y dispositivos culturales. Allí radica su identidad creativa y su vínculo estrecho con los preceptos que la IS pone en relieve, como plantea López Rodríguez (2005: 99):

la ciudad será ‘principalmente un terreno de juego, de aventura y exploración, donde el vagabundeo desorientado favorecerá la creación de situaciones. El ciudadano se encontrará en permanente extravío, permanecerá como un extraño re-descubriendo y re-conociendo su propia ciudad, sin prisas ni límites de tiempo (...) dibujando cartografías de su vida, pues no hay mapas de ciudad, como no hay caminos definidos que lleven a determinados lugares.

Chris Marker es ese ciudadano con una cámara en la mano y una gran necesidad de entender la cultura contemporánea e incidir a partir de sus reflexiones en su interpretación colectiva. Su cine tiene adherido un gesto que “reclama un ojo

atento, un visionado calmo, una reflexión que busca desenvolverse, precisamente, al margen de todo espectáculo” (Abad Montesinos, 2013: 181). El cine de Marker, como decía Apollinaire en sus *Calligrammes*, busca, como un explorador incansable: “Ver claramente a la distancia / ver todo / cerca y a mano / y poder dar a todas las cosas un nuevo nombre” (1980: 341).

Sus extravíos son la materia prima de ese gesto particular, conectado con una mirada de asombro, con esa búsqueda de un país de infancia, que compartirá con Jonas Mekas en muchos sentidos. Como dice la directora española Mercedes Álvarez (2019: 210):

Como espectadora y consumidora de imágenes, pero también como autora de ellas y atendiendo a las enseñanzas de maestros del cine como Chris Marker, extraigo de todo ello quizá una evidente lección (...) frente a la invasión de imágenes efímeras, ya procesadas y construidas, para volver a hacerlas hablar y recuperar su poder, quizás el mejor método es el extravío, con el fin de volver a ver las cosas ‘por primera vez’.

Las reflexiones y lecturas políticas de Marker, sus imágenes y narraciones polifónicas, su montaje en los márgenes, sus siempre desafiantes y profundas miradas sobre los procesos culturales en donde posa su observación, su poética y su manera de hacer confluir los espacios y los tiempos para hacerlos encontrarse en un territorio siempre tentativo y frágil, pero posible, son, a mi entender, un viaje revelador a través de las texturas que configuran el sentido de las cosas. Aquellas huellas que portan la marca para una lectura posible sobre lo *real*.

Lo hace, adhiriendo a un gesto creativo que encuentra en el descubrimiento a través de los recorridos y lo que su ejercicio provoca, un acercamiento sin garantías a la siempre revocable, pero tan necesaria, interpretación del mundo histórico.

Capítulo 5. La deriva en Jonas Mekas

No sé qué significa una película.
Estoy más bien buscando alguna luz detrás de ellas,
detrás de las imágenes; estoy tratando de ver al hombre.
Jonas Mekas

5.1 Ningún lugar adonde ir

Jonas Mekas nace en Semeniškiai, Lituania, en el año 1922. Sus primeros pasos en el mundo del arte fueron en el terreno de la poesía, escribiendo desde su país natal en periódicos y revistas literarias. A los 22 años, en el transcurso de 1944, junto a su hermano Adolfas abandona forzosamente Lituania por razones políticas y comienza un peregrinar que lo hará recalcar en Nueva York cinco años después, donde pasará el resto de su vida. Durante ese período de errancia obligada, Mekas irá forjando un semblante artístico que lo acompañará en su carrera fílmica y literaria, una forma de concebir la creación que está estrechamente vinculada con su experiencia como desplazado y prisionero político.

En el año 1991, ya siendo reconocido como cineasta y artista de vanguardia, publica su diario *Ningún lugar adonde ir*, escrito entre los años 1944 y 1955, en el cual, cotidianamente, realiza anotaciones de diversa índole, compartiendo sus sentimientos y experiencias vitales en el camino del desarraigo. El cuaderno de viaje es un escrito seminal de lo que posteriormente será su obra cinematográfica, un diario que alterna reflexiones y vivencias de un hombre marcado por su destino de ciudadano de ninguna parte. En los años anteriores a su azaroso desembarco en Estados Unidos, Mekas recorre el continente europeo sin rumbo, desplazándose para sobrevivir en una Europa devastada por la guerra. Pasa largos períodos en campos de trabajo forzado y campamentos de refugiados, recalando en casas que le dan alojamiento o en pensiones, una deriva vital que lo marcará para siempre.

Su nostalgia por el país de su infancia, esa Lituania añorada e idealizada, será un retorno a un lugar primario que determinará toda su obra posterior y es la fuente de sus profundas reflexiones sobre la memoria y el tiempo, presentes en sus películas.

La melancolía por esa tierra original, el sentido de la existencia, la importancia de las raíces, el hambre y la desolación, pero también la esperanza y la belleza encontrada en los detalles de sus recorridos serán temas recurrentes de esos escritos de juventud. Temáticas que serán continuadas en toda su producción artística posterior.

La obra cinematográfica de Mekas es un gran diario de viaje que continuará su cuaderno iniciático, ese que nunca había pensado en publicar pero que se convierte en una pieza central para entender su trabajo en el campo fílmico. *Ningún lugar adonde ir* podría ser la síntesis conceptual de su búsqueda creativa y existencial a lo largo de toda su vida. Así lo explica el propio director: “Si uno compara mi trabajo con la cámara con mis escritos (diarios y poemas), uno puede ver que son casi idénticos. Solo he cambiado las herramientas” (Mekas, en Marta San Vicente Feduchi, 2017).

Mekas llega a Nueva York en el año 1949 y en esa ciudad forjará su carrera como cineasta. Pocos meses después de haber pisado suelo estadounidense compra con dinero prestado su primera cámara Bolex de 16 milímetros con la que comenzará a filmar sus películas-diario y a cimentar, en cada una de sus recorridos por la ciudad, un cine personalísimo que tiene en la deriva y el azar una de sus vertientes creativas definitorias. A partir del año 1955 escribe notas y críticas en la revista *Film Culture* y en la columna “Movie Journal” del prestigioso periódico *The Village Voice*, donde comienza a colaborar en el año 1958. Será en el año 1961 cuando estrene su primera película, *Guns of the trees* y comience a desarrollar un cine de supervivencia y de profunda reflexión sobre el mundo, a través, y a causa de, las huellas del camino.

5.2 La búsqueda azarosa para recolectar los recuerdos

Las películas de Mekas son un gran viaje errante por las calles de Nueva York. Heredero de una tradición cinematográfica de raigambre experimental, estrechamente vinculada con el cine de vanguardia, sus películas evaden cualquier desarrollo narrativo clásico, descentrando sus coordenadas “a través de mecanismos como la fragmentación de la linealidad temporal y la dispersión de la acción dramática en unidades aparentemente inconexas e irrelevantes entre sí” (Javier Acevedo Nieto y María Marcos Ramos, 2020: 199).

Reconocido habitualmente como un creador de diarios fílmicos y como un cineasta de vanguardia, su obra dialoga estrechamente con las cualidades del cine ensayístico, articulando una voz poética de carácter personal y autobiográfica, donde

la voz en off juega un papel preponderante, con técnicas polimorfas a nivel de montaje y modos de hacer que encuentran en el propio recorrido su estilo narrativo para construir obras de fuerte carácter reflexivo (véase David James, 1992).

La exploración sobre la profundidad ontológica que adquieren la memoria y el tiempo en sus maneras de experimentar la vida, son en Mekas marcas distintivas que construyen un andamiaje conceptual mucho más amplio y que están estructuradas a partir de su trasiego por la Europa de postguerra. La simpleza aparente de sus registros cotidianos, con imágenes que parecieran ser filmadas por un cineasta *amateur*, encuentran en la profundidad de sus narraciones en off y en la distintiva y compleja utilización del montaje, su espejo y su contraparte.

Sus recorridos por las calles de la ciudad serán el escenario propicio para pensar sobre su pasado, en una búsqueda intuitiva y fuertemente signada por el azar, metodología que defenderá y pondrá en valor como manera de hacer en muchos de los pasajes de sus películas. Como señalan Acevedo Nieto y Marcos Ramos (2020: 204) “las imágenes de Mekas fluyen como los recuerdos, cruzándose unos con otros azarosamente, en un orden caprichoso, el de la fragilidad de la memoria”.

En su gesto creativo hay una búsqueda constante de una tierra original, del país de su infancia, de un tiempo perdido y añorado, que encuentra el espacio de ser pensado y puesto en dialogo con su presente en el propio acto de caminar y recorrer las calles de la ciudad. Mekas deambula como un explorador, registrando rastros de la vida diaria para intentar entender su propia experiencia vital y por añadidura, la de la humanidad en general. Su cine colecciona imágenes de lo cotidiano, de su entorno familiar, de sus encuentros con amigos, sus paseos, sus lugares predilectos de la ciudad de Nueva York, observando a través de detalles, como lo hacía Marker, los signos inscriptos en las imágenes que registra. Las cualidades del registro cinemático y sus alcances en el terreno de la representación son un aspecto relevante en la obra de Mekas, ya que su reflexión trasiega permanentemente sobre la cualidad de cristalización que las imágenes pueden tener con respecto a lo que se piensa y siente, porque el cine, para Mekas, “está entre los fotogramas. El cine es: luz, movimiento, sol, luz, corazón latiendo, respiración, luz, fotogramas”³⁸, sin descuidar su relación con lo fugaz e inestable de nuestra memoria, y del pasaje del tiempo. Como dirá en los primeros minutos de *Reminiscencias de un viaje a Lituania*:

³⁸ Pasaje de *Walden. Notes Diaries and Sketches* (1968).

Y quizás, por primera vez, mientras caminábamos por el bosque aquel día de principios de otoño, (...) no me sentí solo en América. Igual que pensé que allí estaban el suelo, la tierra, y las hojas; y los árboles y la gente, y que, de la misma manera, yo estaba, poco a poco, convirtiéndome en parte de todo aquello. Por un momento olvidé mi...hogar. Este era el comienzo de mi nuevo hogar. "Me he liberado de las sogas del tiempo, otra vez", me dije.

A diferencia de Marker, su andar está arraigado a un único emplazamiento geográfico, y sus derivas no escapan de ese espacio urbano y cosmopolita que es Nueva York³⁹, quizás como una consecuencia de su errancia obligada del pasado y de su necesidad de asentarse, de tener un lugar adonde ir, de concebir una tierra que lo contenga. Sin desconocer esta realidad, el cine de Mekas está en permanente movimiento, cimentado en un deambular vertiginoso que se construye andando sin rumbo, perdiéndose para encontrar desde la intuición y el azar. En ese recorrido es en donde encuentra el territorio adecuado para construir sus relatos fílmicos. San Vicente Feduchi (2017) lo explicita de esta manera:

podríamos decir que el 'momento decisivo' en el que Mekas se pone a grabar es el resultado de una predisposición suya al azar y lo espontáneo combinada con una intuición que le hace 'reaccionar a esos momentos con la suficiente fuerza como para filmarlos'.

Sus deambulaciones por la ciudad le permiten reflexionar sobre su experiencia personal, analizando las historias de quienes se cruzan en su camino, vislumbrando en las huellas de los fotogramas las marcas en los cuerpos y en las subjetividades. Busca en esos encuentros cotidianos respuestas para sí mismo, un reflejo que le otorgue algún sentido a sus maneras de sentir. Comparte con Chris Marker una forma de hacer películas que en cada una de sus imágenes aporta reflexiones de carácter interpretativo sobre la cultura, con marcadas influencias del existencialismo, sin dejar

³⁹ La película *Reminiscencias de un viaje a Lituania*, filmada 25 años después de su partida de Europa, le permitirá recorrer nuevamente la tierra de su infancia. En uno de sus pasajes dice Mekas: "Es una nueva canción, sobre alguien que está lejos y dice así: "¡Oh, madre! ¡Cómo deseo verte de nuevo! Espero que la larga carretera gris me lleve a casa, me lleve a casa pronto de nuevo".

de lado una manera de decir que encuentra en el vínculo entre poesía, análisis cultural y ensayo cinematográfico su espacio discursivo. Es, al igual que Marker, un recolector de detalles, de pequeños gestos que nos hablan sobre los significantes de la cultura contemporánea, un etnógrafo itinerante que recorre las calles filmando sus películas-diario como si fueran los archivos perdidos de su memoria y la del mundo: un flâneur en la gran ciudad.

Cada día de su vida es registrado como si hubiera una necesidad imperiosa de abrazar para siempre los momentos que *a priori*, podrían parecer insignificantes. Con esas imágenes, dirá el mundo, recolectando momentos, imágenes de paso, instantáneas para la memoria. Como plantea San Vicente Feduchi (2017) “si ‘recolectar’ es ‘volver a coleccionar’, no me extraña que en inglés ‘recollection’ signifique también ‘recordar’, pues este es ‘el acto de coleccionar recuerdos’”.

En la película *Reminiscencias de un viaje a Lituania*, Mekas reflexiona sobre la relación entre el acto fílmico y la escritura en el interior de su obra, descubriendo las similitudes en cada una de sus facetas creativas. Las herramientas cambian, pero su búsqueda interpretativa se mantiene, y esta certeza se explica porque sus maneras de hacer, sus prácticas exploratorias y los temas que son abordados, son similares:

Al principio yo pensaba que había alguna diferencia básica entre diario escrito y el diario filmado que uno escribe al anochecer, y que es un proceso de reflexión. En mis diarios fílmicos, yo pensaba que estaba haciendo algo distinto: yo estaba capturando vida, fragmentos de la vida exactamente como ocurren. Pero muy temprano me di cuenta de que ellos no eran distintos. Cuando yo filmo, yo también estoy reflexionando. (...) no tengo mucho control sobre la realidad y todo es determinado por mi memoria, por mi pasado. Entonces, estos registros directos se tornan también en un modo de reflexión.⁴⁰

El universo que Mekas construye está cimentado en el diálogo multidimensional de un pasado que vuelve como resonancia y la experiencia vital del

⁴⁰ Mekas *apud* Renov, (2004: 86) En el original: “At first I thought that there was a basic difference between the written diary which one writes in the evening, and which is a reflective process, and the filmed diary. In my film diary, I thought, I was doing something different: I was capturing life, bits of it, as it happens. But I realized very soon that it wasn’t that different at all. When I am filming, I’m also reflecting. [...] I do not have much control over reality at all, and everything is determined by my memory, my past. So that this “direct” filming becomes also a mode of reflection.”

presente, una colección de fragmentos de vida que se va materializando (a la manera de un diario de viaje) en la mediación entre sus reflexiones y lo que el terreno por donde realiza sus deambulaciones provoca en ellas. El director lituano es un exponente cabal de lo que la IS proponía para la supresión del arte, es decir, una transformación de la experiencia vital que permita unir la vida y lo artístico en un mismo espacio simbólico, en una solución de continuidad. El arte, para la IS, debe realizarse a través de situaciones que propicien una “construcción concreta de los ambientes momentáneos de la vida” para “su transformación en una cualidad afectiva superior” (Debord, 1999: 215). El propio Mekas lo explica de esta manera:

No sé por qué filmo, pero *tengo* que filmar. Si no filmara o escribiera me volvería loco. No es separable. Esa es mi vida. Lo que uno hace es la vida. Está en mi naturaleza registrar la vida a mi alrededor, mis amigos; para tomar notas con mi cámara o mi lápiz o mi máquina de escribir. Voy por la vida como un antropólogo, tomando notas sobre lo que sucede a mi alrededor a medida que avanzo. Estoy tomando notas sobre la vida contemporánea (Mekas, en Ruth Saxelby, 2013).

Las películas de Mekas son profundamente subjetivas, con relatos que casi exclusivamente utilizan la primera persona. Sus recuerdos están presentes en cada una de sus líneas narrativas, son el motor que guía sus recorridos y es a partir de ellos que construye sus reflexiones y principalmente, sus preguntas. El desarraigo que implicó para su vida el exilio forzado de su Lituania natal hará de él un caminante permanente, un hombre que busca con una mezcla de desesperación y esperanza, siempre intentando encontrar “los breves momentos de belleza”,⁴¹ la tierra original, la tierra de la infancia.

Un lugar que no puede definirse de antemano, pero que es buscado como quién persigue un tesoro con un mapa roto por la mitad. Mekas construye ese mapa porque necesita encontrar en él algunas respuestas, porque quiere entender al hombre y su cultura, el significado de la vida, la experiencia distintiva y multidimensional que, siguiendo a Raymond Williams, es la que determina nuestro

⁴¹ Una de sus películas, realizada en el año 2000 se titula *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (En el camino, de cuando en cuando, vislumbré breves momentos de belleza).

paso por las cosas, nuestra forma de interpretar y experimentar las circunstancias que nos tocaron vivir. Como señala Hall (2017: 60) “la cultura es inseparable de la vida tal como se la vive y se la experimenta” y “el objeto de los estudios culturales es poner en primer plano la experiencia distintiva y única, con frecuencia peculiar, de un grupo social, y recrear y comprender qué es lo que constituye la identidad de esa experiencia” y en Mekas esa exploración está presente en cada una de sus reflexiones, en un doble gesto que mira el mundo para entenderlo y al mismo tiempo, para que se convierta en el espejo de una indagación interior.

La práctica de la deriva es en el director lituano una marca indeleble, un rastro que lo acompaña y lo define como humano y como artista. El deambular azaroso, el recorrido sin rumbo aparente, siguiendo un instinto de supervivencia, pero también caminando hacia lugares que le permitan entender la crueldad del mundo,⁴² y su contraparte, a manera de redención (la belleza, la calidez, la hermandad) es una manera de concebir el acto creativo y reflexivo con el cine como herramienta:

A veces me siento como un perro. Empieza a gustarme cualquier lugar donde me quede más de un día. Me empieza a gustar cualquier pueblo, cualquier calle a la que soy arrojado. No tengo ningún lugar que puede reemplazar a todos mis recuerdos. Mis recuerdos provienen de muchos lugares, de todas las partes en las que me detuve en el camino; y ya no sé realmente de dónde vengo (Mekas, en Marcelo Alderete, 2013).

El azar adquiere en su cine un papel fundamental, reminiscencia de sus recorridos por la Europa de postguerra en donde el camino estaba signado por un rumbo nómade, escindido de cualquier dirección determinada. Sus narrativas fílmicas encuentran en el legado situacionista un punto de contacto relevante, porque en Mekas las mismas se van forjando a partir de los “efectos precisos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, al actuar directamente sobre el comportamiento afectivo” (Internacional Situacionista, sin firma, 1999: 17). La deambulación por los territorios como práctica de registro y reflexión, que explora a partir de lo que la geografía urbana tiene para ofrecer, es una marca distintiva del cine

⁴² “Te queríamos mundo, pero nos hiciste cosas terribles” escuchamos a través de la voz en off de *Reminiscencias de un viaje a Lituania*.

de Mekas que también está presente en su manera de construir sus narrativas en la sala de montaje y en su conformación de la voz en off. Al igual que en el cine de Marker, el realizador lituano utiliza la práctica de la deriva como metodología de creación, pero la misma también está inscrita en el interior de sus relatos. Todo en su obra fílmica se acerca a una búsqueda por descentrar las maneras de vivir, de sentir y de crear. Sus preguntas, sus reflexiones sobre los más variados temas, siempre trascendentales y profundos, aunque esbozados con toda sencillez, con una honestidad que se intuye y se siente, están en gran medida ligados con sus modos de hacer.

En su obra se cristalizan, tanto en sus imágenes, en las técnicas de montaje como en sus reflexiones, las maneras de concebir la creación, un gesto que el director propone y visibiliza en sus construcciones discursivas. El cine de Mekas es un cine de la transparencia:

Nunca he sido capaz de saber nada sobre todo esto. Sobre lo que se trata, sobre el significado de todo. Así que cuando ahora he empezado a reunir todos estos rollos de película, para juntarlos, la primera idea que me vino fue guardar su orden cronológico. Pero luego desistí y simplemente empecé a empalmarlos al azar, tal y como me los iba encontrando en la estantería. Porque realmente no sé a dónde pertenece cada pedazo de mi vida. Que así sea, que así se quede, por puro azar, desorden. Hay un cierto orden en ello, un orden propio que realmente no comprendo, igual que nunca comprendí la vida a mi alrededor.⁴³

El centro de toda la obra del director dialoga estrechamente con la concepción teórico-práctica que propone la IS para experimentar un tipo de recorrido vital que se desarrolle en territorios nuevos, sedimentados a partir de prácticas que renueven su ontología. Los mismos estarán determinados por la propia forma en la que construyamos las situaciones en las que pretendamos vivir y desde allí, crear y decir el mundo, y el cine de Mekas, en sus recorridos aleatorios por la ciudad, en sus encuentros fortuitos que son su marca distintiva, lleva adelante la práctica de la deriva

⁴³ Voz en off de *En el camino, de cuando en cuando, vislumbré breves momentos de belleza* (2000) Capítulo I. La cercanía conceptual de este pasaje con la introducción de *Immemory* expuesta en la página 107 de este trabajo es amplia.

teorizada por la IS de manera radical. Es cierto que la IS tuvo una perspectiva ambigua con respecto a lo azaroso y aleatorio en sus teorizaciones sobre la deriva. Como plantea Careri (2002: 100)

la *dérive* es una operación que acepta el azar pero que no se basa en él, puesto que está sometida a ciertas reglas: fijar por adelantado, en base a unas cartografías psicogeográficas, las direcciones de penetración a la unidad ambiental a analizar.

Sin embargo, el azar es necesario por el estado iniciático que la psicogeografía tiene en el momento en que la IS erige sus propuestas y muchos de los textos situacionistas sí lo consideran relevante. Por ejemplo, en el artículo editorial sin firma “El sentido de la descomposición del arte” (1959) se explicita:

Lo que llamamos construir *situaciones* es la búsqueda de una organización dialéctica de realidades parciales pasajeras, lo que André Frankin ha designado como "una planificación de la existencia" individual que no excluye, sino que "reencuentra" por el contrario el azar (1999: 68).

Mekas, al igual que Marker, construye, guiado por la deriva y el azar, situaciones en donde la poesía es hallada en los detalles, en los rostros, en los rincones más insignificantes, en los tesoros escondidos que están en la ciudad. En la película *En el camino, de cuando en cuando, vislumbré breves momentos de belleza*, el director dirá:

Todo es azar. Estoy repasando todos los rollos de sonido, escogiendo uno, escogiendo otro; empalmándolos; uniéndolos, al azar, igual que las imágenes. De la misma manera que uno las imágenes. De la misma... Exactamente de la misma manera en que las rodé inicialmente: por casualidad, sin plan alguno, sólo según el capricho del momento, lo que en aquel momento sentí que debía grabar. Una u otra cosa, sin saber por qué. Lo mismo con los sonidos que reuní durante todos aquellos años. Estoy recogiendo todos aquellos sonidos y poniéndolos aquí, en la banda sonora. Al azar. Recuerdos... recuerdos...

recuerdos que son imágenes y sonidos. Recuerdos...⁴⁴

En otro orden de cosas, el cine de Mekas está profundamente influenciado por el pensamiento del escritor y ensayista Henry David Thoreau (1817-1862), y encuentra en los recorridos urbanos, como un siglo antes lo hizo aquel en sus caminatas por el bosque del lago de *Walden*, el territorio donde conjugar el sentido de la creación con sus inquietudes existenciales. Mekas entiende que es en ese espacio de enunciación, en ese gesto vital que representa el andar a la deriva, donde la poética de la vida adquiere valor, donde las reflexiones sobre el mundo pueden manifestarse de manera cabal. Para que esto suceda, el director propone, a veces explícitamente, a veces en el rastro de sus imágenes, que hay que permitir que se genere el acontecimiento que da sentido a otras formas de mirar el mundo y de experimentar la vida: fundarlo, hacerlo ser.

La sociedad contemporánea, la vida asentada y cimentada en la propia experiencia, necesita de otras formas de decir el mundo, más libres, más poéticas, más ligadas con el asombro y el juego y esa es la regularidad que encontramos en cada una de las películas de Marker y Mekas. Una búsqueda que, siguiendo al sociólogo Johan Huizinga (2007), permitirá sustituir al *homo faber* por el *homo ludens*. En la revista *Potlatch*, de la Internacional Letrista, podemos leer algunos pasajes que se enmarcan perfectamente en las exploraciones de Jonas Mekas:

La poesía se lee en los rostros. Por ello es urgente crear nuevos rostros. La poesía está contenida en la forma de la ciudad. Construyamos la subversión. La nueva belleza será situacional, lo cual significa provisional, y vivida realmente (...) La poesía significa tan solo la elaboración de unos comportamientos absolutamente nuevos y de unos medios con los cuales apasionarse (Internacional Letrista, en Careri, 2002: 98).

En el comienzo de la película *En el camino, de cuando en cuando, vislumbré breves momentos de belleza* las palabras del director nos trasladan a su forma de entender la construcción de situaciones, lugares donde la pasión por vivir se puede manifestar. Situaciones en donde la poesía y la experiencia vital se vinculan

⁴⁴ *Voz en off* del Capítulo II

estrechamente con los espacios y lo que de ellos podemos incorporar:

Sin saber, inconscientemente, llevamos... cada uno de nosotros llevamos en nuestro interior, en algún lugar profundo, algunas imágenes del paraíso. Quizás no sean imágenes, sino un vago sentimiento de haber estado en algún lugar... Hay lugares... hay lugares en los que nos encontramos a nosotros mismos en nuestras vidas. Yo he estado en esos lugares en los que he sentido, ¡ay! que debían de ser el paraíso, que eran el paraíso, que así fue el paraíso, o algo así. Un pequeño fragmento del paraíso. No sólo lugares. He estado con amigos. Hemos estado juntos, amigos míos, muchas veces, y hemos sentido cierta unión, algo especial, estábamos eufóricos y nos sentíamos como si estuviéramos en el paraíso. Pero estábamos en esta misma Tierra. Y, sin embargo, estábamos en el paraíso. Aquellos breves instantes... aquellos instantes... Quizás esté en ellos la respuesta.

La utilización de la cámara en el cine de Jonas Mekas es vertiginosa. Su montaje nos muestra un sinfín de imágenes fugaces, empalmadas a una velocidad casi imperceptible. Los registros son como fotografías, instantáneas que van deambulando por los más inesperados lugares, destellos de memoria, mapas creados por el autor para que sean reensamblados por el espectador. Sus reflexiones intentan abordar ese concepto tan importante para la tarea filosófica que es el descubrimiento. La memoria y el futuro, la experiencia vital, el azar, la belleza escondida en la naturaleza, son temas recurrentes en su cine, pero el afán central es el agenciamiento, aquello que está adherido a los propios territorios y a sus singulares características. Descubrir las huellas, develar el sentido inasible de lo que los territorios tienen incorporado a su matriz de significados. Como plantean Deleuze y Guattari (2002: 513)

Todo agenciamiento es en primer lugar territorial. La primera regla concreta de los agenciamientos es descubrir la territorialidad que engloban, pues siempre hay una: en su basurero o en su banco, los personajes de Beckett se hacen un territorio. Descubrir los agenciamientos territoriales de alguien, hombre o animal: "mi casa". El territorio está hecho de fragmentos descodificados de todo tipo, extraídos de los medios, pero que a partir de ese momento adquieren un

valor de “propiedades”.

La práctica de la deriva provoca esa posibilidad, la de encontrar lo que los territorios, al ser descubiertos desde un gesto atento y libre, como se planteaba desde la IS, tienen para proponernos en su dimensión de signo, y al mismo tiempo de espacio de reescritura, abierto para ser resignificado y transformado. La reflexión sobre el tiempo y la memoria como espacios significantes, como territorios en donde también se construye la experiencia vital y que al ser incorporados a la cualidad representativa de las imágenes se convierten en conceptos multidimensionales, agenciados tanto en el mundo real como en el cinematográfico, son disquisiciones permanentes que dialogan con lo que Mekas observa en sus recorridos. Como sugiere Miguel García (2010: 29)

mirar atrás es convertirse en estatua de sal, y es por eso que Mekas nos empuja a toda velocidad en cada una de sus películas. Pero el peso de la tentación se extiende sobre sus obras; en cada una de sus palabras y sus imágenes está la sombra de esa soledad de los orígenes, de esa imagen. Una tensión continua que a veces estalla y parece proveniente directamente desde esos rincones de la mente donde intentamos arrinconar ciertos pensamientos por pura supervivencia.

Sus películas dialogan permanentemente entre ese pasado imposible de cerrar, a la manera de una herida que se convierte en otra cosa, que transmuta⁴⁵ y la necesidad imperiosa de abrir nuevos caminos hacia un futuro que escape de la alienación, del tedio, de una existencia sin sentido. “La única dirección de mi vida es siempre hacia adelante. Por temor a que el pasado me alcance” dirá Mekas en *Ningún lugar adonde ir* (2008: 20).

Las imágenes en su cine se construyen de manera polisémica, reflexionando, como haría Marker, sobre la representación del tiempo y su marca en la experiencia vital, un dialogo que hace interaccionar a la memoria individual con la colectiva. Como

⁴⁵ Chris Marker, en una búsqueda análoga a nivel conceptual, dirá en *Sans Soleil*: “¿quién ha dicho que el tiempo vence a todas las heridas? Mejor sería decir que el tiempo vence a todas las cosas, excepto a las heridas. Con el tiempo, la herida de la separación pierde sus contornos reales. Con el tiempo, el cuerpo deseado ya no lo será más, y si el cuerpo deseado ha dejado de ser para el otro, lo que queda es una herida sin cuerpo”.

dirá Mekas:

Estos son mis recuerdos, la manera en que vi las cosas al filmarlas. Supongo que fue recordando mi niñez. Estaba filmando mis propios recuerdos, mi propia infancia, al tiempo que filmaba la vuestra. Escogí aquellos momentos, a los que yo mismo respondía volviendo a mi infancia, recordándola. Así que no sé cuánto de vosotros veréis en esto, a pesar de que todo fue real, todo fue la vida real. Sois vosotros, sois vosotros en cada fotograma de esta película, aunque vistos por mí. Pero sois vosotros.⁴⁶

Cada recorrido en el cine de Jonas Mekas será una articulación entre su particular manera de hacer guiada por el azar y la deriva y sus reflexiones sobre la memoria y el paso del tiempo, una exploración que también hace dialogar a la incidencia del espacio recorrido en la narrativa resultante y la transformación del territorio a partir de las prácticas que podamos construir. En este sentido, como decía De Certeau (2000: 116):

andar es no tener un lugar. Se trata del proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio. El vagabundeo que multiplica y reúne la ciudad hace de ella una inmensa experiencia social de la privación de lugar; una experiencia, es cierto, pulverizada en desviaciones innumerables e ínfimas (desplazamientos y andares), compensada por las relaciones y los cruzamientos de estos éxodos que forman entrelazamientos, al crear un tejido urbano, y colocada bajo el signo de lo que debería ser, en fin, el lugar, pero que apenas es un nombre, la Ciudad. (...) un universo de sitios obsesionados por un no lugar o por los lugares soñados.

Mekas hará de la deriva el territorio propicio para construir las situaciones que lo hagan acercarse a ese “lugar soñado” que es su país de infancia, caminando por lugares que aún no le son propios, reflexionando sobre su vida y sobre la cultura que es observada. Casi como un diálogo en las orillas de lo real, aunque nunca haya sucedido, las reflexiones de Marker en *Sans Soleil* caminan hacia un lugar similar y

⁴⁶ En el camino, de cuando en cuando vislumbré momentos de belleza. Capítulo XI

dialogan, en todo sentido, con las búsquedas exploratorias de Jonas Mekas: “Mi perpetuo cambio de rumbo no es una búsqueda de contrastes, es un viaje a los dos polos extremos de la supervivencia”.

5.3 ¡La vida por delante de todas las cosas!

Además de su constante resonancia con el pasado, Mekas reflexiona permanentemente sobre nuestro estar en el mundo en tiempo presente. Comparte con la IS una mirada crítica frente a la apatía y la alienación de la vida, que sólo podrá ser experimentada de otra manera si logramos construir experiencias alternativas en el presente.

Mekas hace en sus películas exactamente eso: encuentra tácticas novedosas para pensar el mundo, y al mismo tiempo, esas tácticas son parte inherente de lo que propone a modo de discurso. Una ética y una poética del hacer. Un hacer que es parte constitutiva de la obra y, por ende, de su manera de mirar y reflexionar sobre lo que observa. En *Ningún lugar adonde ir* (2008: 298) dirá:

Me pregunto: ¿para qué todo esto? ¿Qué hago viviendo aquí, haciendo lo que hago? ¿Vivir para trabajar? Este trabajo no produce nada. Es como estar en un campo de trabajo forzado, en Elmshorn. El tiempo pasa, una semana tras otra, y así va a seguir pasando mientras trabaje como esclavo en las fábricas, en talleres de máquinas, comiendo polvo de cobre, envuelto en una soledad sin fin.

El cine que Mekas desarrolla es también una forma de expresar al mundo su profunda crítica de una vida que no ponga en valor un gesto revolucionario a la hora de revelarse frente a la alienación. Reflexiones que encuentran una cercanía relevante con las propuestas realizadas por el situacionismo y su proyecto de “otra ciudad para otra vida”.⁴⁷ Como dice Constant en el artículo homónimo:

⁴⁷ En las películas que analizamos en este trabajo y que fueron elegidas por ser las más representativas en la utilización de la práctica de la deriva en su filmografía, las narrativas de Mekas están abocadas a una mirada reflexiva y crítica sobre el mundo en el que vive, pero también esperanzada, iluminando un recorrido vital que ya ha encontrado cierto grado de satisfacción con respecto al mundo. Para poder vislumbrar su profunda crítica a la sociedad contemporánea es necesario realizar un vínculo entre los relatos de sus películas y su libro *Ningún lugar adonde ir*. Como observamos, el propio Mekas lo considera una obra única con herramientas distintas. En dicho texto, las cercanías con las propuestas de la IS en el terreno de la necesidad de transformar la vida y la forma de experimentarla, es amplia y profunda.

La creciente insatisfacción que domina a la humanidad alcanzará un punto en el que nos veremos empujados a ejecutar proyectos para los que poseeremos los medios y que podrán contribuir a la realización de una vida más rica y completa (Constant, 1999: 98).

Estrechamente vinculada con sus maneras de posicionarse frente al mundo, la relación del cine de Jonas Mekas con el pensamiento de raigambre libertario son visibles. Es en Thoreau donde encuentran su síntesis, pero todo en su obra (y aquí se visualiza una de las grandes diferencias que tiene con el cine de Chris Marker, que está más influenciado por un pensamiento político de tradición marxista) está dialogando con una imprescindible transformación en el plano existencial, traccionada por las prácticas de la vida cotidiana.

La búsqueda del sentido de la vida, la constatación de una alienación vital latente en las subjetividades, son las temáticas que Mekas pone en permanente tensión. En su cine visualizamos una manera de pararse frente al acto creativo determinada por un conjunto de decisiones éticas y políticas cercanas al pensamiento libertario, que serán “orientadores éticos de la vida, y sobre todo orientadores de la mirada” (Christian Ferrer, 2005).

Sin embargo, sus maneras de hacer y lo que se manifiesta a nivel narrativo en sus películas, escapan de formas preestablecidas para llevar adelante sus propuestas. Reacio de la política tradicional, de cualquier estructura que ponga en peligro la libertad creativa, hay en Mekas una exploración formal y artística que ensaya estrategias sin ataduras de ningún tipo. Como dirá el autor en la entrevista realizada por Bryan L. Frye para *Senses of Cinema* (2007):

No soy una persona política, ciertamente no en la forma en que se entiende la política hoy. Mi idea de política es muy diferente. Los "políticos" que me gustan son John Cage, Buckminster Fuller y tal vez George Maciunas y los de la Generación Beat, aquellos que cambiaron la humanidad de una manera más sutil. (...) Todos los que apoyan los sistemas y movimientos políticos terminan siendo muy negativos y los resultados son negativos. Gandhi fue tal vez una oportunidad para lo positivo. Pero los principales movimientos políticos terminan horrorizados, como bien sabemos.

Toda la obra de Mekas, tanto literaria, periodística⁴⁸ como organizativa⁴⁹ y cinematográfica está guiada por una exploración que busca transformar la vida con herramientas que pongan en valor las posibilidades y la verdadera esencia de cada ser humano. Alejada de cualquier tipo de doctrina, su enunciación está siempre vinculada con la importancia de armar un mapa vital que esté latiendo verdaderamente, en consonancia con lo que late en cada ser.

Desde allí, desde esa postura vital y creativa (el trascendentalismo de Thoreau es una influencia constante, pero también la poesía como territorio de libertad simbólica) es desde donde Mekas construye sus reflexiones, y nos hará visualizar que, para él, ninguna transformación radical será posible sin nuevas formas de pensar y vivir la vida. Como dirá Raoul Vaneigem, uno de los más importantes integrantes de la IS:

El insurrecto no ha dejado de combatir la explotación, el hastío, la miseria y la muerte; solo ha decidido no combatirlos más con las armas de la explotación, del hastío, de la miseria y de la muerte, ya que tal lucha destruye antes que nada a quien la emprende despreciando su propia vida. El comportamiento suicida se inscribe a todas luces en la lógica de un sistema que saca beneficio del agotamiento gradual de la naturaleza terrestre y de la naturaleza humana. Si ya no retumba por las ciudades el viejo grito de '¡Muerte a los explotadores!' es porque ha dejado lugar a otro grito, que viene de la infancia, y que surge de una pasión más serena y no menos tenaz: '¡la vida por delante de todas las cosas!' (Vaneigem, 2008: 9).

El gesto compartido es profundo y en este párrafo se sintetiza gran parte de los contenidos de la obra del cineasta lituano. Su búsqueda, desde el terreno de la infancia, por encontrar esa vida "por delante de todas las cosas" de la que habla Vaneigem, que se construye a partir de los detalles encontrados en sus recorridos,

⁴⁸ Mekas fundó en el año 1955 la revista "Film Culture", donde escribía principalmente sobre cine de vanguardia y cine arte europeo. En 1958 comienza a escribir en el prestigioso periódico cultural "The Village Voice".

⁴⁹ "En 1959, Mekas ayudó a fundar New American Cinema Group, que se creó como un nuevo modelo de distribución y exhibición para películas independientes. A diferencia de la serie Cinema 16 de películas experimentales y otros programas de Amos Vogel, que fueron selectivos en las películas que proyectaron, Mekas defendió el derecho de que se exhibieran todas las películas. El colectivo se convirtió en la Cooperativa de cineastas en 1962, y poco después, grupos similares se unieron en San Francisco (Canyon Cinema) y Londres (The London Coop), basados en el modelo Coop" (Yue, 2005).

serán temáticas constantes de su obra. Como plantea en *En el camino, de tanto en tanto vislumbré breves momentos de belleza*, su cine

se trata de pequeñas escenas cotidianas, pequeñas celebraciones y alegrías personales. (...) La increíble importancia de ese momento, de un niño dando sus primeros pasos. O la importancia, la increíble importancia de un árbol en primavera, repentinamente cargado de flores. ¡Cargado de flores! El milagro... los milagros de cada día, pequeños momentos del paraíso que tienen lugar aquí ahora. Quizás al siguiente momento desaparezcan. Absolutamente insignificantes... pero grandes.

5.4 La práctica de la deriva para decir el mundo

Como vimos, el cine de Jonas Mekas comparte con el de Chris Marker una manera de encontrar el espacio de creación, que en ambos es profundamente reflexivo y político, a través de un gesto que le permite vincularse con el ambiente, con la naturaleza y el territorio. El recorrido se convierte en una práctica vital para entender el mundo desde acciones que escapen a la alienación y el desasosiego existencial, pero principalmente permite un estrecho relacionamiento con el espacio donde la cultura se experimenta. En la entrevista con Justė Jonutytė (2013) dirá el cineasta:

Con el tiempo, el resultado se convierte en una especie de documentación, pero cuando estaba filmando, no estaba documentando, simplemente reaccionando al medio ambiente, a las personas, a los amigos. ¿Por qué? No lo sé. Camino por la vida filmando y ni siquiera sé por qué lo hago. No soy documentalista, soy un cronista.

Como se planteó anteriormente, en el cine de Mekas hay un claro resabio de una tierra mítica que es necesario encontrar. Caminar es intentar volver a ella. Y en ese camino, a partir de él y gracias a él, encuentra y construye una obra que, sobre todas las cosas, es una reflexión profunda sobre la cultura, la naturaleza, la vida y las formas de experimentarla:

Se me deja caer en cualquier lugar, en un lugar de piedra, seco, apagado, sin

vida, donde nadie quisiera vivir, y yo empiezo a vivir, absorbiéndolo todo, como una esponja. No existe para mí el internacionalismo abstracto. Tampoco cuento con el futuro: estoy aquí y ahora. ¿Se deberá esto al hecho de haber sido arrancado por la fuerza de mi hogar? ¿Es esa la razón por la cual siempre siento la necesidad de un nuevo hogar, porque no pertenezco en verdad a ningún lugar, excepto a ése, a ese lugar que fue mi niñez y que se ha ido para siempre? (Mekas, en Alderete, 2013).

La práctica de la deriva es un acto contrahegemónico, profundamente asentado en subvertir las formas de construir sentido, de pensar, hacer y vivir, de ensayar métodos creativos y políticos que nos permitan acercarnos a una interpretación más atenta de lo que sucede en el mundo. Si en Chris Marker estos recorridos referían a un encuentro con un *otro* cultural, recolectando huellas para una configuración discursiva y estética basada en la reflexión sobre el tiempo y la memoria, con un fuerte énfasis en los procesos políticos e históricos y su repercusión sobre las maneras de vivir, en Mekas los recorridos están guiados por una búsqueda que aborda estas mismas temáticas pero que tiene como eje primordial la pesquisa sobre el sentido de la existencia.

Los puntos de encuentro entre ambos son amplios, como hemos visto, pero en Mekas hay un aspecto particular, una marca indeleble y extremadamente personal que, si bien también está presente en Marker, es un aspecto central en la obra literaria y fílmica del cineasta lituano: el vínculo entre naturaleza y vida humana como si fueran una amalgama. Sus exploraciones en este terreno remiten a las influencias del trascendentalismo. Corriente filosófica surgida en el siglo XIX, con reminiscencias de la obra de Immanuel Kant y claros resabios románticos, tiene en Ralph Waldo Emerson y en Henry David Thoreau a dos de sus mayores exponentes.

En el año 1969 saldrá a la luz una de sus más importantes películas, *Walden: Diaries, Notes and Sketches*, una obra iniciática para sus diarios cinematográficos. El título hace referencia al legado que Thoreau tendrá en el director. La novela *Walden, la vida en los bosques* fue publicada en el año 1854 y es un ensayo literario que narra la vida del joven Thoreau durante su estadía de más de dos años viviendo en las orillas del solitario lago de Walden.

Elegía que reflexiona sobre la relación del espíritu y la naturaleza, será un alegato fundamental sobre las repercusiones para la sensibilidad humana de una vida

en estado salvaje, en permanente diálogo con las implicaciones del terreno, con la importancia de los detalles que la naturaleza nos presenta. Una búsqueda que promueve la concreción de “testimonios de un viaje interior, de un itinerario hacia la condición salvaje primigenia del hombre” (Roger Batra, 1997: 221) y que será fundamental en el cine de Mekas. En su libro *Caminar* (2016), Thoreau escribe:

Quiero decir unas palabras a favor de la Naturaleza, de la libertad total y el estado salvaje, en contraposición a una libertad y una cultura simplemente civiles; considerar al hombre como habitante o parte constitutiva de la Naturaleza, más que como miembro de la sociedad. Desearía hacer una declaración radical, si se me permite el énfasis, porque ya hay suficientes campeones de la civilización.

Su viaje al lago de Walden y a los bosques circundantes, serán el comienzo de un destierro voluntario para encontrar, siguiendo el legado de su contemporáneo Emerson, un vínculo nuevo entre pensamiento, espíritu y naturaleza. Thoreau escribirá en sus diarios anotaciones que nos revelan una búsqueda permanente por hallar en el ambiente las huellas para una existencia que tenga sentido. En *Walden. La vida en los bosques* (2009: 138), dirá el autor: “Fui a los bosques porque quería vivir deliberadamente, enfrentarme solo a los hechos esenciales de la vida y ver si podía aprender lo que la vida tenía que enseñar, y para no descubrir, cuando tuviera que morir, que no había vivido”.

Más allá de su innegable romanticismo, la obra de Thoreau es profundamente política⁵⁰ y su legado ha calado hondo en diversas corrientes de pensamiento en la actualidad. Su viaje al bosque es análogo al viaje simbólico que Mekas hace al país de su infancia en cada una de sus películas recorriendo Nueva York y el andar para ambos, fue una práctica permanente para su construcción ensayística, filosófica y artística. Thoreau pone de manifiesto la importancia que le asignaba a los recorridos azarosos, al deambular como una práctica concreta de conexión entre hombre y naturaleza:

⁵⁰ Entre otros, su libro “Desobediencia civil” es una referencia importante para el pensamiento libertario. Para conocer su legado político: “Henry David Thoreau y la desobediencia civil” (Robert Gross, 2006)

Mi región ofrece gran número de paseos espléndidos; y aunque durante muchos años he caminado prácticamente cada día, y a veces durante varios días, aún no los he agotado. Un panorama completamente nuevo me hace muy feliz, y sigo encontrando uno cada tarde. (...) La verdad es que puede percibirse una especie de armonía entre las posibilidades del paisaje en un círculo de diez millas a la redonda –los límites de una caminata vespertina– y la totalidad de la vida humana. Nunca acabas de conocerlos por completo. (2016: s/d)

La obra de Mekas es en muchos sentidos una continuación del legado del autor de *Walden*. Sus recorridos buscan en la ciudad lo que Thoreau buscaba en la naturaleza: encontrar en los detalles, en las prácticas cotidianas, en todo lo que el terreno tenga para mostrarnos, el sentido de la vida, de la experiencia colectiva, del estar en el mundo. Una búsqueda que se hace en movimiento, caminando a la deriva, para entender el mundo, para develar sus secretos, y por supuesto, para pensarlo y transformarlo, a cada paso. Como plantea David Le Breton en su libro *Elogio del caminar* (2015: 101):

Caminar es pues un desnudarse, que revela al hombre en su cara a cara con el mundo. Su arte, dice Thoreau, que se refiere aquí a una de las etimologías de *sauntering* (pasear, deambular en inglés), consiste en llegar simbólicamente a una tierra santa, a entregar sus pasos al magnetismo de la ruta, pues “el *saunterer*, en el recto sentido, no lo es más que el río serpenteante que busca con diligencia y sin descanso el camino más directo al mar” (Thoreau, 1998). Caminar es un camino para el desacondicionamiento de la mirada, trazando una ruta no solamente en el espacio, sino en el yo, y lleva a recorrer las sinuosidades –las del mundo y las propias– en un estado de receptividad, de alianza.

Cada una de estas palabras se adhieren completamente con el gesto creativo, político y existencial del cineasta lituano. Como dirá en *Reminiscencias de un viaje a Lituania*: “Aún somos personas desplazadas, y el mundo está lleno de gente como nosotros. Aún sigo mi viaje rumbo a casa”.

Mekas fue un artista nómade. Construyó una obra que estuvo signada por su

diáspora obligada y su peregrinar constante, pero este acontecimiento marcó una manera distintiva de construir sus lecturas sobre el mundo y lo define como artista de manera cabal. Su cine se hace en el camino y en cada una de sus películas esta cualidad metodológica define sus reflexiones y sus maneras de narrar cinematográficamente. Mekas crea narrativas fílmicas escapando de un pasado al que vuelve como resonancia y construyendo un futuro posible, con el presente como umbral.

Piensa y crea a través de una deriva donde el azar y el asombro son aspectos fundamentales y que está presente en cada una de sus decisiones artísticas. Utiliza el montaje con un gesto análogo: esculpe el tiempo, al decir de Tarkovski, recolectando detalles que al igual que en Marker, nos hablarán de huellas universales. La voz en off de su película *En el camino, de cuando en cuando, encontré breves momentos de belleza*, pone de relieve que sus construcciones discursivas se desarrollan uniendo “esos diminutos fragmentos de tiempo (...) pequeños trozos, fragmentos de tiempo, tiempo de mi vida...pequeños fragmentos” y que los mismos “contienen todo lo que hay, como dijo Blake”.

Las películas de Jonas Mekas y Chris Marker fueron ejemplos cabales de esta forma de entender la vida, el arte y las maneras de hacer cine. Prácticas políticas y artísticas que se convirtieron en faros que iluminan el camino: para vivir de otra manera, para pensar y crear de otra manera. Con el cine como herramienta, con la práctica de la deriva como manera de hacer.

Capítulo 6. Conclusiones

Desde una perspectiva global, y más allá de la especificidad temática que fue abordada en las páginas precedentes, esta investigación se abocó a pensar cómo las maneras de concebir el nacimiento de cualquier obra artística son herederas de una forma de entender y concebir la vida.

La experiencia vital fue pensada en este trabajo como una creación, un recorrido en el que nuestros pasos, y nuestro paso por las cosas, serán la huella que mostrará una forma de caminar. Así fue entendida también la creación artística en el campo del cine documental: como un acto que tendrá, inscripto a su ontología, el sentido de una decisión de mirada y de una forma de posicionarse frente al mundo y lo real.

Las películas analizadas en el corpus de investigación construyen sus reflexiones haciendo dialogar sus búsquedas y exploraciones vitales (en Mekas desde una errancia constante, heredada de su diáspora por la Europa de postguerra, en Marker a partir de un viaje etnográfico-interpretativo por diversos territorios del mundo) con las reflexiones y propuestas discursivas contenidas en sus obras. Esa es una cualidad distintiva del cine de ambos directores: en sus películas se transparenta su manera de pensar y entender la vida y no es casual que sus búsquedas metodológicas y conceptuales tengan cuantiosos puntos de contacto.

Como observamos, la práctica de la deriva es una manera de hacer y de crear que tiene adherida a su matriz un gesto de exploración y descubrimiento estrechamente vinculado con el territorio que se propone conocer, un acercamiento sin garantías que procura encontrar en el propio recorrido, lo que las configuraciones culturales de los espacios observados y quienes allí habitan tienen en su calidad de signos para interpretar la realidad. Utilizarla para realizar películas de no ficción habilita un conjunto de posibilidades que necesariamente dialogarán con el complejo campo de la representación de lo real y reflexionar sobre este dialogo fue uno de los cometidos centrales de este trabajo, indagando además en un terreno de vacancia en lo que refiere a estudios en la materia.

A lo largo de la investigación quedó de manifiesto que las películas analizadas tienen una vocación indudablemente cercana a lo político, porque intentan abordar el mundo histórico desde una interpretación crítica y reflexiva, adhiriendo a una exploración que busca pensar sobre los aspectos significantes de la cultura como los espacios en donde se manifiestan las disputas por el sentido común y donde se define

la experiencia vital de los individuos. Las películas de ambos directores comparten una búsqueda epistemológica y discursiva que se concentra en lo que rodea los hechos, en su configuración de posibilidad, en aquellos mecanismos multidimensionales que los hacen existir. Nada es definitivo en sus reflexiones, pero hay una vocación por mirar lo que verdaderamente puede otorgar alguna huella de sentido a lo que se busca conocer. Un gesto que intenta interpretar la cultura y sus espacios de significación con una perspectiva análoga a la que Foucault proponía para acercarse a lo que determina las estructuras de poder. Como planteaba el autor:

cuando pienso en la mecánica del poder, pienso en su forma capilar de existencia, en el punto en el que el poder encuentra el núcleo mismo de los individuos, alcanza su cuerpo, se inserta en sus gestos, sus actitudes, sus discursos, su aprendizaje, su vida cotidiana (Foucault, 1979: 89).

Desde el seno de sus propuestas, enraizadas en el acercamiento a estas estructuras capilares que determinan los procesos culturales y la experiencia vital que los individuos viven en su interior, las películas de Marker y Mekas construyen lecturas posibles para intervenir en la realidad desde un ejercicio discursivo y epistemológico que permanentemente reconoce su carácter tentativo. Una intervención que siempre será una posibilidad, pero hay gestos creativos que surgen desde ese lugar, desde esa (e)vocación latente y profundamente concreta de decir el mundo para poder entenderlo en sus estructuras significantes, preludeo imprescindible para una posible intervención política que permita transformarlo. Un gesto que se acerca en muchos sentidos a la vocación teórica de los estudios culturales.

Como vimos, la cualidad política de ambos directores está presente también en sus estrategias metodológicas, en un doble gesto que se manifiesta tanto en el interior de las películas, en sus narrativas y reflexiones sobre lo que se observa y piensa, como en las estrategias ensayadas para acercarse a los espacios que serán interpretados desde el dispositivo cinematográfico. El arte es una práctica social y política y las películas que fueron analizadas intentan acercarse a la estructura de posibilidad que permite que ciertas hegemonías se cristalicen en un espacio contextualmente situado, como bien nos legó Gramsci.

Es en esta indagación donde la práctica de la deriva adquiere una relevancia crucial. Como vimos, esta forma de construir conocimiento a través del cine de lo real

tiene una cercanía importante con las exploraciones de los estudios culturales como disciplina teórica. Las películas que analizamos se inscriben en una lectura de los procesos culturales que intenta encontrar las interrelaciones significantes adheridas a las formas de experiencia: una búsqueda por entender la cultura en su estructura reticular, indagando en aquellos signos que necesariamente tienen que ser puestos en diálogo para lograr “establecer un orden, una relación entre cosas hostiles o incomprensibles” (Marker, *Description d’un combat*) que nos permitan cartografiar conceptualmente el espacio a analizar. Como sugiere Stuart Hall (2010: 32)

la “cultura” no es una práctica, ni es simplemente la suma descriptiva de los “hábitos y costumbres” de las sociedades, como tiende a volverse en ciertos tipos de antropología. Está imbricada con todas las prácticas sociales, y es la suma de sus interrelaciones.

Representar cinematográficamente lo real tiene siempre una parte de imposibilidad, de terreno inasible, pero también de acontecimiento: una exploración que será una escritura posible, como planteaba de Certeau, una mirada que se presenta al mundo para repensar su idioma y poder leer ese texto siempre inescrutable en su totalidad. Algo que se construye en el orden de lo desierto de la mirada, pero también, de lo de cierto de la verdad.

Fue desde esa indagación que este trabajo construyó el análisis conceptual que está inscripto en las películas de Chris Marker y Jonas Mekas, por considerarlos referentes ineludibles de un cine que se acerca desde miradas complejas y valiosas a la interpretación de lo real y sus espacios de significación.

Los diferentes artistas y movimientos que llevaron adelante la práctica de la deriva para construir sus lecturas del mundo se adhieren a un gesto político y creativo que trasciende el simple hecho de desarrollar una práctica compartida. Su cercanía está principalmente determinada por una forma de entender la creación y lo que con ella podemos hacer con respecto al mundo en el que vivimos, explorando en las repercusiones que las maneras del acercamiento tienen de posibilidad para lo que la obra artística terminará resultando. Las maneras de hacer son siempre parte de la raíz significativa de una obra y esta fue una de las hipótesis que se intentaron demostrar en este trabajo. Su elección es también una postura política y discursiva que refiere a cómo se decide mirar el mundo y las estrategias de acercamiento forman

parte de ese conjunto de maneras de hacer que, como planteaba De Certeau, serán “las formas subrepticias que adquiere la creatividad dispersa, táctica y artesanal de grupos o individuos” (1979: XLV).

La práctica de la deriva, como vimos, se adscribe a un terreno de lo incógnito (el decir el mundo) pero es transparente, cristalina, tanto en lo que se vislumbra en su búsqueda exploratoria como en lo que deja conocer en el interior de las obras resultantes y esa cualidad está determinada por lo que propicia su utilización para llevar a cabo el descubrimiento creativo. Para quienes la llevan adelante, aquel espacio que se intentará develar, como si fuera un código indescifrado, será un territorio a cartografiar utilizando una estrategia metodológica que pone en relieve maneras de construir sus narrativas a partir de las solicitudes del terreno, en un gesto que se emparenta con los postulados teóricos de la Internacional Situacionista. De eso se trata el alcance creativo que la práctica tiene adherido: descifrar lo que el mundo tiene de territorio insondable a partir de deambulaciones aleatorias que se acercan a los espacios donde la cultura se experimenta, intentando develar sus configuraciones de cristalización.

Las películas que fueron analizadas en este trabajo son a mí entender una corriente de viento para la quietud del mundo. Invitan a un recorrido por los caminos sinuosos de la representación, conjugando poéticas y estilos que buscan demostrar que no habrá acercamiento posible a lo inasible de lo real, sin estrategias que exploren lo utópico, sin imantar signos, hechos, detalles, que supuestamente no deberían poder amalgamarse. Los estudios culturales como disciplina teórica caminan en un sentido similar, buscando construir un conocimiento sin garantías pero que comprende que los significantes de la cultura y sus posibles interpretaciones solo podrán asirse desde miradas multidimensionales. El ensayo es también una manera de acercarse a los hechos que se intentan interpretar desde una mirada subjetiva que busca conjugar estilos y formas diversas para construir el espacio desde donde se construye el argumento y la reflexión, siempre en estrecha sintonía con cada búsqueda particular.

Las películas seleccionadas utilizan las cualidades de esta “forma de escritura experimental” que es el ensayo (Ursula Biemann, 2003) para construir una mirada que se erige posible y que encuentra en el campo fílmico un universo latente, a descubrir, estrechamente vinculado con los complejos desafíos de la representación de lo real. Este trabajo intentó desarrollar la idea de que ciertas búsquedas sin

garantías, pero profundamente disruptivas en su construcción metodológica, son las maneras más adecuadas para develar los rastros significativos que la cultura tiene en su interior. Un campo semántico que necesariamente exige un gesto epistemológico y creativo que esté a la altura de lo que se intenta abordar.

En este sentido, la exploración poética que tanto el cine de Marker como el de Mekas llevan adelante, es también un aspecto central de una búsqueda artística que intenta desarrollar discursos para asir lo que huye, aquel terreno de lo incierto que el lenguaje poético tan bien sabe develar.

La práctica de la deriva es, y este fue el tema fundamental de esta investigación, un gesto creativo y político que posibilita acercarse a lo que los hechos culturales tienen de inmanente, de posibilidad latente, de marca en el mapa de lo real, para entender y transformar el mundo. Todos los pensadores, ensayistas y artistas que fueron parte estructural en este trabajo compartían a mi entender estos territorios de exploración. Desde lugares muy diversos, desde formas disímiles de proponer el enfoque epistemológico, creativo y político, pero compartiendo maneras de hacer que tienen grandes puntos de contacto. Una forma de rodear la posible verdad de las cosas que determinan y construyen la experiencia vital. Una manera de concebir el acto interpretativo para descifrar ese espacio aún no cartografiado, ese terreno de lo incógnito, siempre inasible pero también siempre transformable y utópico: la cultura y lo real.

Bibliografía

ALBERÁ, François (2009). *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires. Manantial.

ALBERTS, A et al. (1999). "Primera proclamación de la sección holandesa de la I.S." En: VVAA. *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*. Volumen 1: La realización del arte. Internationale Situationniste 1-6. Madrid. Literatura Gris.

ÁLVAREZ, Mercedes (2019). "El ensayo cinematográfico. (Una aproximación al género)". En: Mínguez, Norberto. *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. Barcelona. Gedisa Editorial.

APOLLINAIRE, Guillaume (1980). *Calligrammes*. Berkeley. University of California Press.

ARTHUR, Paul (2006). "Cine-ojo. El legado del cine soviético refractado en la siempre crítica mirada de Chris Marker". En: Weinrichter, Antonio y Ortega, María Luisa (eds.). *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid. T&B Editores.

ASTRUC, Alexandre (2007). "Nacimiento de una nueva vanguardia: la 'caméra-stylo'". En: Romaguera I Ramió, Joaquim y Alsina Thevenet, Homero (eds.). *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimiento. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid. Cátedra.

BATRA, Roger (1997). *El salvaje artificial*. México DF. UNAM. Ediciones Era.

BAUDELAIRE, Charles (1964). "El pintor de la vida moderna". Nueva York. Da Capo Press.

BENJAMIN, Walter (1982). *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid. Ediciones Alfaguara.

- (1990) *El origen del drama barroco alemán*. Barcelona. Taurus.

- (2005) *Libro de los pasajes*. Madrid. Ediciones Akal.

- BERGALA, Alain (2000). "Qu'est-ce qu'un film-essai." En: S. Astric, *Le film-essai: identification d'un genre* (catálogo). Paris. Bibliothèque Centre Pompidou.

- BERGER, John (2016). *Modos de ver*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.

- BIEMANN, Ursula (ed.). (2003) *Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*. Viena. Springer.

- BOURDIEU, Pierre (2012). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires. Siglo veintiuno editores.

- BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude y PASSERON, Jean-Claude (2002). *El oficio del sociólogo. Presupuestos epistemológicos*. Buenos Aires. Siglo veintiuno editores.

- BOURDIEU, Pierre y WACQUANT, Louis (1995). *Respuestas por una antropología reflexiva*. México DF. Grijalbo.

- BRENEZ, Nicole (1996). "L'Étude visuelle. Puissances d'une forme cinématographique (Al Razutis, Ken Jacobs, Brian de Palma)". En: Aumont, Jacques (ed.). *Pour un cinéma comparé. Influences et répétitions*. París. Cinémathèque Française.

- BRETON, André (2003). *Nadja*. París. Gallimard.

- CARERI, Francesco (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.

- CATALÀ, Josep María (2019). "Pensar el cine de pensamiento. Ensayos audiovisuales, formas de una razón compleja." En: Mínguez, Norberto. *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. Barcelona. Gedisa Editorial.

- (2014). *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia. Universitat de Valencia.
- (2006). "La forma ensayo en Marker". En: Weinrichter, Antonio y Ortega, María Luisa (eds.). *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid. T&B Editores.

- CONSTANT (1999). "Otra ciudad para otra vida" En: VVAA. *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*. Volumen 1: La realización del arte. Internationale Situationniste 1-6.

Madrid. Literatura Gris.

- (1996). "El gran juego del futuro". Revista *Potlatch* N° 30, julio de 1959. En: Andreotti, Líbero; Costa, Xavier. *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona. Museu d'Art Contemporani: Actar.
- (1996a). "Principio de la desorientación". En: Andreotti, Líbero; Costa, Xavier (eds.). *Situacionistes. Art, Política, Urbanisme*. Barcelona. Actar.

DEBORD, Guy (1999). "Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional" y "Teoría de la deriva". En: VVAA. *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*. Volumen 1: La realización del arte. Internationale Situationniste 1-6. Madrid. Literatura Gris.

- (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile. Ediciones Naufragio.
- (1996). "Introducción a una crítica de la geografía urbana". Les Levres Nues. Núm 6. En: Andreotti, Líbero; Costa, Xavier. *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona. Museu d'Art Contemporani: Actar.
- (2019). *Contra el cine. Obras cinematográficas completas (1952-1978)*. Buenos Aires. Caja Negra Editora.

DEBORD, Guy; FILLON, Jacques (1996). "Resumen 1954" *Revista Potlatch* N° 14. En: Andreotti, Líbero; Costa, Xavier. *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona. Museu d'Art Contemporani: Actar.

DE CERTEAU, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano. 1- Artes de hacer*. México DF. Universidad Iberoamericana.

DELEUZE, Gilles (1996). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona. Paidós.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia. Pre-Textos.

DUBOIS, Philippe (2006). "La Jetée de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience". En: *Théorème* N° 6 Recherches sur Chris Marker. Revue de l'Institut de Recherche sur le Cinema et l'Audiovisuel IRCAV. París. Université Paris 3. Presses Sorbonne Nouvelle.

EISENSTEIN, Sergei. (1965) "The Cinematograph and the Ideogram". *Film Forum and the film sense*. Jay Leyda (ed.) Meridian Books.

FANJUL, Sergio C. (2019). *La ciudad infinita. Crónicas de exploración urbana*. Reservoir Books.

FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel (2007). "El ensayo en la tradición del cine de vanguardia." En: Weinrichter, Antonio (ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona. Colección Punto de Vista.

FONT, Domènec (2007). "Un epílogo que podría ser un prólogo: en el maremagnum de la no ficción." En: Weinrichter, Antonio (ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona. Colección Punto de Vista.

FOUCAULT, Michel (1980). *Microfísica del poder*. Madrid. Ediciones de la piqueta.

FRODON, Jean-Michel (2006). "Nunca me pregunto si, por qué, cómo..." Entrevista publicada originalmente en *Le Monde*, 20 de febrero de 1997. En: Weinrichter, Antonio y Ortega, María Luisa (eds.). *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid. T&B Editores.

GREENE, Ricardo; PINTO, Iván (2013). "La Zona Marker: Preludio en tres actos". En: Greene, Ricardo / Pinto, Iván. (eds.) *La zona Marker*. Santiago de Chile. Ediciones FIDOCs.

GRIERSON, John (1932). "Documentary (1)" *Cinema Quarterly* 4: 67-72.

GROSSBERG, Lawrence; NELSON, Cary y TREICHLE, Paula (1992). "Cultural studies: An introduction". En: Grossberg, Lawrence, Nelson, Cary y Treichle, Paula (comps.) *Cultural Studies*. Nueva York. Routledge.

GROSSBERG, Lawrence (1997). "Cultural Studies: What's in a Name? (One More Time)". En: *Bringing it all Back Home. Essays on Cultural Studies*. Durham. Duke University Press.

HALL, Stuart (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (editores). Popayán, Colombia. Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana. Instituto de Estudios Peruanos Universidad Andina Simón Bolívar. Envió Editores.

- (2017). *Estudios Culturales 1983. Una historia teórica*. Buenos Aires. Paidós.

HAMPTON, Howard (2006). "Remembranza del pasado de las revoluciones. Las anatomías de la melancolía de Chris Marker". En: Weinrichter, Antonio y Ortega, María Luisa (eds.). *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid. T&B Editores.

HUIZINGA, Johan (2007). *Homo Ludens*. Madrid. Alianza Editorial/Emecé Editores.

IVAIN, Gilles (1999). "Formulario para un nuevo Urbanismo". En: VVAA. *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*. Volumen 1: La realización del arte. Internationale Situationniste 1-6. Madrid. Literatura Gris.

JAMES, David E. (1992). *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton. Princeton University Press.

KHATIB, Abdelhafid (1999). "Intento de descripción psicogeográfica de Les Halles". En: VVAA. *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*. Volumen 1: La realización del arte. Internationale Situationniste 1-6. Madrid. Literatura Gris.

KRACAUER, Siegfried (1996). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Buenos Aires. Paidós.

LE BRETON, David (2020). *Elogio del caminar*. Madrid. Siruela Editorial.

MADERUELO, Javier (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos. 1960-1989*. Madrid. Ediciones Akal.

MARKER, Chris (2006). "Rare Marker". En: Weinrichter, Antonio y Ortega, María Luisa (eds.). *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid. T&B Editores.

MEKAS, Jonas (2008). *Ningún lugar adonde ir*. Buenos Aires. Caja Negra Editora.

- (2017). *Cuaderno de los sesenta. Escritos 1958-2010*. Buenos Aires. Caja Negra Editora.

MÉNIL, Alain (2004). "Quelques remarques à propos de la notion d'essai." En: Liandrat-guigues, S. y Gagnebin, M. (dirs.). *L'essai et le cinéma*. París. Éditions Champ Vallon.

MONTAIGNE, Michel de (2003). *Ensayos I*. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

MONTERO, David (2012). *Thinking Images. The essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*. Berna. Peter Lang.

MÍNGUEZ, Norberto (2019). "El ensayo epistolar: la correspondencia fílmica entre Erice y Kiarostami." En: Mínguez, Norberto (ed.). *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. Barcelona. Gedisa Editorial.

NICHOLS, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre*

el documental. Barcelona. Paidós.

- (2013). *Introducción al documental*. Coyoacán, México DF. Universidad Nacional Autónoma de México.

ONFRAY, Michel (2016). *Teoría del viaje. Poética de la geografía*. Madrid. Taurus.

ORTEGA, María Luisa (2013). "El coleccionista y sus geografías" En: Greene, Ricardo / Pinto, Iván. (eds.) *La zona Marker*. Santiago de Chile. Ediciones FIDOCs.

- (2003). "El descubrimiento de América Latina por los documentalistas viajeros." En Paranaguá, Paulo Antonio (ed.). *Cine documental en América Latina*. Madrid. Cátedra.

PEIRANO, María Paz (2013). "Viaje, romanticismo y crítica cultural: la mirada antropológica de Chris Marker". En: Greene, Ricardo / Pinto, Iván. (eds.) *La zona Marker*. Santiago de Chile. Ediciones FIDOCs.

PIEDRAS, Pablo (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires. Paidós.

PLANTINGA, Carl (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Universidad Nacional Autónoma de México. Coyoacán.

- (2011). "Documental". Artículo publicado en Livingstone, Paisley y Carl Plantinga (2009). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, New York, Routledge (Cap. 45: Págs.: 494-503). *Revista Cine Documental*, N.º 3. Disponible en <http://www.revista.cinedocumental.com.ar>

PONECH, Trevor (1997). "What Is Non-Fiction Cinema?" en R. Allen y M. Smith (eds.). *Film Theory and Philosophy*. Nueva York. Oxford University Press.

QUINTANA, Ángel (2007). "Al principio fue el verbo. Notas sobre el ciné-essai". En: Weinrichter, Antonio (ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona. Colección Punto de Vista.

RANCIERE, Jacques (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona. Paidós.

RENOV, Michael (2004). *The subject of documentary*, Minnesota. University of Minnesota Press.

- (2011). Topografía del sujeto. En: *laFuga* N°12. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/topografia-del-sujeto/444>

RESTREPO, Eduardo (2012). *Antropología y estudios culturales. Disputas y confluencias desde la periferia*. Buenos Aires. Siglo Veintiuno editores.

ROUD, Richard (2006). "La orilla izquierda. Marker, Varda, Resnais." En: Weinrichter, Antonio y Ortega, María Luisa (eds.). *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid. T&B Editores.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2004). *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros y fronteras*. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica.

SOLNIT, Rebecca (2015). *Wanderlust. Una historia del caminar*. Madrid. Capitán Swing Libros.

TARKOVSKI, Andrei (2002). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid. Ediciones Rialp.

THOREAU, Henry David (2016). *Caminar*. Madrid. Interzona.

- (2009) *Walden. La vida en los bosques*. Madrid. Ediciones Cátedra.

VANEIGEM, Raoul (2008). *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Barcelona. Editorial Anagrama.

VERÓN, Eliseo (1998). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires. Gedisa.

WEINRICHTER, Antonio; ORTEGA, María Luisa (2006). "Introducción: itinerarios y bifurcaciones." En: Weinrichter, Antonio y Ortega, María Luisa (eds.). *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid. T&B Editores.

WEINRICHTER, Antonio (2007). "Introducción" y "Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo." En: Weinrichter, Antonio (ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona. Colección Punto de Vista.

- (2006). "Montage Marker". En: Weinrichter, Antonio y Ortega, María Luisa (eds.). *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid. T&B Editores.
- (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid. T&B Editores.

WILLIAMS, Raymond (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona. Paidós Comunicación.

ZUNZUNEGUI, Santos (2006). "El coleccionista y el explorador: a propósito de

Immemory". En: Weinrichter, Antonio y Ortega, María Luisa (eds.). *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid. T&B Editores.

- (2016). *La mirada cercana. Microanálisis fílmico. Edición revisada y ampliada*. Santander. Shangrila.

Artículos, catálogos y trabajos académicos

ABAD MONTESINOS, Jaime (2013). "El tiempo, la memoria y el compromiso. Chris Marker, un viaje a través de las imágenes". [Fecha de consulta: 2019-10-12] Disponible en:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4193040>

ACEVEDO NIETO, Javier y MARCOS RAMOS, María (2020). "El lugar de la memoria en el cine de Jonas Mekas". *FOTOCINEMA* Nº 20. [Fecha de consulta: 2020-01-17] Disponible en:

https://www.researchgate.net/publication/338932529_El_lugar_de_la_memoria_en_el_cine_de_Jonas_Mekas

ÁLVAREZ PEDROSIAN, Eduardo (2009). "La experiencia del extrañamiento". Artículo presentado en la VIII Reunión de Antropología del Mercosur (RAM): Diversidad y Poder en América Latina, Buenos Aires. [Fecha de consulta: 2019-12-14]

Disponible en:

<http://eduardoalvarezpedrosian.blogspot.com/2009/06/la-experiencia-del-extranamiento.html>

ARA IGLESIAS, Carlos (2008) "Dziga Vertov Vs. Chris Marker. La técnica y la metáfora en un cine de análisis histórico". Madrid. CAI. [Fecha de consulta: 2020-08-01] Disponible en:

<https://es.scribd.com/document/103174374/Ara-Iglesias-Carlos-Chris-Marker-vs-Dziga-Vertov-La-Tecnica-y-la-Metafora-en-un-Cine-de-Analisis-Historico>

GARCÍA GARCÍA, Miguel (2011). "Los caminos a Walden". Universitat Pompeu Fabra [Fecha de consulta: 2020-06-17] Disponible en:

https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/12669/TFM_MiguelGarcia.pdf?sequence=1&isAllowed=y

GARCÍA LÓPEZ, Noel (2003). "La invención de lo cotidiano, Michel De Certeau". *Athenea Digital*. Universitat Autònoma de Barcelona. [Fecha de consulta: 2019-09-05]

Disponible en:

<https://atheneadigital.net/article/view/n4-garcia-2/103-html-es>

GROSSBERG, Lawrence (2009). "El corazón de los estudios culturales.

Contextualidad, construccionismo y complejidad". *Tábula Rasa* N° 10. [Fecha de consulta: 2020-03-11] Disponible en:

<https://www.redalyc.org/pdf/396/39612022002.pdf>

LAPEÑA GALLEGO, Gloria (2014). "El caminar por la ciudad como práctica artística: desplazamiento físico y rememoración". *Ángulo Recto* N° 1. Vol. 6. [Fecha de consulta: 2020-05-15] Disponible en:

https://www.researchgate.net/publication/314810991_El_caminar_por_la_ciudad_como_practica_artistica_desplazamiento_fisico_y_rememoracion

LESMES, Daniel (2011). "El *flâneur*, errancia y verdad en Walter Benjamin". *Paralaje*. N°6 Dossier. [Fecha de consulta: 2020-04-25] Disponible en:

<http://www.paralaje.cl/wp-content/uploads/2014/11/6-2-LESMES-DOSSIER-173-556-1-PB.pdf>

LÓPEZ RODRÍGUEZ, Silvia (2005). "Orientación y desorientación en la Ciudad. La Teoría de la deriva. Indagación en las metodologías de evaluación de la ciudad desde un enfoque estético-artístico". Tesis doctoral. Editorial de la Universidad de Granada. [Fecha de consulta: 2019-07-21] Disponible en:

<https://digibug.ugr.es/handle/10481/823>

MARTÍNEZ LUNA, Sergio (2016). "Caminar: trayectorias de una práctica artística y política". Universidad Carlos III de Madrid/ Universidad Camilo José Cela de Madrid. Artículo publicado en *Efímera Revista* Vol. 7. [Fecha de consulta: 2020-02-02] Disponible en:

<http://www.efimerarevista.es/efimerarevista/index.php/efimera/article/view/42>

PEIRANO OLATE, María Paz (2008). "Reflexiones en torno a la obra de Mekas y el cine de ensayo como etnografía experimental". *Revista Chilena de Antropología Visual* N°12. [Fecha de consulta: 2019-11-14] Disponible en:

https://www.academia.edu/938688/Reflexiones_en_torno_a_la_obra_de_Mekas_y_el_cine_de_ensayo_como_etnograf%C3%ADa_experimental_Reflections_about_the_work_of_Mekas_and_the_cinematic_essay_as

RASCAROLI, Laura (2014). "El cine subjetivo y el ojo de la cámara". *Revista Cine Documental* N° 10. [Fecha de consulta: 2019-05-26] Disponible en:

<http://revista.cinedocumental.com.ar/el-cine-subjetivo-y-el-ojo-de-la-camara>

Páginas web

ALDERETE, Marcelo (2013). "Jonas Mekas: Lo que el cine pudo haber sido". *Intermedio*. [Fecha de consulta: 2020-04-14] Disponible en:

<https://intermediodvd.wordpress.com/2013/12/26/jonas-mekas-lo-que-el-cine-pudo-haber-sido/>

BAZIN, André (2012). "Chris Marker. Lettre de Sibérie". Publicado originalmente en *France-Observateur*, 30 de octubre de 1958. [Fecha de consulta: 2018-06-25] Disponible en:

<https://cinefilobar.wordpress.com/2012/07/30/chris-marker-1-lettre-de-siberie-por-andre-bazin/>

CHAHÉ, Sandra (2005). "Entrevista al sociólogo Christian Ferrer. El anarquismo fue una batalla cultural". *Página 12*. [Fecha de consulta: 2020-02-07] Disponible en:

<https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-47524-2005-02-20.html>

FLÓREZ, David (2015). "Chris Marker. Marker antes de Marker". *Detour*. N° 7. [Fecha de consulta: 2019-06-11] Disponible en:

<http://detour.es/paisajes/david-florez-chris-marker.htm>

FRYE, Brian L. (2007). "Yo, acabo de filmar mi vida: una entrevista con Jonas Mekas". *Senses of Cinema* N° 44 [Fecha de consulta: 2019-08-24] Disponible en:

<http://sensesofcinema.com/2007/feature-articles/jonas-mekas-interview/>

GUARDIOLA, Ingrid (2019). "Releer a Debord". [Fecha de consulta: 2020-05-24]. Disponible en: <http://lab.cccb.org/es/releer-a-debord/>

GRÁVALOS, Ignacio (2012). "La teoría de la deriva". [Fecha de consulta: 2020-03-01] Disponible en:

<https://gravalosdimonte.wordpress.com/2012/04/26/la-teoria-de-la-deriva/>

JONUTYTÉ, Justé (2013). "Tomas descartadas de la vida de un hombre feliz: una conversación con Jonas Mekas". Publicada originalmente en *Artnews.it* [Fecha de consulta: 2019-11-11] Disponible en:

<https://www.15min.it/en/article/culture-society/outtakes-from-the-life-of-a-happy-man-a-conversation-with-jonas-mekas-528-321564#ixzz2qEvob4Mj?copied>

MACHADO, Arlindo (2010). "El filme-ensayo". *laFuga* N° 11. [Fecha de consulta: 2019-07-03] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>

MARÍN, Ricardo. (2019) "Chris Marker, la memoria fracturada". *Gatopardo*. [Fecha de consulta: 2020-01-14] Disponible en: <https://gatopardo.com/perfil/chris-marker-artista/>

MARSHALL, Colin (2017). "Petite Planète: descubre la influyente serie de fotolibros de viaje de los años 50 de Chris Marker". *Open Culture*. [Fecha de consulta: 2019-04-16] Disponible en: <http://www.openculture.com/2017/02/petite-planete-discover-chris-markers-influential-1950s-travel-photobook-series.html>

MEKAS, Jonas (2013). "En el camino, de cuando en cuando, vislumbré breves

momentos de belleza" *Cinema Comparat/ive Cinema* N° 3. [Fecha de consulta: 2018-08-19] Disponible en:

<http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/index.php/es/16-n-3-palabras-como-imagenes-voces-en-off/174-en-el-camino-de-cuando-en-cuando-vislumbre-breves-momentos-de-belleza>

MONTES, Viviana (2017). "Subvertir el tiempo-cine". *laFuga* N°19. [Fecha de consulta: 2020-09-25] Disponible en:

<http://2016.lafuga.cl/subvertir-el-tiempo-cine/831>

PINTO, Iván (2011). "Entrevista a Michael Renov". *laFuga* N° 12. [Fecha de consulta: 2019-10-16] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/entrevista-a-michael-renov/461>

RODRÍGUEZ, Emma (2018). "Emerson y Thoreau, naturaleza, amistad y trascendentalismo." [Fecha de consulta: 2020-05-13] Disponible en:

<https://lecturassumergidas.com/2018/12/30/emerson-thoreau-amistad-naturaleza-trascendentalismo/>

SAN VICENTE FEDUCHI, Marta (2017). "Reflexionando con Jonas Mekas: inmediatez, recuerdos y archivo". *La Grieta*. [Fecha de consulta: 2019-12-16] Disponible en:

<http://lagrietaonline.com/reflexionando-con-jonas-mekas-inmediatez-recuerdos-y-archivo/>

SAXELBY, Ruth (2013). "Archivos de la película de antología de Jonas Mekas". *Dazed*. [Fecha de consulta: 2020-02-27] Disponible en:

<https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/17800/1/jonas-mekass-anthology-film-archives>

SORIANO, Griselda (2015). "Chats perchés: La sonrisa del gato. Asociaciones libres sobre el cine de Chris Marker". *El ángel Exterminador. Revista digital de cine*. [Fecha de consulta: 2020-03-16] Disponible en:

<http://elangelexterminador.com.ar/chats-perches-la-sonrisa-del-gato/>

STEVENS, Isabel (2014). "Chris Marker's Petite Planète". *Aperture*. [Fecha de consulta: 2020-08-21] Disponible en:

<https://aperture.org/editorial/isabel-stevens-chris-markers-petite-planete/>

YUE, Genevieve (2005). "Mekas, Jonas". *Senses of Cinema* N°34. [Fecha de consulta: 2020-05-01] Disponible en:

<http://sensesofcinema.com/2005/great-directors/mekas/>

Fichas de las obras indagadas de Chris Marker y Jonas Mekas⁵¹

Chris Marker

LETTRE DE SIBÉRIE (1957)

REALIZACIÓN: CHRIS MARKER **IMAGEN:** SACHA VIERNY **RECITADO:** GEORGES ROUQUIER **SONIDO:** RENÉ LOUGE, RENÉ RENAULT, ROBERT HAMARD **MÚSICA:** PIERRE BARBAUD **JEFE DE ORQUESTA:** GEORGES DELERUE **SOLISTA:** ELLA TIMOURKHAN **EFFECTOS ESPECIALES Y ANIMACIÓN:** EQUIPO ARCADY **DIBUJOS:** REMO FORLANI **MONTAJE:** ANNESARRAUTE **VOCES:** CATHERINE LE COUEY, HENRIPICHETTE **AYUDANTES:** MARIE-CLAIRE PASQUIER, JASMINE CHASNEY, EL OSO OUCHATIK, LA LECHUZA GORGÓ **ORGANIZACIÓN DEL VIAJE Y RELACIONES PÚBLICAS:** ANDRÉ PIERRARD **-DOCUMENTACIÓN:** ARMAND GATTI - **SONIDO:** STUDIOS MARIGNAN LABORATOIRE ÉCLAIR - **PRODUCCIÓN:** ARGOS FILMS Y PROCINEX - **FORMATO:** 16 MM HINCHADO A 35 - **DURACIÓN:** 62 MIN.

Descripción: Nacida de una propuesta de la asociación URSS-Francia y del ministerio de asuntos exteriores de soviético con el fin de abrir Siberia a los ojos de un cineasta occidental simpatizante del comunismo (como relata Anatole Dauman, productor del film), esta película constituye el punto de partida de las que serán algunas constantes de la filmografía de Marker: la forma epistolar con el característico “yo” markeriano expresado en identidades prestadas, el tránsito desde el documental al ensayo fílmico donde la cultura, la memoria y la representación se apuntan como objetos principales de la reflexión, la riquísima naturaleza de recursos visuales (incluida la animación), la compleja relación entre la banda de imagen y la narración y su particular bestiario.

DESCRIPTION D'UN COMBAT (1960)

REALIZACIÓN: CHRIS MARKER **IMAGEN:** GHISLAIN CLOQUET **SONIDO:** PIERRE FATOSME **MÚSICA:** LALAN **VOZ:** JEAN VILAR **MONTAJE:** EVA ZORA **INGENIERO DE SONIDO:** PIERRE FATOSME **DIRECTOR DE LA PRODUCCIÓN:** YITZHAK ZOHAR **AYUDANTES:** MAUREEN STEWART, SARAH D'AVIGDOR, CATHERINE BACHOLLET, ALEXANDER PFAU, BOB CAHEN, YA'ACOV MALKIN, ALFRED E. NEUMAN **SONIDO:** SIMO LABORATOIRE LTC **PRODUCCIÓN:** WIM VAN LEER Y SOPHAC - **FORMATO:** 35 MM, COLOR - **DURACIÓN:** 60 MIN.

Descripción: Un film que se acerca a Israel como una nueva nación que se está inventando a sí misma cotidianamente, a caballo entre el traumático pasado y el presente no exento de conflictos, entre el progreso científico y la religión, siendo capaz de crear una forma de democracia original como el kibutz, un estado en busca de una identidad con un futuro incierto sobre el que Marker se pregunta al final hacia el final del film. “¿Qué será esta joven judía que nunca será Ana Frank?”

SANS SOLEIL (1983)

COMPOSICIÓN Y MONTAJE: CHRIS MARKER. **LAS CARTAS DE SANDOR KRASNA LAS LEE:** FLORENCE DELAY (VERSIÓN FRANCESA), ALEXANDRA STEWART (VERSIÓN INGLESA) **MÚSICA ELECTROACÚSTICA:** MICHEL KRASNA (TEMA DE SANS SOLEIL: MOUSSORGSKI) **VALSE TRISTE DE SIBELIUS TRATADO POR ISAO TOMITA CANTO:** ARIELLE DOMBASLE **MEZCLAS:** ANTOINE BONFANTI, PAUL BERTAULT **IMÁGENES INCORPORADAS:** SANA NA N'HADA (CARNAVAL DE BISSAU), JEAN-MICHEL HUMEAU (CEREMONIA DES GRADOS), MARIO MARRET, EUGENIO BENTIVOGLIO (GUERRILLAS EN BISSAU), DANIELÉ TESSIER (MUERTE DE UNA JIRAFÁ), HAROUN TAZIEFF (ISLANDIA1970) **AMIGOS Y CONSEJEROS:** KAZUKO KAWAKITA, HAYAO SHIBATA, ICHIRO HAGIWARA, KAZUE KOBATA, KEIKO MURATA, YUKO FUKUSAKI (EN

⁵¹ Fuentes: *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker* (Weinrichter; Ortega, 2006), IMDB, Filmaffinity, Wikipedia.

TOKIO); TOM LUDDY, ANTHONY REVEAUX, MANUELA ADELMAN (EN SAN FRANCISCO); PIERRE LHOMME, JIMMY GLASBERG, GHISLAIN CLOQUET (EN PARÍS) **AYUDANTE DE DIRECCIÓN:** PIERRE CAMUS - **AYUDANTES DE MONTAJE:** ANNE-MARIE L'HÔTE, CATHÉRINE ADDA **MESA DE ANIMACIÓN INTERTÍTULOS:** MARTIN-BOSCHET, ROGER GRANGE **EFFECTOS ESPECIALES:** HAYAO YAMANEKO

Descripción: Una mujer desconocida lee y comenta las cartas que recibe de un amigo, un cameraman freelance. Éste viaja por todo el mundo y se muestra especialmente interesado por los "dos polos más extremos de supervivencia", Japón y África, representada por dos de sus países más pobres y (pese al papel histórico que han jugado) de los que menos se habla, Guinea Bissau y las islas de Cabo Verde. El cameraman se pregunta (y pregunta a todos sus colegas, al menos a los que aparecen en el film) qué sentido tiene esta descripción del mundo de la que él es instrumento, y qué papel juegan los recuerdos que él mismo contribuye a crear. Uno de sus colegas japoneses que tiene una obsesión, pero una obsesión japonesa en forma de electrón, responde a estas preguntas a su manera: ataca las imágenes del recuerdo y deforma los recuerdos por medio de un sintetizador. Un cineasta se sirve de esta idea para hacer una película pero, en vez de mostrar a los personajes y sus relaciones reales o supuestas, prefiere presentar la historia como una composición musical con temas recurrentes, contrapuntos reflejados y fugas: las cartas, los comentarios de la mujer, la colección de imágenes, las fotos que ha tomado y otras cuantas que ha tomado prestadas. La yuxtaposición de estos recuerdos crea una memoria ficticia y, al igual que antes se solía leer en la puerta de la portería, "El portero está fuera en la escalera" aquí se podría mostrar al comienzo del film un rótulo que dijera, "La ficción está fuera".

IMMEMORY (1997)

INSTALACIÓN MULTIMEDIA INTERACTIVA **PRODUCCIÓN:** CHRISTINE VAN ASSCHE, MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE (MNAM), CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE GEORGES-POMPIDOU, PARÍS

Descripción: *Immemory*, ese objeto de arte realmente curioso, autobiografía presentada bajo la forma de una vasta colección de recuerdos que nos hablan de un mundo común, dispersa en diferentes parcelas que sólo la actividad de recepción del espectador puede darle de nuevo su carácter total, no fue puesto a la venta en las librerías junto a otros cd-rom de forma inmediata. Primero se expuso, del 4 de junio al 29 de septiembre de 1997, en las salas del Museo nacional de arte moderno, Centre George Pompidou.

OWLS AT NOON. PRELUDE: THE HOLLOW MEN (2005)

FORMATO: VIDEO PROYECTADO EN BUCLE, 19 MIN. EXHIBIDA EN EL MUSEUM OF MODERN ART, NUEVA YORK, ABRIL-JUNIO

Descripción: Esta instalación es la primera parte de un *work in progress* concebido específicamente para The Yoshiko and Akio Morita Gallery. Toma como título y punto de partida el poema escrito en 1925 por T. S. Eliot "The Hollow Men", que reflexionaba sobre una Europa convertida en tierra baldía tras la primera guerra mundial. La meditación de Marker mezcla sus ideas sobre el poema con imágenes de veteranos heridos y de mujeres increíblemente hermosas, evocando la desesperanza de quienes vivieron el casi suicidio de Europa. Ahora que esta guerra vuelve a atormentarnos tanto en los Balcanes como en Oriente Próximo, Marker peina una vasta playa de imágenes para crear una cámara de resonancia que permite al espectador recordar o presenciar por vez primera la realidad de una civilización en el proceso de aniquilarse a sí misma.

Jonas Mekas

WALDEN: DIARIES, NOTES AND SKETCHES (1969)

DIRECCIÓN: JONAS MEKAS **GUIÓN:** JONAS MEKAS **INTERVIENEN:** JONAS MEKAS, P. ADAMS

SITNEY, TONY CONRAD, STAN BRAKHAGE, CARL TH. DREYER, TIMOTHY LEARY, BABA RAM DASS, GREGORY MARKOPOULOS, ALLEN GINSBERG, ANDY WARHOL, JEROME HILL, BARBET SCHROEDER, JACK SMITH, EDIE SEDGWICK, NICO, VELVET UNDERGROUND, KEN JACOBS, HANS RICHTER, STANDISH D. LAWDER, ADOLFAS MEKAS, SHIRLEY CLARKE, JUD YALKUT, PETER KUBELKA, MICHAEL SNOW, RICHARD FOREMAN, JOHN LENNON, YOKO ONO.

PRODUCE: FILMMAKERS DISTRIBUTION CENTER **PAÍS:** E.E.U.U. **DURACIÓN:** 180 MIN

Descripción: En el año 1968 el cineasta y poeta lituano Jonas Mekas compiló cerca de tres horas de material cinematográfico rodado en 16 mm que abarcaban sus primeros años de estancia en la ciudad de Nueva York. Las filmaciones de espíritu amateur (en el amplio sentido de la palabra: tanto el de afición ociosa como el de estimación y encantamiento por el medio) documentaban su vida cotidiana, eventos como representaciones circenses o banquetes de boda, excursiones a ciudades como New Jersey o Buffalo y encuentros con otros cineastas, teóricos, poetas y músicos como Stan Brakhage, Tony Conrad, Beverly Grant, Peter Kubelka, P. Adams Sitney, Allen Ginsberg, John Lennon y Yoko Ono, entre otros.

REMINISCENCES OF A JOURNEY TO LITHUANIA (1972)

DIRECTOR: JONAS MEKAS **DURACIÓN:** 88 MINS. **PAÍS:** REINO UNIDO **FOTOGRAFÍA:** JONAS MEKAS **REPARTO:** PETER KUBELKA, ANNETTE MICHELSON. **PRODUCTORA:** VAUGHAN FILMS **GÉNERO:** DOCUMENTAL. CINE EXPERIMENTAL

Descripción: Trozos de los recuerdos de Jonas y Adolphas Mekas. Su llegada a Estados Unidos en 1950, retratada en imágenes del Brooklyn de los inmigrantes. El viaje de vuelta a casa, a Semeniskiai (Lituania) veinticinco años después, el reencuentro con la madre y los hermanos, con el viejo mundo y sus valores sencillos. Sigue la memoria: el campo de trabajos forzados en Hamburgo donde pasaron un año durante la guerra y por fin, Viena, la ciudad de sus mejores amigos.

AS I WAS MOVING AHEAD OCASIONALLY I SAW BRIEF GLIMPSES OF BEAUTY (2000)

DIRECCIÓN: JONAS MEKAS **PAÍS:** ESTADOS UNIDOS **GUION:** JONAS MEKAS **MÚSICA:** AUGUSTE VARKALIS **FOTOGRAFÍA:** JONAS MEKAS **PRODUCCIÓN:** JONAS MEKAS

Descripción: Jonas Mekas recrea su propia vida montando diferentes cintas caseras rodadas en un período de 30 años. Entre los acontecimientos que ocurren en la película, el espectador puede ver desde cumpleaños o picnics hasta hitos personales como los primeros pasos de sus hijos. A lo largo del filme, el mismo Mekas aporta su visión e ideas respecto a lo que se ve.