



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

*Caminantes Fílmicas:*  
*inventarios fotocinéticos sobre el viaje y la deriva*

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN ARTES VISUALES  
PRESENTA:

MILENA BARÓN BAREÑO

DIRECTORA DE TESIS:  
Mtra. GALE ANN LYNN GLYNN (FAD)

SINODALES:  
Dra. LAURA CASTAÑEDA GARCÍA (FAD)  
Dra. ILIANA DEL CARMEN ORTEGA VACA (FAD)  
Mtro. JUAN MANUEL MARENTES CRUZ (FAD)  
Mtra. NURIA MENCHACA BRANDAN (FAD)

CIUDAD DE MÉXICO. JUNIO DE 2018



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



A mi abuela Bárbara Hernández Pinzón

A mis padres: Ana Bareño Hernández e Ignacio Barón Bernal

En memoria de Gustavo Zalamea Traba



*“Siempre que yo fluya, tú te humedecerás de mi fluir”*

Matilde de Magdeburgo.





18

Pasteleria  
*Ideal*



## AGRADECIMIENTOS

En todo viaje emergen compañero(a)s que cumplen un rol preciado para que un proceso se complete. Agradecer a aquellas personas que decidieron caminar junto a mí, es un ejercicio de mnemotecnia afectiva, en el que nos sabemos cobijados por una constelación de presencias que nos ayudaron a dar a luz una obra. En Colombia: A mis padres Ana e Ignacio, mis hermanas Lyda y Nurian, mis sobrinos Kevin, Felipe y Ariadna, que con su amor siempre me transmiten fuerza y fe. A mi abuela Bárbara Hernández, a mi tío abuelo Luis Barón y al maestro Gustavo Zalamea quienes desde otra dimensión están conmigo. A mi tía Rosa Bareño por su acompañamiento en mi retorno a Santander. A mis primas Juliet Ulloa y Angie Bareño por aceptar ser *caminantes*. A Patricia Triana y Nathali Buenaventura por sus palabras sanadoras. En México: A las diez mujeres que aceptaron ser *caminantes*: Allegra Hangen, Gisela Cortes, Marilú Ríos, Greer Pester, Arizbet Cervantes, Amanda Chargoy, Nora

Vasallo, Yuriko Guevara, Idalid Carrillo y Megan Frye ya que con su colaboración incondicional hicieron posible *Caminantes Filmicas*. A mi tutora: Gale Lynn por su apoyo en cada etapa de consolidación de la tesis. A mis sinodales: Laura Castañeda, Iliana Ortega, Juan Manuel Marentes y Nuria Menchaca por su acompañamiento en el proceso de creación y escritura final de mi tesis. A los que contribuyeron en la producción de las sesiones fotográficas: Roberto Molina, Emilio Gómez, Juan Manuel Pavón, Luis Manuel García, y Manuela de Jesús Guillén. A los profesores que hicieron aportes a través de sus clases: Luc Vancheri, Linda Báez, Laura González, Antonio del Rivero, Iliana Sánchez y Magdaluz Bonilla. A las mujeres que me brindaron cobijo en mi estancia en Coyoacán: María Centeno, María de los Ángeles Gómez, María de la Luz Feroso, Margarita Hernández, María Isabel Hernández y Annette Michel Hernández.



# INDICE



Tráiler .....	15
Introducción .....	19

## PRIMER ACTO

● <b>El viaje y la deriva femenina.....</b>	<b>25</b>
1.1 Lo(a)s caminantes sensibles atravesando geografías temporales	26
Rousseau y la herborización como caminata existencial	28
Goethe y el peregrinaje de autotransformación	30
El <i>flâneur</i> como un caleidoscopio móvil	33
Malte Laurids Brigge y la caminata visionaria	36
<i>Ms. Dalloway</i> : el dejarse habitar por una polifonía	40
1.2 <i>Caminantes filmicas</i> dentro de las superficies urbanas	46
Zasie: una infancia en deriva	48
Cléo: el tiempo como peregrinaje cotidiano	57
Vittoria: el recorrido hacia una disolvencia	61
Koumiko: el autorretrato móvil	65
Marianne: la caminata existencial.	68
1.3 <i>Caminantes filmicas</i> desde las superficies urbanas a las rurales	74
Mona: el tiempo como un espigar	76
Machiko: la deriva entre árboles	80
Artemis: el espacio femenino indómito	85



## SEGUNDO ACTO

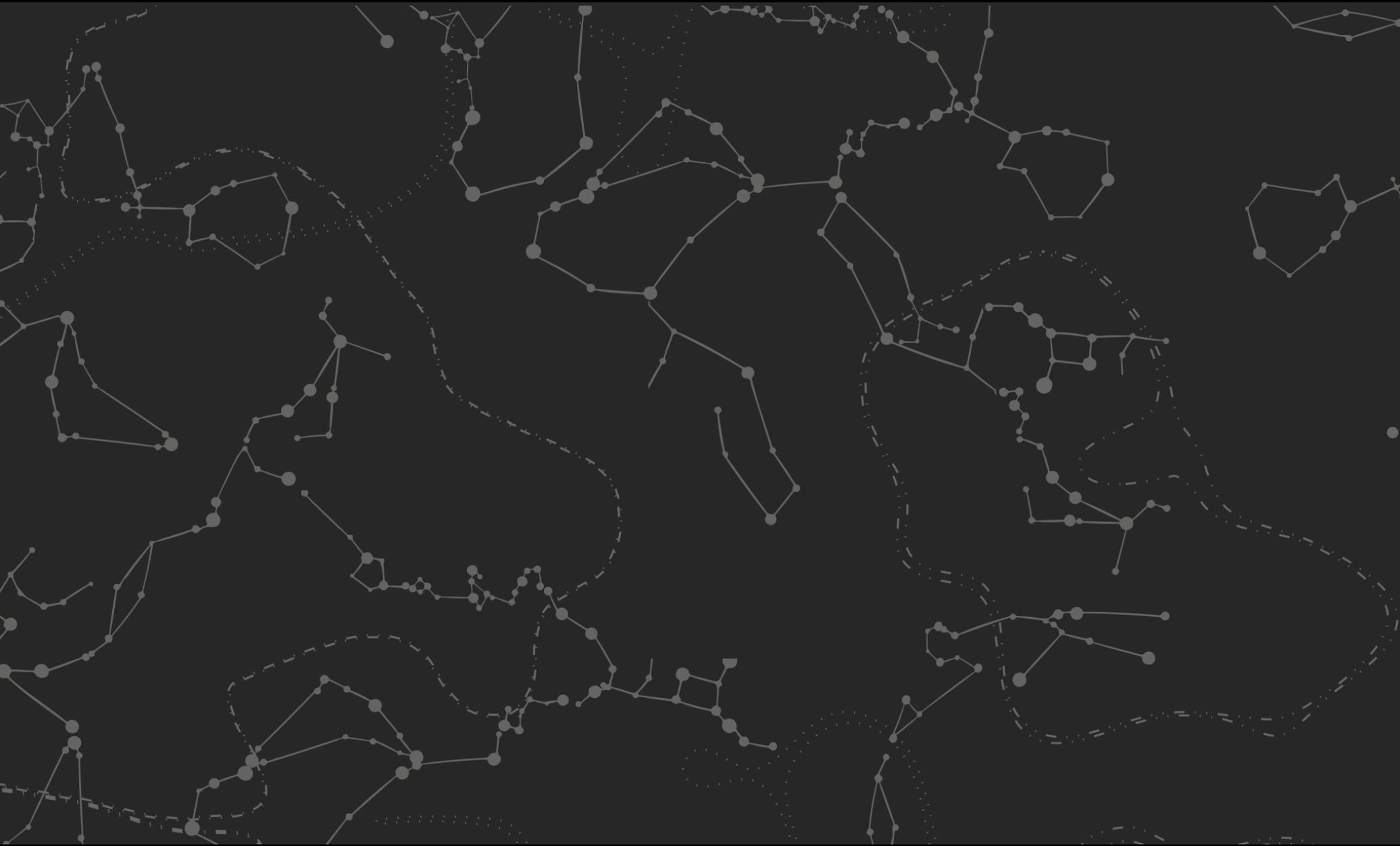
### ● Inventarios en movimiento: entre la constelación y el montaje..... 91

2.1 Aby Warburg: <i>Mnemosyne</i> o una presencia polimórfica que sale a caminar	92
2.2 Jean-Luc Godard: los fotogramas que piensan	110
2.3 Georges Perec: la <i>palabra-prisma</i>	116
2.4 Chris Marker: las voces espectrales	124
2.5 Agnès Varda: la devolución de la mirada	130
2.6 Naomi Kawase: los listados vitales	134
2.7 Chantal Akerman: las cartas sobre la errancia	138

## TERCER ACTO

● <i>Caminantes Fílmicas:</i> <i>Inventarios fotocinéticos sobre el viaje y la deriva.....</i>	143
3.1 Inventario fotocinético: el fotograma como fotografía viva	148
3.2 Del fotograma a lo manual y lo corporal	156
3.3 <i>Caminantes Fílmicas</i> : la fotografía como temporalidad paradójica	164
3.4 <i>Caminantes Fílmicas</i> : el video como documento sensible	172
Conclusiones.....	186
Anexos.....	191
Bibliografía.....	200
Filmografía.....	204







TRÁILER

Una mujer sale a caminar como una metáfora sobre la transformación. Viajar, deambular, migrar o derivar cargando un bolso, un morral o unas botellas. Una *femme fatal*, una estudiante, una mística o una santa salvaje atraviesan la ciudad para llegar a un bosque, un cultivo o un valle, y así convocar una metamorfosis. Así, una red polimórfica se activa en este andar femenino tomando sus materias aquí y allá, adentro y afuera; con gestos repetitivos que se apoderan de cuerpos, arquitecturas, calles, parques y bosques. Retornos, fugas, encuentros, desencuentros y avances; pero de manera simultánea, el deseo femenino que se expande al recuperar un espacio interior a través del espacio exterior, haciendo una comunión en la mirada o en la caricia con un rostro, una calle, un perro, una flor, una farola, un cartel, una fuente o un árbol. Viajar, deambular, migrar o derivar generan a su vez otros gestos: hacer listas, recopilar, coleccionar o inventariar como procesos de aprehensión de una experiencia y activación de la memoria.









● ● ●  
INTRODUCCIÓN

*Caminantes Filmicas* comienza con la cinefilia, es decir, con mi amor al cine y una manía por la colección de fotogramas. En 2010 comienzo un inventario de películas que narran las etapas de vida de una mujer (niñez, juventud, madurez y vejez) que nombro *365*, ya que trazo la posibilidad de ver durante un año, una película diaria que a través de 365 personajes femeninos hicieran el recorrido temporal por una vida<sup>1</sup>. A partir de *365* hice una serie de clasificaciones, y con el tiempo un motivo se superpuso con fuerza: la mujer caminante que hace un gesto de movilización radical, como acto de resistencia. Este proceso coincidió con mi experiencia de viaje entre Bogotá (Colombia) y D.F. (México) para hacer la Maestría en Artes Visuales de la UNAM.

---

<sup>1</sup> Ejercicio que se convertirá en un proyecto a realizar en 2019, bajo un ciclo de películas en diferentes espacios cada mes, como una resonancia de *Caminantes Filmicas*.

Así, el motivo de la mujer caminante comenzó a tomar cuerpo en mi vida cotidiana y académica, y fue en la ponencia: “*Penélope sale a caminar: inventarios cinéticos a través de la deriva femenina*”, presentada en el VI Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico, donde se cristalizó mi proyecto de tesis. En la ponencia propuse desbordar el mito de Penélope (la eterna esposa del héroe viajero Ulises, que simboliza la espera y la fidelidad en el poema griego de *La Odisea*), para replantear un accionar femenino que transitaba entre la inmovilidad y la movilidad, el control y el descontrol, la dependencia y la independencia, en tres personajes cinematográficos: *Zasie (Zasie en el metro/ Zasie dans le metro*. Louis Malle. 1960), *Cléo (Cléo de 5 à 7*. Agnès Varda. 1962) y *Vittoria (El eclipse/ L’eclisse*. Michelangelo Antonioni. 1962)<sup>2</sup>.

El proceso por configurar una constelación de películas sobre la mujer caminante, hizo emerger una problemática aún más específica: las tensiones entre los espacios urbanos y rurales que se generaban en ese transitar. Entonces construí una lista

de 16 personajes cinematográficos, para hacer el despliegue de los posibles inventarios que trazaban sus recorridos tanto físicos como mentales, en sus correspondientes ambientes urbanos y rurales. Un ejercicio de traducción, en el cual cada personaje femenino tomó cuerpo a través de la reconstrucción de una cita cinematográfica (fotograma), que se actualizó en un espacio local (D.F./ Bogotá) mediante fotografías y videos. Estos materiales configuraron un fotolibro y un video, la propuesta plástica de *Caminantes filmicas: inventarios fotocinéticos sobre el viaje y la deriva*.

Fotolibro (fotografía) y video (registro) generan dos universos paralelos, que se evocan el uno al otro a través de la noción de lo *fotocinético*: un movimiento temporal al interior de la imagen, que en el ejercicio de reconstrucción de la cita (fotograma) se convierte en un pasaje entre pasado y presente, cotidianidad y ficción. Al mismo tiempo, *Caminantes Filmicas* se concibe como un viaje imaginario a través de un collage de personajes femeninos (encarnados por mujeres cercanas a mi vida cotidiana), que se desplazan por espacios urbanos hasta llegar a la periferia, y

---

<sup>2</sup> Dicha ponencia se realizó el 14 de octubre de 2016 en la Facultad de Filosofía de la UNAM. Durante su lectura caminaba por todo el auditorio.

hacer una inmersión en espacios rurales. Caminantes que en sus movimientos reclaman un derecho a la recuperación del espacio (interior/ exterior), como escenario para una transformación necesaria; y al mismo tiempo, conjuran en sus gestos y voces, experiencias alrededor del transitar femenino entre el asfalto y el follaje, las calles y los bosques.

Convocar una constelación sobre el caminar, implicó explorar cómo la tensión entre movilidad e inmovilidad contiene fuerzas transhistóricas en relación a la representación de lo femenino. Desde la mitología hasta el cine encontramos arquetipos o figuras híbridas que intentan invocar lo femenino a través de la trascendencia o la inmanencia, donde ésta última se ha desplegado con más frecuencia, al activar síntomas sobre cómo una cultura específica necesita construir sus presencias femeninas.

El presente escrito se despliega como una narración en tres actos o a tres voces, cada acto se corresponde con una voz que busca un tono particular entre el texto y la imagen, el espacio y

el tiempo de lectura. La primera dibuja los contextos, escenarios y personajes alrededor del viaje y la deriva, la segunda invoca los lenguajes que vinculan el movimiento con la generación de inventarios a través de un ejercicio de montaje, y la tercera, entreteje las invocaciones de las dos voces precedentes con el entramado de los procesos de creación de *Caminantes Filmicas*.

En el primer acto *El viaje y la deriva femenina*, exploraremos cómo a través de la literatura las motivaciones alrededor del caminar han tenido varios rostros: el caminante/filósofo que recolecta plantas como ejercicio de meditación, el viajero cotidiano que se configura a sí mismo en la novela de formación o *bildungsroman*<sup>3</sup>, el *flâneur*<sup>4</sup> que convierte cada signo-superficie de la ciudad en un síntoma, el escritor/inmigrante que deambula por las calles de la ciudad acompañado de su locura, y la caminante urbana que se funde con cada elemento de la ciudad. Continuaremos con el análisis del despliegue espacial de ocho personajes

<sup>3</sup> Género literario del Romanticismo Alemán entre el último tercio del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX. La noción de formación del protagonista se expande a su transformación *junto con el mundo*. Mijail Bajtin, *Estética de la creación verbal* (Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1999), 214.

<sup>4</sup> Término francés que podría traducirse como paseante. Fue uno de los personajes urbanos del contexto parisino de finales del siglo XIX.

cinematográficos, y sus correspondencias con las tensiones propias de los tránsitos urbanos y rurales contemporáneos, donde surge una crisis que se resuelve en la acción del caminar. Así, el movimiento particular de los personajes, nos hizo plantear una versión contemporánea respecto a cada una de las motivaciones sobre el caminar: una posible *bildungsroman* femenina, una *flaneuse*<sup>5</sup>, y un andar femenino asociado a la locura, el juego y la fusión con elementos urbanos y naturales.

En el segundo acto *Inventarios en movimiento: entre la constelación y el montaje*, rastreamos la caminata, la deriva y el viaje como acciones que permearon los procesos de creación de siete autores: un historiador que formuló su ejercicio mnemotécnico como el viaje entre tableros de reproducciones fotográficas, un cineasta que recopiló su propia historia del cine a partir de citas, un escritor que convirtió recuerdos en inventarios sobre el desarraigo, un documentalista que configuró el cine ensayo como un contenedor de la experiencia del viaje, una documentalista que emprendió un viaje autobiográfico por sus

materias cinematográficas, una cineasta que manufacturó listas alrededor de sus recorridos cotidianos, y una artista inmigrante que entrecruzó sus derivas urbanas con las cartas de su madre. En cada caso, se trazan correspondencias entre las metodologías de creación de los autores que han dado forma a sus inventarios en movimiento, con las metodologías de creación en *Caminantes Filmicas*.

Finalmente, en el tercer acto *Caminantes Filmicas: inventarios fotocinéticos sobre el viaje y la deriva*, haremos una descripción y análisis del proceso de creación propio, donde las fuerzas existenciales y conceptuales convocadas por la propuesta plástica, al encarnarse en materias, acciones y gestos, configuraron un entramado: la exploración de la acción del caminar como apuesta ideológica y acto de creación, la manufactura de una metodología de trabajo que convocó a un grupo de mujeres y sus experiencias alrededor del movimiento, el material sonoro de la entrevista como anclaje narrativo y materia plástica, el entrecruzamiento de la vida cotidiana y los personajes de películas como un relato

---

<sup>5</sup> Versión femenina del *flâneur*.

en donde confluyen la ficción y lo documental, y la enunciación de un territorio relacionado con la naturaleza que manifiesta una necesidad por recopilar un legado ancestral, que activa tensiones en los contextos urbanos. En efecto, cada hilo de este entramado contiene el tiempo y el furor desplegado en mis viajes, derivas y caminatas entre dos ciudades, entre dos países.

En este momento, comenzaremos una caminata textual en la que acudirán las imágenes y las voces femeninas como compañeras de viaje.





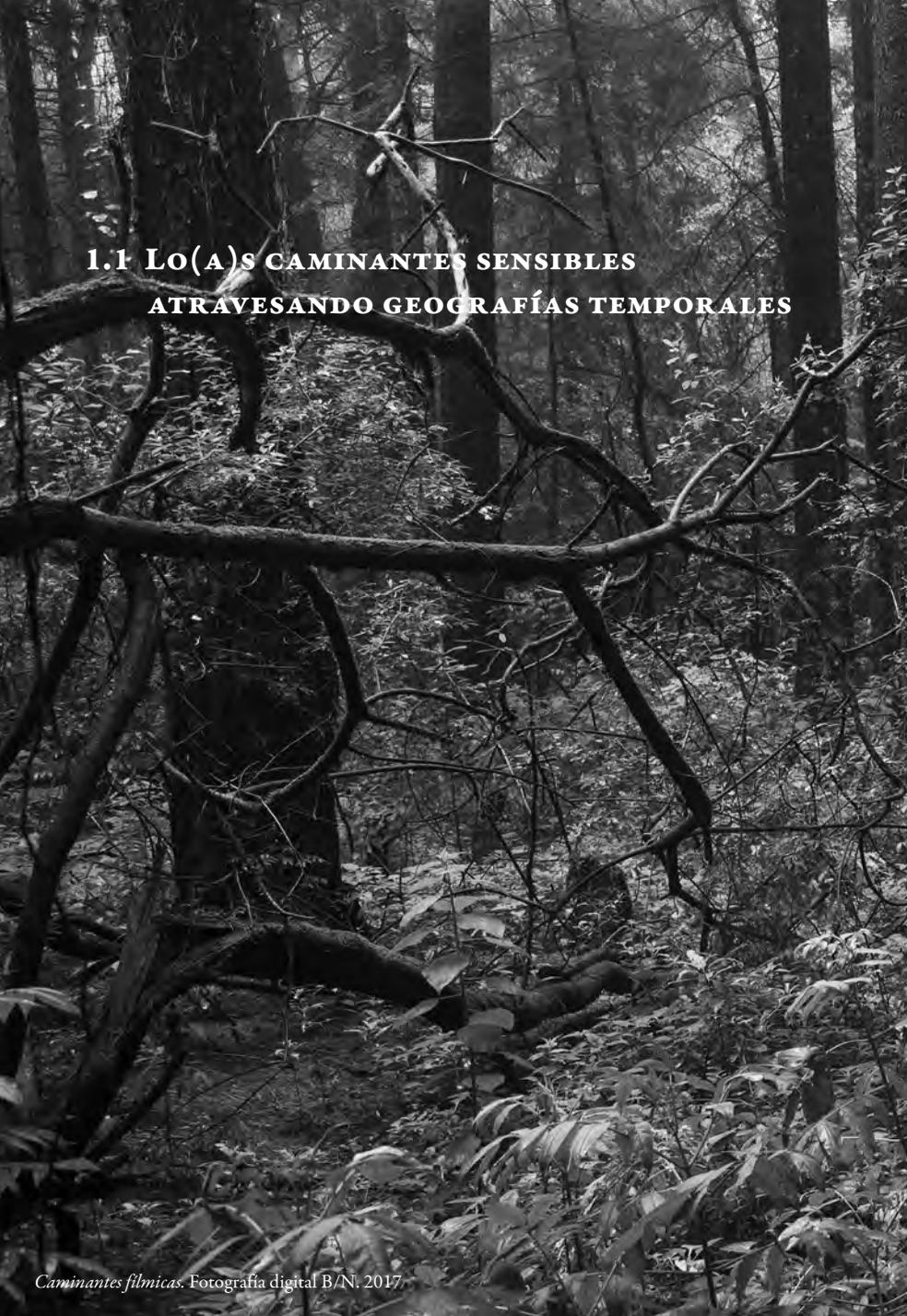


Primer acto

## EL VIAJE Y LA DERIVA FEMENINA

● ● ● Caminantes filmicas // Primer acto

Caminos, calles, avenidas, senderos, veredas o cañadas tendrán que transitarse para trazar los escenarios específicos, los territorios sensibles y los movimientos expansivos sobre el caminar femenino. ¿Quiénes han sido los caminantes míticos que desde la literatura podrían hacer interlocución con las caminantes en el cine? ¿Cómo podría reconfigurarse el género de la novela de formación o *bildungsroman* en relecturas sobre la movilidad femenina, y sus puestas en escena contemporáneas, a través de los relatos cinematográficos? Son las preguntas que animan el despliegue de este primer acto. Rastrear desde diferentes capas temporales a cada caminante, nos permitirá bosquejar un primer inventario de motivaciones, y detectar tensiones entre pasado y presente, en la persistencia de ciertos gestos móviles que serán retomados en la narración de *Caminantes Filmicas*.



## 1.1 LO(A)S CAMINANTES SENSIBLES ATRAVESANDO GEOGRAFÍAS TEMPORALES

Cinco autores desde su obra literaria y experiencia vital se enunciaron como caminantes: Jean-Jacques Rousseau, Johann Wolfgang Goethe, Walter Benjamin, Rainer Maria Rilke y Virginia Woolf, cada uno con un itinerario que señala las tensiones entre el movimiento interior y el movimiento exterior. En Rousseau, el ejercicio de herborización o recolección de plantas significó un activador de lo trascendental. A través del peregrinaje de su personaje Wilhelm Meister, Goethe cartografió las necesidades espirituales de una época. Benjamin convocó en los tránsitos urbanos del *flâneur*, un presagio de los tiempos por venir. Por su parte, Rilke hizo que los recorridos de su personaje Malte Laurids Brigge, revelaran los ritmos de la ciudad en la mirada de un inmigrante. Finalmente, Woolf a través de Clarissa Dalloway, fundaría un espacio para el relato sobre la movilidad femenina a inicios del siglo XX.

Al mismo tiempo, estos caminantes evocaron los territorios transitados bajo la estrategia literaria del compendio de descripciones, situaciones o citas. En esta dirección, resulta interesante poner en paralelo los cinco procesos de los personajes citados que expresan los *alter ego* de sus autores, ya que son los que ponen en movimiento todo lo recopilado por una motivación interior: el herborizador que migraba entre la vegetación hacia lo espiritual, el joven comerciante que buscaba convertirse en actor, el paseante que viajaba entre los síntomas de un espacio cambiante, el escritor atormentado que ansiaba renovar su mirada, y la mujer que rastreaba su propia trascendencia en la cotidianidad. Así, los caminantes/autores exploraron la espacialización de sus procesos de transformación a través de la escritura, activados por el contexto mutante en el que estaban inmersos.



## ROUSSEAU Y LA HERBORIZACIÓN COMO UNA CAMINATA EXISTENCIAL



Durante el Romanticismo, Rousseau configuró la conexión entre razón y sentimiento, ya que sus reflexiones no temieron poner en evidencia los procesos impregnados de contradicción cuando estos territorios se entrecruzaban. Así, suponían un estado de emergencia en los que el alma no tenía más remedio que buscar una esfera espiritual. Con esta premisa, Rousseau en *Ensoñaciones de un paseante solitario* (1776 - 1778) rememoró las caminatas durante sus actividades de herborización, que dieron paso a la reflexión sobre cuestiones esenciales que manifestaron una amalgama entre el pensar y el sentir. En una estructura de diez capítulos que se enuncian como paseos: primer paseo (esperanza), segundo paseo (muerte), tercer paseo (fe), cuarto paseo (mentira), quinto paseo (naturaleza), sexto paseo (libertad), séptimo paseo (botánica), octavo paseo (amor de sí), noveno paseo (paternidad) y décimo paseo (sexo); una constelación de nodos éticos refleja el pensamiento de su autor. Cada uno es revisitado desde el recuerdo, para describir los estados de ensoñación en el que la muerte, la libertad o el sexo surgen en la rememoración de las orquídeas, o las caricias fugaces del musgo en las plantas de los pies.

En uno de sus paseos, Rousseau apunta cómo una ensoñación abstracta podía colorear sus recuerdos botánicos: “*Sus objetos solían escaparse a mis sentidos en mis éxtasis y ahora, cuando más profunda es mi ensoñación, más vivamente me pinta ella aquellos objetos*”<sup>6</sup>. En este proceso, las redes de objetos se metamorfosean en paisajes interiores, ya que el ensueño desdobra un espacio exterior (objeto) en un espacio interior (espiritual). Los elementos de la naturaleza son al mismo tiempo los detonantes y los contenedores de dichos ensueños, en los cuales se producían los milagros de la visión, para luego ser transformados en una reflexión. Se cumple así un movimiento que va y viene entre el espacio (objeto), la ensoñación (visión) y la reflexión (escritura).

Si nos detenemos en el paseo quinto (naturaleza) que tiene lugar en la isla suiza Saint-Pierre, encontraremos que Rousseau desplegó todo su furor para tratar de elaborar una *Flora petrinsularis*:

Se dice que un alemán ha hecho un libro sobre la corteza de un limón, yo habría hecho uno sobre cada gramínea de los prados, sobre cada musgo del bosque, sobre cada líquen que tapiza las rocas; en definitiva, no quería dejar una brizna de hierba, un átomo vegetal sin que se viera descrito con amplitud<sup>7</sup>.

El deseo por capturar cada detalle revela el ejercicio de comprensión que acompañó a Rousseau al desplazarse por la naturaleza, buscando la quinta esencia del ser de cada planta. Esta actitud reaparece en su intención por comprender lo humano a través de cada ensoñación: como si el amor, por ejemplo, fuera esa gramínea misteriosa que sólo a través de la observación ardorosa, revelase algo de su complejidad. O la fe, existiera como ese líquen que resurge en la contemplación incondicional de la belleza. O la esperanza, permaneciera como un musgo que crece a medida que apreciamos la vida. En otras palabras, la acción del caminar desplegada en los paseos ancló una disposición posterior en Rousseau, para que sus reflexiones fluyeran como un inventario vegetal/ ideológico.

---

<sup>6</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Rousseau y sus ensoñaciones. Ensoñaciones de un paseante solitario y otros fragmentos autobiográficos* (Madrid: Plaza y Valdés Editores, 2016), 136.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.128.

Así, la esperanza, la muerte, la fe, la mentira, la naturaleza, la libertad, la botánica, el amor de sí, la paternidad y el sexo fueron transitadas y observadas por Rousseau, como complejas especies vegetales que revelaban un itinerario ético puesto en movimiento a través de la ensoñación. Y, tal vez, al mismo tiempo una secreta autobiografía que conectaba cada asunto ético con la revisitación a un paisaje del pasado. Desde aquí, para nuestra propuesta se abre la pregunta por los paisajes vitales y su paralelo con los paisajes interiores: ¿Cómo revelar a través de las *Caminantes Fílmicas* la existencia de paisajes exteriores que se han interiorizado? Serán los signos, los detalles y los gestos, los que revelen esta transmutación de espacios en el tránsito de cada caminante.

## GOETHE Y EL PEREGRINAJE DE AUTOTRANSFORMACIÓN



En medio de la tensión ideológica de finales del siglo XVIII entre el Idealismo y el Romanticismo Alemán, expresada como la búsqueda del conocimiento y de la integración del sentimiento a lo espiritual (junto con las resonancias dadas por la Revolución Francesa sobre la lucha por la libertad); fue que Goethe buscó equilibrar ambos ideales, al plantear el proceso del viaje como lugar de autoconocimiento.

Así pues, en sus propios viajes el autor encontró las claves para la configuración de la novela de formación o *bildungsroman*, en particular su viaje a Italia (1786-1788) que conjugó la continuación de sus aprendizajes tanto intelectuales y artísticos como científicos: el encuentro con la arquitectura y la escultura helénica, su anhelo por convertirse en pintor al registrar cada lugar visitado, y el contacto con lo natural a través de la herborización y la recolección de minerales. Goethe reconstuyó este proceso treinta años después a través de la rememoración (al igual que Rousseau), en su obra *Viaje a Italia* (1816). Así, a partir de su diario y la comunicación epistolar, la experiencia de viaje fue recobrada como contenedora de sus procesos de

aprehensión de una cultura, que impregnaron el saber científico con la búsqueda estética e ideológica.

Desde un territorio contextual la *bildungsroman* contiene un origen místico<sup>8</sup>, que Goethe buscó actualizar como un anhelo de los protagonistas de sus novelas por alcanzar lo trascendente a través de un movimiento exterior (caminatas, viajes, peregrinajes), y su correlativo movimiento interior (una transformación espiritual). En su obra *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1796) exploró el viaje como proceso iniciático; así, los escenarios urbanos y naturales, como los elementos cotidianos y otros personajes con los que se encontraba el protagonista, operaban como detonantes de dicho proceso.

---

<sup>8</sup> “... El origen de la *Bildung* se sitúa en la mística medieval en la que el hombre lleva en su alma la imagen (*Bild*) de Dios, a partir de la cual ha sido creado y la cual debe desarrollar”. Michel Fabre, “Experiencia y formación: la *Bildung*”, *Revista Educación y Pedagogía*, vol.23, núm.59, enero-abril (2011): 215.

La crisis que obliga a viajar al protagonista de una *bildungsroman*, es el germen que colorea y da ritmo a la experiencia. En el caso de Meister la crisis no sólo se da por la posible traición de la mujer de la cual está enamorado, sino también por la traición de una sociedad que no le permite darse forma libremente, que Goethe expresó en la yuxtaposición entre la figura del noble y del burgués: “*Aquél debe hacer e influir, éste debe trabajar y rendir, debe formarse en una profesión para hacerse necesario y se presupone que en su ser no hay armonía ni puede haberla, pues para hacerse útil en una faceta ha de desatender todas las demás*”<sup>9</sup>. Meister agobiado por tal paradoja intenta intercambiar la herencia familiar de una vida dedicada al comercio, por otra dedicada al teatro, en donde gracias al movimiento que produce su viaje, conjura una constelación de personajes que crean tensiones a su alrededor. La mutación interna de Meister se va dando con el tiempo y se expresa en su mirada, cuando le es posible reconocer los pequeños milagros que le otorga estar en el mundo: “*No hay duda de que el amor, que sabe darle vida a las rosaledas silvestres, a los pequeños bosques de mirtos y a la luz de la luna, puede también darle el aspecto de naturaleza viva a virtutas de madera y recortes de papel*”<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup>Johann Wolfgang Goethe, “Libro VIII”, en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, (Madrid: Editorial Cátedra, 2000), 368.

<sup>10</sup> *Ibid.*, “Libro I”, p.56.

Al tiempo que ha recuperado su libertad personal, ha logrado un reconocimiento de lo espiritual en lo cotidiano como superación de su fragmentación interior.

Completado el proceso de autoformación con su ineludible epifanía espiritual, podemos reconocer la estructura que plantea la *bildungsroman*: aprendizaje, peregrinación y perfeccionamiento. El aprendizaje se ha dado por una inquietud en la consciencia del protagonista, que lo ha llevado a tener un contacto más profundo con los otros (que actúan como guías, iniciadores o protectores). La peregrinación va esculpiendo su esencia corporal para generar en su interior materias más sutiles, estímulos que van del cuerpo al espíritu. Finalmente, el perfeccionamiento obedece a la metamorfosis, a la culminación parcial del aprendizaje. El cambio de forma se revela entonces en una nueva mirada, nutrida con esencias exquisitas<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> El conflicto entre la necesidad de autoformarse y las resistencias que ofrece la sociedad, lo encontramos también en la novela *Opus Nigrum* de Marguerite Yourcenar.

En este punto, es interesante recordar la precisión hecha por Mijail Bajtin en relación a la esencia de la *bildungsroman*, en la cual la autoformación del protagonista implica un proceso paralelo con el contexto que lo rodea “*al dar una respuesta desde la experiencia propia a un mundo en transición*”<sup>12</sup>. Las transformaciones se dan en los individuos gracias al ambiente cambiante que los envuelve, en la necesidad por mutar se da el intercambio para que ambos se puedan esculpir mutuamente.

---

<sup>12</sup>Bajtin, *Op. cit.*, p. 215.

## EL *FLANEÛR* COMO UN CALEIDOSCOPIO MÓVIL



De la caminata prerromántica de herborización con Rousseau, a la caminata romántica de autoformación con Goethe, pasaremos a la caminata urbana que tiene como leitmotiv a la ciudad de París. Descrito por el poeta francés Charles Baudelaire como uno de los héroes urbanos del contexto parisino de finales del siglo XIX, el *flâneur* desplegó sus paseos entre las calles, las multitudes y la gran oferta de mercancías. Fue Benjamin el que cristalizó esta invocación del *flâneur* como un personaje-síntoma del anclaje de la época moderna, en su famoso (e inacabado) *Libro de los pasajes*:

Las obras arquitectónicas más propias del siglo diecinueve – estaciones ferroviarias, pabellones de exposiciones, grandes almacenes (según Giedion) – responden, en su conjunto, a demandas colectivas. Por estas construcciones, ‘mal vistas, cotidianas’... es por las que se siente atraído el *flâneur*. En ellas ya está prevista la aparición de las grandes masas en el escenario de la historia...<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera Baquero y Fernando Guerrero Jiménez (Madrid: Akal Ediciones, 2005), 457.

Así, su aproximación al análisis del fenómeno de la modernidad en los años treinta, se remontó a buscar tres décadas atrás en los recorridos del *flâneur* por un París de finales del siglo XIX, el origen del capitalismo como fuerza motora de las dinámicas entre ciudad, ciudadano y mercancías. Dicha aproximación se enlaza con la noción de *ürphanomen* (fenómeno primigenio) en la cual para comprender un fenómeno presente hay que buscar el origen de su manifestación<sup>14</sup>. En esta dirección, bajo la estructura de un montaje textual de citas, encontramos que Benjamin intentó hacer un retrato tanto de los pasajes como de su paseante, al reforzar la apuesta por encontrar en cada fragmento, un síntoma que prefiguraba lo que estaba por venir. Dicho ejercicio de montaje evoca un deambular, un ir y venir a través de los autores, los lugares y las rememoraciones. Por momentos sentimos como lectores, que al transitar por las citas que describen lo urbano, Benjamin construyó una ciudad

---

<sup>14</sup> El *ürphanomen* tiene sus resonancias tanto en Benjamin como en el historiador alemán Aby Warburg. La historiadora mexicana Linda Báez señala: “Warburg, en su intento de crear una Wissenschaft (ciencia), se inspira en el modelo de las ciencias naturales goethiano, según el cual frente a un fenómeno surgido uno ha de preguntarse por la gestación...”. Linda Báez Rubí, Aby Warburg. *El Atlas de imágenes Mnemosine. Un viaje a las fuentes*. Volumen II (México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012), 37.

(textual) con la estructura de un laberinto. Nos convertimos entonces en lectores-paseantes, que rozamos las superficies de las palabras con la mirada, como el *flâneur* lo hacía a través de sus pasos por las calles de la ciudad, para presentir diversas capas temporales.

En el capítulo dedicado al *flâneur*, 204 fragmentos configuran una constelación de citas que se reflejan entre sí: paseante (ciudadano) y pasaje (ciudad) manifiestan el fenómeno entretelado alrededor de los *modus operandi* que el capitalismo emergente opera en la experiencia de lo urbano. Desde Rousseau, Baudelaire, Victor Hugo, Balzac y Proust (entre otros), como testimonios que se dan cita para hacer confluír múltiples tiempos en uno, se trazan recorridos a manera de presagio en el andar del *flâneur* (lector) por esta ciudad textual. Un fragmento en particular podría concentrar no sólo la experiencia de un paseante del siglo XIX en París, sino la del caminante contemporáneo del siglo XXI:

‘Para el *flâneur* perfecto... El enamorado de la vida universal entra en la muchedumbre como en un inmenso depósito de electricidad. También se le puede comparar con un espejo tan enorme como esa muchedumbre; con un caleidoscopio dotado de consciencia que, en cada uno de sus movimientos, representa la vida múltiple y la gracia movidiza de todos los elementos de la vida’. Baudelaire, *El arte romántico*, París, pp. 64-65 (‘El pintor de la vida moderna’)<sup>15</sup>.

En este sentido, resulta interesante el recorrido que hace José Luis Barrios al enlazar desde la noción de la utopía del progreso capitalista, al *flâneur* parisino (exploración urbana en la horizontalidad) con el habitante contemporáneo de ciudades como Nueva York (exploración urbana en la verticalidad), o el habitante contemporáneo de la Ciudad de México (exploración urbana en la discontinuidad)<sup>16</sup>. La exploración en la discontinuidad ofrece fenómenos alternativos para las ciudades latinoamericanas, uno de ellos es la percepción de collage temporal en la heterogeneidad de arquitecturas presentes en una calle, en un barrio o colonia. Esto hace que una transeúnte

<sup>15</sup> Benjamin. *Op. cit.*, *Libro de los pasajes*. p. 446.

<sup>16</sup> José Luis Barrios, “Benjaminianas. París, capital del siglo XIX. México, capital del siglo XXI: lugares distópicos de la modernidad”, en *Topografías de la Modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin* (México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2007): 228.

latinoamericana durante su vida llegue a incorporar una experiencia urbana más compleja, al proyectar una multiplicidad hecha de residuos temporales, de culturas impuestas en diferentes momentos históricos: europea, española, norteamericana, etc.

Siguiendo esta bella definición sobre el *flâneur* como un *caleidoscopio dotado de consciencia*, la imagen es seductora para nuestra constelación de caminantes, ya que un caleidoscopio como dispositivo constituido por espejos requiere del movimiento circular para que cumpla su función. Aunque el *flâneur* en su contexto histórico tenga esencias y ropajes masculinos, en el recorrido por las caminantes que ocuparán nuestro análisis desde el cine, puede ser reconfigurado en relación a la experiencia femenina del caminar como la *flaneuse*, que como un caleidoscopio femenino con sus movimientos circulares, manifiesta las fuerzas transhistóricas que impregnan su presencia, como delatora de necesidades que retornan.

## MALTE LAURIDS BRIGGE Y LA CAMINATA VISIONARIA



Al avanzar en nuestra caminata urbana, encontramos Los cuadernos de Malte Laurids Brigge de Rilke, ambientado en el París de 1910. En el personaje de Malte también encontramos el poder revelador del *flâneur*, como portador de una carga magnética que atrae una red de elementos urbanos, en constelaciones hechas de: calles, personajes, situaciones y objetos, convirtiéndose cada uno en síntoma y desafío para la reconfiguración de la mirada. Así, la estructura de *Los cuadernos* ofrece una colección de notas y apuntes que van saltando como chispas, al guardar correspondencias con el ritmo de las experiencias urbanas de su protagonista.

Por otro lado, dichas experiencias están teñidas de dolor, lugares específicos como los hospitales, le recuerdan a Malte el acecho de la locura y la muerte, verdadero leitmotiv de la primera parte de *Los cuadernos*. Como vimos desde el personaje de Wilhelm Meister, el viaje como búsqueda espiritual es activado por la decisión de su protagonista por convertirse en actor; con el personaje de Malte tendremos su intención de hacerse poeta en sus recorridos por París. Pero los movimientos internos

ya existentes potencian aún más la inmersión de Malte en la experiencia urbana, devolviéndole una gama de emociones densas, mientras a cada paso continúa emergiendo su locura. En este sentido, Rilke nos revela a través de Malte, que es precisamente el poeta con su capacidad de fusión el que actúa como sismógrafo de los tiempos: la inmersión de un escritor inmigrante en la experiencia urbana, revela que el París de comienzos del siglo XX, podría ser un lugar para el desarraigo.<sup>17</sup>

Así mismo, la inevitable presencia de la locura fusiona en el relato los recorridos físicos con los ritmos emocionales y mentales: Malte transita entre constelaciones de recuerdos de infancia, reminiscencias de las mujeres a las que ha amado, y las alucinaciones en tiempo presente mediadas por su deambular. Recorridos y ritmos esculpen una labor paralela: la poesía, como territorio de anclaje entre el mundo interior y el contexto urbano.

En la segunda parte del libro, varias presencias femeninas son citadas, sin embargo, una triada de mujeres le brinda a Malte

---

<sup>17</sup> Susana Arroyo menciona: "... al contrario que en la *Bildungsroman*, donde el héroe pasa por ciertas pruebas hasta reafirmar su posición en el mundo exterior, Malte se irá transformando de forma interior, desapareciendo hasta llegar a una situación incierta, cerca del mito o del fantasma". Susana Arroyo, "Quién es Malte Laurids Brigge". *Revista Signa* 17. (2008): 159.

una estructura para redefinir la naturaleza de lo poético y el amor. Como si se tratara de una correspondencia con la triada mitológica de las gracias encontramos a Bettina (escritora)<sup>18</sup>, Abelone (tía de Malte) y Safo (poetisa)<sup>19</sup> tejiendo sus presencias con las meditaciones de Malte. Cada una ofrece una interlocución en relación a la escritura, la cotidianidad y la esencia poética. En relación a esta última, es precisamente el intercambio de Orfeo por Safo, el que señala una renovación en la mirada de Rilke ya que ésta es: “... un modelo de poesía basado en el anhelo infinito y la extensión infinita del cuerpo. En otras palabras, desarrolla la idea de que la poesía se basa en la expansión del cuerpo en lugar de su mutilación y dispersión”<sup>20</sup>. Este modelo poético basado en la extensión infinita del cuerpo, en lugar de una corporalidad constrictiva, reconfigura no sólo la mirada estética sino también una ideología sobre la manera de estar en el mundo, que Rilke asumió desde una esencia femenina, para trasladarla a su personaje.

---

<sup>18</sup> Bettina von Arnim. Escritora alemana que tuvo intercambio epistolar con Goethe. Sus cartas, la mayoría ficticias, configuran novelas epistolares.

<sup>19</sup> Safo de Mitilene. Poetisa griega del siglo V a.c. que realizó grandes aportes a la lírica arcaica griega. Sus escritos simbolizan el amor entre mujeres.

<sup>20</sup> Rochelle Tobias, “Rilke’s Landscape of the Heart: On The Notebooks of Malte Laurids Brigge”, *Modernism / modernity*, vol. 20, #4 (2014): 676.

Por otro lado, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* se han vinculado con un ejercicio autobiográfico de Rilke, en donde varios eventos narrados coinciden con hechos reales en su vida a inicios del siglo XX (por ejemplo su llegada a París en 1902 para trabajar como secretario del escultor Rodin). Aunque es usual que escritores antecesores o contemporáneos a Rilke hicieran un ejercicio similar, la diferencia radica en la forma con la que se ficciona la realidad. La voluntad plástica de Rilke impregna su escritura para vehicular en las palabras y visiones, una palpación en el sistema nervioso del lector que tiene repercusiones espaciales. Así, las descripciones que Malte hace de Bettina, mantienen la correspondencia entre la escritura de Rilke y la expansión corporal, como si se tratase de un autorretrato en voz femenina:

“... Bettina creó el espacio con todas sus letras, un mundo de dimensiones enormemente ampliadas. Desde el principio se extendió a través de todo, como si ya hubiera pasado más allá de su muerte. En todas partes, entró profundamente en la existencia, se convirtió en parte de ella, y lo que le sucedió desde la eternidad estuvo contenido en la naturaleza.”<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Rainer Maria Rilke, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1958), 80

Este efecto de la escritura de Bettina, descrito por Rilke, al describir una metamorfosis que *proyecta su interior como un espacio exterior*, conjuga una dimensión mística que nos revela una relación importante entre el poder de lo femenino y lo espacial, que sólo es posible a través de un movimiento de la consciencia.

Hasta ahora, el recorrido junto a los caminantes sensibles nos ofrece trazos y elementos con los cuales establecer una interlocución. ¿Qué elementos podríamos resguardar en una maleta de viaje, para que nos acompañen junto con las caminantes que harán su entrada? Los cuatro caminantes movilizan en sus personajes un furor por vivir una experiencia ligada al autoconocimiento, este ejercicio produce un universo barroco que sale al encuentro y tiene que ser inventariado: Rousseau como herborizador tuvo que transitar por espacios naturales, para comprender los múltiples paisajes de su alma; Goethe con su *bildungsroman* hizo que Meister al viajar, respondiera a un

llamado por autoformarse<sup>22</sup>; Benjamin a través del *flâneur* creó una figura magnética que reveló los movimientos subterráneos de lo histórico manufacturados con vidrio, cemento, calles y pasajes; y Rilke conjuró en el personaje de Malte una postura estético-vital que se entregó a la fusión, para transcribir sus visiones internas y externas, e integrarse de una manera más profunda a los espacios.

---

<sup>22</sup> Una lectura contemporánea a esta problemática la encontramos en la noción de *autopoiesis* o creación de uno mismo, término que surge desde los estudios biológicos (Humberto Maturana/ Humberto Varela), y que ha sido aplicado en la sociología. En Colombia, Javier Sáenz ha desarrollado la dimensión de lo autopoietico en su estudio sobre una pedagogía de la subjetivación.

*Ms. DALLOWAY:*  
EL DEJARSE HABITAR POR UNA POLIFONÍA



*Ms. Dalloway* (1925) de Virginia Woolf nos ofrece un paradigma en el que si bien, no se pueden contener todas las cuestiones expuestas en relación a los caminantes sensibles, revisitar desde lo femenino dos de ellas nos ayudará a continuar nuestro recorrido: la posibilidad de pensar *Ms. Dalloway* como una *bildungsroman* que se desarrolla en un día; y, por otro lado, la formulación de la *flanense*.

Un día de junio de 1923, Clarissa Parry Dalloway sale a caminar. Al atravesar las calles de Londres, sus pasos marcan el ritmo de sus remembranzas y contemplaciones. Son varias las constelaciones de personajes que configuran sus movimientos externos, pero sobre todo los internos: la triada masculina compuesta por su esposo Richard, su novio de juventud Peter y su amigo Hugh; su hija Elizabeth y la amiga de ésta la Sta. Kilman, el psiquiatra Sir William Bradshaw y su joven paciente Septimus Warren Smith, junto con una red de personajes contingentes que se dejan habitar por la voz metamórfica de la narradora<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Mario Vargas Llosa comenta: "... el narrador es la primera y la más importante criatura que debe inventar un novelista para que aquello que quiere contar resulte convincente. El huidizo, ubicuo y protoplasmático narrador de *La señora Dalloway* es el gran éxito de Virginia Woolf...". Virginia Woolf. *La señora Dalloway*, trad. Andrés Bosch (Barcelona: Ed. Lumen, 2002), 13.

Los movimientos relacionados con la triada masculina llevan a Clarissa a sumergirse en una serie de flashbacks sobre su vida, que son la piedra de toque para los reflejos que le arroja su presente a cada paso por las calles de la ciudad. Las presencias de su hija Elizabeth y la Sta. Kilman le plantean tensiones sobre la expresión de su maternidad y feminidad, ya que estas figuras juntas le recuerdan el ciclo de su vida: la muchacha que fue y la mujer que no llegó a ser. Por otro lado, el contraste ideológico que encarnan el psiquiatra Bradshaw y su paciente Septimus recuerdan una presencia densa: la muerte está al acecho porque a pesar de la seguridad que podría brindar la vida cotidiana, afuera están los individuos que reciben la carga violenta de los hechos, que se convierten en agentes de la historia, y este será el caso de Septimus. Como estrategia narrativa la circunstancia que moviliza a Clarissa aquel día de junio es la preparación de una fiesta: desde salir a caminar para comprar las flores como primera acción del día, hasta la adecuación de la casa para finalmente recibir a los invitados. Como lectores sentimos que también hemos sido convocados a la fiesta, y que por ello, dicha estrategia garantiza la naturaleza coral de la novela. También

sabemos momentos antes del comienzo de ésta, que después de todas las crisis y éxtasis que ha vivido durante el día, Septimus finalmente se ha suicidado, entonces nos encontramos ante una paradoja cruel que entrecruza la muerte con la celebración.

Por otro lado, dicha preparación de la fiesta funciona como vehículo para el despliegue del proceso que experimentará Clarissa a lo largo de un día, en el que está en juego toda su vida pues desfilan ante sus ojos los personajes y circunstancias del pasado y el presente. Así, dicho proceso podría cumplir con la estructura de una *bildungsgroman*: Clarissa hace su aprendizaje y peregrinación por las calles de Londres al activar un espacio que va de lo onírico a la memoria; cada elemento urbano y personaje encontrado, configura una puesta en escena de su propia presencia en el mundo, y una posibilidad para continuar con un proceso de movilización interna. Al mismo tiempo, Woolf logró expresar textualmente la espacialización de Clarissa no sólo en lo urbano, sino también en su voluntad de fusión con elementos naturales como los árboles y la bruma. Esto da paso al proceso relacionado con el perfeccionamiento, que opera en

el último tercio de la novela cuando está a punto de comenzar la fiesta. En este punto, Clarissa hace su última caminata, y se nos plantea la posibilidad que para comprenderla a ella (o a otro), se podría indagar por las personas y lugares con los que ha tenido contacto:

... las partes de nosotros que aparecen, son tan momentáneas en comparación con otras partes, partes no vistas de nosotros, que ocupan amplio espacio; lo no visto puede muy bien sobrevivir, ser en cierto modo recuperado en alguna parte de tal o cual persona, e incluso podría ser que merodease en algunos lugares, como un alma en pena, después de la muerte. Quizás, quizás<sup>24</sup>.

Este momento de revelación trascendental en Clarissa, al enlazar sus experiencias del día con una mirada renovada sobre lo que podría ser su participación en lo inmortal, la hace comprender un fenómeno más amplio: la memoria colectiva no sólo obedece a una dimensión temporal sino también espacial, pues impregna los lugares con la presencia de cada ser humano en las materias del mundo.

---

<sup>24</sup> Woolf, *Op. cit.*, p.211.

Ahora bien, las caminatas de Clarissa colorean sus movimientos interiores y exteriores con una sustancia que transita todos los estados que provoca la luz: reflejos, iluminaciones, destellos, radiaciones y propagaciones. Si el *flâneur* benjaminiano como figura, nos ofrece los estados de la energía eléctrica (relámpagos, fuerza magnética, etc.), pensar una posible *flâneuse* desde Clarissa Dalloway, nos permite revelar las particularidades de esa recuperación femenina del territorio desde las metáforas lumínicas con su poder espacializador. Peter dirá que Clarissa “... estaba dotada de este extraordinario don, don de mujer, consistente en crear un mundo suyo doquiera estuviera”<sup>25</sup>. Así, la forma como Woolf narra el deambular de la protagonista mientras se desplaza por las calles de Londres, como dentro de la fiesta, generan en el lector la sensación de ser testigos de la creación de constelaciones sutiles y evanescentes. Cada personaje o elemento observado por Clarissa (y descrito por Woolf), es cubierto por reflejos que van y vienen. Los monólogos interiores de los personajes también se ven impregnados con un poder radiador, que lanza sus fulgores a las materias contempladas. Finalmente, en algunos instantes de

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.112.

su recorrido, Clarissa logra ser participe de ciertos destellos de libertad, como una *flaneuse* en los años veinte del siglo XX.

Cuando nos preguntamos por la posibilidad de ubicar el origen de la *flaneuse*, se remonta a la aparición del *flâneur* en el siglo XIX. En esta época, aunque las presencias femeninas caminando en solitario no estuvieran teñidas por la libertad que gozaba el *flâneur*, algunas mujeres rozaron una pequeña porción de autonomía. Las pintoras impresionistas tuvieron un acceso a las calles de la ciudad hasta cierto punto, las obreras gracias a su producción laboral transitaban por lugares poco usuales aunque de forma momentánea. Finalmente, las mujeres que podían caminar libremente eran identificadas con la prostitución. Se estableció entonces una polaridad en el tránsito femenino, que iba de ser ciudadanas parciales manteniendo los límites, a convertirse en marginales si los trasgredían.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Para ampliar la problemática de la *flaneuse*: Janet Wolff (“The invisible *flaneuse*: women and the literature of modernity”. 1985), Susan Buck-Morris (“The *flâneur*, the sandwichman and the whore: the politics of loitering”. 1986), Elisabeth Wilson (“The invisible *flâneur*”. 1992) y Janice Mouton (“From feminine masquerade to *flaneuse*: Agnès Varda’s Cléo in the city”. 2001).

¿Qué pasa entonces con los recorridos de las mujeres anónimas por las ciudades en el primer tercio del siglo XX? Woolf intentará dar respuesta desde su escritura a un asunto tan cotidiano como esencial, no sólo desde *Ms. Dalloway* sino desde ensayos como “Street Haunting” (1927) y “Una habitación propia” (1929). En este último, reflexiona sobre dos condiciones básicas para que una mujer se convierta en escritora: espacio y concentración. En efecto, la independencia le dará la fuerza necesaria para hacer otra conquista espacial, el salir a caminar con libertad para construir una experiencia que sea la materia prima de una escritura habitada por la multiplicidad:

... que pierda la ansiedad ante la escritura, que salga a la calle, que asuma la *flanerie* y se encargue de expresar artísticamente la diversidad de las experiencias subjetivas femeninas... La escritora dará voz a las transeúntes que observe en la calle: pasarán a convertirse en *flanenses*, en relatos donde ellas mismas contarán sus experiencias en primera persona... El callejeo urbano pasa a convertirse en modelo ideológico de la mujer escritora<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Dorde Cuvardic García. “La *flâneuse* en la historia de la cultura occidental”, *Filología y Lingüística* 37 (I) (2011): 67-95.

Así, el revisitar la obra de Woolf y tener contacto con la noción de la *flâneuse*, hizo surgir en el proceso de *Caminantes Filmicas* la necesidad de trasladar o traducir este *callejeo urbano* desde la creación literaria hacia la creación de la imagen, ya que supuso salir al encuentro de otras mujeres y recopilar sus testimonios mediante entrevistas. Así, este ejercicio *de dar voz a las transeúntes* se entrecruzó con la construcción de las citas cinematográficas en fotografía y video.

De esta forma, al escuchar las experiencias e historias de las participantes sobre el caminar, el derivar y el viajar, hizo que tuviese la posibilidad de contrastar mis propios procesos vitales relacionados con dichas acciones. Precisamente fueron sus voces, como fuerza vital, las que conectaron las referencias literarias y cinematográficas, para dibujar la constelación híbrida del fotolibro y video de *Caminantes Filmicas*.







## 1.2 CAMINANTES FÍLMICAS

### DENTRO DE LAS SUPERFICIES URBANAS

Durante los años sesentas, las ciudades se convirtieron en dispositivos que contenían las tensiones de una cotidianidad marcada por la multiplicidad, los ritmos frenéticos y el consumo. Algunos directores plantearon sus películas como un manifiesto sobre el desarraigo a través de personajes en constante deriva, evocando el mito de un Ulises que trazaba recorridos azarosos y viajes sin retorno, dentro o a través de las ciudades<sup>28</sup>. Sin embargo, emergieron algunos personajes femeninos que manifestaron dichas problemáticas y desbordaron el mito de una Penélope a la espera. Así, al dibujar sus correspondientes inventarios y hacer posible a través del movimiento un ejercicio vital de *autopoiesis*<sup>29</sup>, lo femenino comenzó a tener como soporte a la ciudad en su invocación más topográfica y preposicional: a, de, desde, en, hacia, hasta, para y por.

---

<sup>28</sup> “De la epopeya homérica se extraen muchos temas – el viaje, el exilio, la búsqueda, los choques con realidades diversas, la dificultad por encarnarse en una identidad precisa – que remiten a una situación contemporánea”. Domènec Font, *Paisajes de la Modernidad* (Barcelona: Paidós, 2002): 256.

<sup>29</sup> Autocreación de uno mismo. Véase la nota 22.

Es decir, lo más importante no era a dónde ir, sino las acciones con las que estos personajes se apropiaban de las superficies urbanas. Por lo tanto, desde lo más físico, sonoro y visual, emergía la autoconsciencia. Adrian Martin nos recuerda un diálogo entre Godard y Antonioni: “... *Godard, el estudiante respetuoso, planteó a Antonioni esta proposición: ‘El drama ya no es psicológico, sino plástico’, a lo cual Antonioni, el maestro radical, respondió: ‘Es lo mismo’*”<sup>30</sup>. La conjugación de lo plástico y lo psicológico expresa toda su fuerza en los personajes femeninos que salen a caminar, pues nos encontramos con una corporalidad a flor de piel, unas correspondencias entre cuerpo y arquitectura, unos ciclos de transformación inherentes a la presencia de lo femenino.

Si retomamos la posibilidad de reconfigurar una *bildungsroman* femenina desde lo cinematográfico, bajo la estructura del aprendizaje, el peregrinaje y el perfeccionamiento, encontraremos que cada una se tiñe con preguntas aún más específicas, en particular con las películas dirigidas por mujeres. Aquí encontraremos una corporalidad móvil, que al

trascender el objeto de deseo, se revela como contenedora de un pensamiento activo. Esta condición de lo femenino nos la recuerda Gilles Deleuze en su libro *La imagen-tiempo*:

... el cuerpo de una mujer conquista un extraño nomadismo que le hace atravesar las edades, las situaciones, los lugares (éste era el secreto de Virginia Woolf en literatura). Los estados del cuerpo segregan la lenta ceremonia que enlaza las actitudes correspondientes, y desarrollan un *gestus* femenino que capta la historia de los hombres y la crisis del mundo...<sup>31</sup>

¿Cuáles podrían ser estos *gestus* femeninos relacionados con el caminar? Actitudes y temporalidades se desplegarán a cada paso desde las caminantes que a continuación atravesarán las superficies urbanas, en la búsqueda de ese *extraño nomadismo* que se reconstruye como cita en *Caminantes Filmicas*.

<sup>30</sup> Adrian Martin *¿Qué es el cine moderno?* (Chile: Uqbar Editores, 2008): 16.

<sup>31</sup> Gilles Deleuze, “Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento”, en *La imagen-tiempo* (Barcelona, Ed. Paidós, 1987): 260.

## ZASIE: UNA INFANCIA EN DERIVA



Fotograma de *Zasie en el metro*.  
Louis Malle. 1960

Como ya lo mencionamos, comenzaremos a dibujar el tránsito de las *caminantes filmicas* a partir del cine de los años sesentas, que marcó un cambio en la percepción y representación de lo femenino, nos referimos específicamente al movimiento cinematográfico de la nueva ola francesa (o *nouvelle vague*). Desde allí, se desplegaron problemáticas alrededor de las tensiones entre las normas sociales y la libertad individual, el retorno a los lugares tanto físicos como evanescentes de la memoria, y con frecuencia, el constante deambular como manifestación de un cuerpo que buscaba movilizarse políticamente en la vida cotidiana.

En esta dirección, una de las películas que fundará y a la vez explorará dichas problemáticas fue *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*. 1959) de François Truffaut, que en la figura de un niño, encarna la triada: libertad-memoria-movimiento. Así mismo, como un contrapunteo que nos hará percibir el giro en relación a lo femenino encontramos una niña: Zasie, protagonista de *Zasie en el metro* (Malle. 1960) que comparte la triada mencionada, aunque con una movilidad exacerbada en

la acción del derivar. Ahora bien, la deriva como acción delató una respuesta alternativa ante los conflictos políticos y sociales de esta época, no sólo como leitmotiv cinematográfico, sino como práctica desde otro de sus movimientos más radicales: la Internacional Situacionista. Desde la mirada infantil y los movimientos de vanguardia, nos acercaremos a uno de los gestos más complejos de la acción del caminar, y su confluencia con el andar femenino.

Después de la Segunda Guerra Mundial, de manera simultánea a la llegada de los aliados a Roma, Roberto Rosellini decidió filmar *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945). Al tomar la ciudad con las huellas de los bombardeos como escenario, reconfiguró la filmación en exteriores, y al mismo tiempo, con la utilización de actores naturales, integró una estética documental dentro del cine de ficción. Estos gestos fundaron el movimiento del neorrealismo italiano, que de esta forma rompe con los lenguajes del cine clásico. Ángel Quintana menciona cómo Rosellini al utilizar lo documental dentro de una narración aparentemente ficcional, pone en tensión la macrohistoria con la microhistoria,

ya que al dar jerarquía a las circunstancias inmediatas de los personajes marginados del poder, el relato se acercaba más a la crónica que a la propaganda. Así, por primera vez, se filma la cotidianidad de la posguerra desde un ángulo impregnado de contundencia y convicción, para crear un “*nuevo modelo de cine de la experiencia*”<sup>32</sup>. En efecto, este cine rastreó en tiempo real los fenómenos de una sociedad devastada por la guerra, y fue la influencia más fuerte para los movimientos cinematográficos posteriores.

A finales de los años cincuenta encontramos una serie de jóvenes cineastas que continuaron explorando las posibilidades de la filmación en exteriores, en donde con más fuerza los escenarios urbanos manifestaron las tensiones psicológicas de los protagonistas que transitaban por sus calles. Así, Agnès Varda, Alain Resnais, François Truffaut, Chris Marker, Éric Rohmer y Jean-Luc Godard desde la cinefilia, la experimentación y la escritura, construyeron desde la nueva ola francesa un abordaje alternativo para los escenarios urbanos, como contenedores de una vida cotidiana teñida por la fragmentación, la ambigüedad

---

<sup>32</sup> Ángel Quintana, *El cine italiano 1942 – 1961: Del neorrealismo a la modernidad* (Barcelona: Ed. Paidós, 1997): 77, 78

y lo múltiple. Deleuze señala que desde una postura reflexiva, este movimiento reinterpretó la mutación hecha por el neorrealismo italiano, para también expresar en tiempo real las problemáticas de una época que buscaba hacer confluír la experiencia vital con las posturas políticas:

Ahora la forma-vagabundeo se libera de las coordenadas espacio-temporales que aún le quedaban del viejo realismo social, y se pone a valer por sí misma como expresión de una nueva sociedad, de un nuevo presente puro: el ir y venir París-provincias y provincias-París...<sup>33</sup>

Desde este territorio de la forma-vagabundeo, Truffaut en *Los cuatrocientos golpes* hizo un recorrido por los escenarios cotidianos del niño Antoine: la escuela, el barrio, la casa de los padres, la ciudad y finalmente el mar. Cada uno de ellos con un conflicto o pregunta específica, que bajo la mirada infantil activa poco a poco la dificultad de vinculación con profesores, padres y transeúntes. En medio del conflicto, Antoine planea una nueva escapada como respuesta: la movilidad como posibilidad de restaurar un espacio personal. Así, en la escena final de la película, Antoine juega al fútbol en la clase

---

<sup>33</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento* (Barcelona: Ed. Paidós, 1984): 296.

de educación física, cuando el balón sale de la cancha, y el niño se alista para lanzarlo a sus compañeros; de repente, da la espalda y comienza a correr, de esta manera decide su fuga.

La carrera a través de los predios, bosques y caminos se convierte en una marcha, para dejar atrás al profesor que lo seguía. Se detiene, y un lento paneo de la cámara<sup>34</sup> nos muestra el espacio inmenso del mar, como si junto a Antoine como espectadores, también lo observáramos. El niño baja las escaleras del malecón y continúa la marcha sobre la arena de la playa, para poco a poco encontrarse con la primera ola. Esta secuencia planteada como un travelling de seguimiento<sup>35</sup>, finaliza cuando la cámara se detiene frente al mar para que Antoine al dar un giro, se aproxime frente a ésta, convirtiéndose el encuadre final en un retrato. Una fotografía instantánea de un niño (como una especie de epifanía), que no puede ser contenido (ni comprendido) por su contexto, sino por las fuerzas apacibles, y a la vez salvajes de la naturaleza. Este final que cierra la película, a su vez, abre un espacio para el espectador, en el cual Truffaut hizo énfasis sobre una nueva actitud frente a la imagen.

---

<sup>34</sup> Movimiento circular de la cámara sobre su propio eje, en un trípode.

<sup>35</sup> La cámara se desplaza o acompaña al protagonista sobre un dolly, soporte con ruedas que permite dicho desplazamiento sobre unos rieles.



Fotogramas de *Los cuatrocientos goles*. François Truffaut. 1959

En este sentido, Carlos F. Heredero anota cómo la nueva ola francesa intercambia un conocimiento enciclopédico del mundo (hecho por el cine clásico), por “*la pedagogía de la percepción*”, en la que el cine moderno “*se dirige a nuestra consciencia, la sacude o interroga para ofrecer un conocimiento sobre el lenguaje de la imagen. Nos enseña, en definitiva, a ver y leer la imagen como tal*”<sup>36</sup>. Nos encontramos entonces con el abandono de la necesidad de representar, por la necesidad de revelar y abrir un espacio reflexivo en torno a la imagen.

Así, el planteamiento formal de la secuencia, con la suspensión de los diálogos, y el constante movimiento de la cámara en paneos y travellings de seguimiento, despliega la fuga y nos convierte en testigos de la inmersión de Antoine en el espacio. Un espacio que se corresponde con una apuesta de Truffaut para que este final revele esa conquista de la libertad, con un tono más minimalista que triunfalista, al garantizar el estado anhelado al que también deseaba llegar a través de la imagen.

---

<sup>36</sup> Carlos F. Heredero, José Enrique Monterde, eds., *En torno a la Nouvelle Vague: Rupturas y horizontes de la modernidad* (Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2002), 148.

En esta misma línea sobre la *pedagogía de la percepción*, Jorge Larrosa plantea que este final expresa ese estado de gracia de la mirada infantil, en dónde el silencio y la transparencia de los gestos devuelve a las situaciones su pregunta original, trazando un paralelo entre dicho silencio y la naturaleza esencial de lo cinematográfico:

A veces, el cine salva a las imágenes de nuestra voracidad, de nuestra voracidad estética, ideológica, política, de nuestra voracidad moral también, y las devuelve al silencio. A veces, el cine, no representa nada, no analiza nada, no interpreta nada, sino que deja que el ojo se pose literalmente sobre la superficie de las cosas. A veces, el cine, como arte de lo visible, simplemente, nos enseña a mirar<sup>37</sup>.

Serán entonces los niños los que establezcan ese tipo de relación más directa con las cosas, ya que están dispuestos a que su mirada silenciosa desprovista de afirmaciones, haga florecer lo esencial en cada acción: la vida. Por lo tanto, se establecen como los guías perfectos durante situaciones de transición, tránsito y transformación hacia un tipo de experiencia en la que también

---

<sup>37</sup> Jorge Larrosa, “Niños atravesando el paisaje: notas sobre cine e infancia”, en *Educación la mirada: políticas y pedagogía de la imagen* (Buenos Aires: Ed. Manantial, 2006): 130.

<sup>38</sup> Para el cineasta alemán Wim Wenders, la mirada infantil también opera en esta dirección. En *Im Lauf der Zeit* (*En el curso del tiempo*, 1975), el intercambio

florezca lo vital<sup>38</sup>. En este sentido, algunos directores de la nueva ola francesa dotaron a sus personajes de actitudes silenciosas que encontraron su abrigo en el movimiento, para enunciar la configuración de una nueva mirada: Antoine hace su fuga al mar como rito iniciático de su búsqueda de independencia, y como veremos a continuación, la niña Zasia hará una deriva por la ciudad en búsqueda de su primera experiencia en el metro.



Fotograma de *Los cuatrocientos goles*. François Truffaut. 1959

---

de las gafas y maleta del protagonista por el cuaderno en el que un niño dibuja, señala ese anhelo por la recuperación de una mirada atravesada por el presente. De igual forma, en *Alice in den Städten* (*Alicia en las ciudades*, 1974), el protagonista vuelve a conectarse con el presente, a través del punto de vista de la niña que lo acompaña en su viaje.

En *Zasie en el metro*, Malle lanzó preguntas a la espacialidad de la ciudad y la experimentación narrativa, a través de los juegos y recorridos de una niña excéntrica por París. Zasie en su ilusión por subir al metro atravesará dos etapas: en la primera, sus movimientos espontáneos y acelerados marcarán el ritmo de los acontecimientos, al provocar caos por donde pasa; y en la segunda, se deja atravesar por el ritmo de otros personajes.

Una secuencia de la primera etapa nos ofrece un inventario particular de una Zasie como portal entre el París del siglo XIX y el París de 1960. El encuentro de la niña con un ladrón hace que haga sus primeras derivas por dos lugares de intercambio y acumulación de objetos: el mercado y los pasajes. El ladrón se aproxima amistosamente a Zasie para llevarla al mercado en la búsqueda de un pantalón vaquero. Mientras el ladrón se distrae, Zasie emprende la huida hacia los pasajes en los que desplegará acciones insólitas mediante un montaje rítmico, marcado por el sonido de un piano<sup>39</sup>: se duplica para que otra Zasie reciba su pantalón y continúe la huida, se mimetiza en medio de unos maniqués, aparece y desaparece con rapidez, entra y vuelve a

---

<sup>39</sup> Conjunto de planos o escenas que van siguiendo el ritmo de una banda sonora o efectos de sonido, así el director puede jugar con la duración de cada plano y marcar dicho ritmo. *Vid.* David Bordwell y Kristin Thompson, *Film Art* (New York: McGraw-Hill, 2008), 256.

salir de unos espejos, corre con sus brazos extendidos y flota en zigzag por cada pasaje como si fuera un ave, para finalmente detenerse y tomarle una foto al ladrón como si fuera Atget, el fotógrafo del viejo París.

En efecto, Malle convocó los fantasmas de la memoria enlazados con la modernidad, y actualizó sus influjos en una niña que encarnó una temporalidad en deriva, polivalente y mutable. A su vez, exploró dicha temporalidad como un dispositivo en el que se configura una relectura de la experiencia urbana<sup>40</sup>, al citar el azar en la construcción de un collage entre arquitecturas y personajes, entre las manifestaciones del París del siglo XIX y el de los años sesentas, entre barrios populares y monumentos, entre el flujo de automóviles y transeúntes, para finalmente llegar al metro, en el que paradójicamente, la niña se queda dormida.

En esta dirección, Domènec Font precisa que lo moderno se manifiesta como algo que regresa, así la revisitación que hace Zasie a los pasajes parisinos, activa el lugar como *“la ciudad-espejo donde se reflejan y magnifican las imágenes de las mercancías*

---

<sup>40</sup>Al igual que Raymond Queneau, autor de la novela en la que se basa la película.

... la experiencia del shock, de lo imprevisible, de la discontinuidad temporal”<sup>41</sup>. Así, las derivas de Zasia aseguran que elabore un entramado urbano complejo, ya que su furor infantil detona en cada espacio una pregunta que remite a lo transhistórico. Y aunque la acción de derivar pueda relacionarse con un desvío (Zasia quiere conocer la ciudad a través del metro, pero tan sólo al final de la película logra subir en él), garantiza otros eventos alternativos que manifiestan el carácter particular de la ciudad cuando es recorrida a pie. El viaje termina dónde debía comenzar: en el metro, y abre la pregunta sobre la deriva como lugar de la experiencia.

En este punto, convocar la deriva desde el movimiento de la Internacional Situacionista, nos permite ampliar las implicaciones ideológicas de este gesto. La Internacional Situacionista se configuró entre 1957 y 1972, y procuró en sus planteamientos cubrir un espectro que vinculó la vida cotidiana con lo político a través de teorías, gestos y prácticas relacionados con la arquitectura, la imagen y los entornos urbanos<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Font, *Op. cit.*, *Paisajes de la Modernidad*, p. 27.

<sup>42</sup> Como sus antecedentes tenemos la Internacional Letrista, movimiento literario que profundizó en el uso experimental de la cita. Por otro lado, el



Fotogramas de *Zasia en el metro*. Louis Malle. 1960

---

texto *Le paysan de Paris* del artista surrealista Louis Aragon, en el que exploró una estructura narrativa sin personajes, basada en la descripción de espacios urbanos que evocan una actividad de paseante a la manera de un *flâneur*.

Dos textos publicados en 1967, expresan la apuesta radical de dos de sus integrantes: *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord, y *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones* de Raoul Vaneigem. En el primero, Debord mediante un conjunto de aforismos reveló el uso de la imagen como la nueva mercancía, convertida en moneda de cambio y reguladora de los deseos de quién la consume. Y en el segundo, Vaneigem hizo una crítica sobre lo institucional, en particular las dinámicas alrededor del trabajo en las relaciones obrero-fábrica que desvitalizan la vida cotidiana: “*Los que hablan de revolución y de lucha de clases sin referirse explícitamente a la vida cotidiana, sin comprender lo que hay de subversivo en el amor y de positivo en el rechazo de las obligaciones, tienen un cadáver en la boca*”<sup>43</sup>. Aunque será la práctica de la deriva, la que enlace la preocupación situacionista por lo urbano, y su posibilidad de reconfigurar la experiencia del caminante en la ciudad.

La deriva estaba concebida como una serie de caminatas en las que sus participantes recorrían sin un rumbo determinado, distintos barrios de la ciudad de París (podría tener una duración de varias horas). La entrega al flujo y al azar dentro de escenarios

---

<sup>43</sup> Raoul Vaneigem, *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, trad. Javier Urcanibia (Barcelona: Anagrama, 2008): 29.

urbanos implicaba experimentar la esfera devoradora de la ciudad, esto nos lo recuerda Debord en una película hecha alrededor de un palíndromo<sup>44</sup>:

Pero nada traducía mejor este presente sin salida ni reposo, que la frase que vuelve íntegramente sobre sí misma, construida letra a letra como un laberinto del cual nadie escapa, de manera que armoniza a la perfección la forma y el contenido de la perdición: *In girum imus nocte et consumimur igni* (damos vueltas en la noche y el fuego nos consume)...<sup>45</sup>

En esta secuencia, en medio de planos nocturnos de las calles del barrio de *Les Halles*, Debord rememora el París de las derivas, en las que la noche, el deambular y el laberinto se conjugan para hablar de una generación. Así, la deriva entre su potencia devoradora y creadora, se reveló como una metodología política que manifestaba tanto inquietudes como mutaciones. Para Libero Andreotti hizo confluír la investigación espacial con el juego, ya que finalmente se construían las situaciones entre el entorno urbano y los efectos que éste producía en el caminante: “*A través de la deriva uno alcanzaba una conciencia crítica del potencial lúdico de*

---

<sup>44</sup> Palabra o frase que puede leerse de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, significando lo mismo en ambos sentidos.

<sup>45</sup> Guy Debord. *In girum imus nocte et consumimur igni*. 1978. Min. 48:42.

*los espacios urbanos y de su capacidad de crear nuevos deseos*<sup>46</sup>. Esta alusión por *crear nuevos deseos* a través del movimiento, completa la motivación ideológica situacionista.

Aunque con *Zasie* no podríamos hablar de una voluntad política consciente, o una asunción de la deriva como la emprendería un situacionista, hay puntos en común en relación a la consciencia que logra configurarse gracias a esta acción: la búsqueda de la sabiduría del instante, la recuperación de la experiencia en la fusión con lo espacial, y el reconocimiento de los signos en las superficies de la ciudad. Así, la triada que enunciamos en relación a las problemáticas abordadas en la nueva ola francesa, también confluyen en la intención situacionista y en el andar de *Zasie*: libertad-memoria-movimiento. De aquí se desprende una de las motivaciones ideológicas en *Caminantes Fílmicas*, ya que *Zasie* como portadora de un furor inédito, traduce la fuerza particular de lo femenino cuando crea un nuevo deseo, y permite su fluir a través del movimiento.



Fotograma de *Zasie en el metro*. Louis Malle. 1960.

---

<sup>46</sup> Libero Andreotti, “Introducción: la política urbana de la Internacional Situacionista (1957-1972), en *Situacionistas. Arte, política, urbanismo* (Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 1996): 21.

## CLÉO: EL TIEMPO COMO PEREGRINAJE COTIDIANO



Fotograma de *Cléo de 5 a 7*.  
Agnès Varda. 1962

Dentro de la nueva ola francesa, en el subgrupo de directores que pertenecían a la llamada Orilla Izquierda<sup>47</sup>, Agnès Varda marcó con *Cléo de 5 a 7* (1962) un contrapunteo con otras películas en las que los personajes (en su mayoría masculinos) hicieron caminatas, recorridos o vagabundeos por la ciudad. Simultáneamente, recuperó aquella mezcla entre ficción y documental heredada del neorrealismo italiano, ya que el mundo ficticio (o diégesis) de la película coincide con su duración: se describe el recorrido por dos horas de una mujer en la ciudad de París, y como espectadores la acompañamos en tiempo real. Así, *Cléo* es una cantante que espera unos análisis médicos, mientras consulta con una adivina las cartas del tarot. Recibe una mala noticia y sale intranquila del consultorio, entonces comienza a caminar a medida que sus reflexiones, recuerdos y lo que se va encontrando impregnan la pantalla.

---

<sup>47</sup> “Los de la Orilla Derecha [Jean-Luc Godard, François Truffaut y Jacques Rivette, etc.] estaban embelesados con la idea del cine, con su esencia e historia – recuerden que en ese momento la Cinemathèque Française estaba en la orilla derecha del Río Sena, mientras que los de la Orilla Izquierda [Alain Resnais, Agnès Varda y Chris Marker, etc.] – en donde se encuentra la Sorbona – entendieron el cine más en términos de su relación con la historia, la política y las otras artes”. Richard Peña, “Sans Soleil”, en *Chris Marker. Inmemoria* (México: Ambulante Ediciones, 2013): 156.

Valerie Orpen anota que la exploración de la subjetividad del personaje está dada por dos estrategias específicas: en primer lugar, el monólogo interno que se despliega mientras el personaje está presente en la pantalla y sus labios permanecen inmóviles, que marca una diferencia con el recurso de la voz en off, ya que ésta emerge cuando el personaje está ausente de la pantalla. El monólogo interno cumple entonces la función de revelarnos los pensamientos de Cléo sobre lo que ve. Y en segundo lugar, el punto de vista aural dado por el énfasis sonoro de los pasos de Cléo y los ruidos externos, para que como espectadores escuchemos lo que el personaje escucha<sup>48</sup>.

Esta estrategia de Varda por mantener constantemente el punto de vista la protagonista, nos hace ser testigos del paralelo entre sus estados de consciencia y su caminar. En su recorrido por las calles, Cléo se siente intensamente observada, se percibe como una antena receptora del deseo de otros. Así, Varda nos presenta un eros móvil transportado por el cuerpo de Cléo, que se sabe bello pero enfermo (podría ser diagnosticada con cáncer de estómago); que para olvidar la posible cercanía de la

---

<sup>48</sup> Valerie Orpen, *Cléo de 5 a 7* (Londres, Ed. I.B. Tauris, 2007): 59.

muerte, el deambular le permite hacer la autoconciencia de sus circunstancias y de los que la rodean<sup>49</sup>.

En el séptimo capítulo (de los trece que estructuran la película) continuamos con el segundo recorrido de Cléo por la ciudad, que traza un inventario particular alrededor de su transformación. A través de los monólogos interiores podemos ser testigos de una mirada hacia sí misma, ya que al inicio de su recorrido se encuentra con unos espejos en los que ante su reflejo dirá:



Fotograma de *Cléo de 5 a 7*. Agnès Varda. 1962

---

<sup>49</sup> Varda en 1981 filmará *Documenteur*, otra obra con tintes de documental y ficción en el que aborda de nuevo un personaje femenino en crisis enfrentado a la ciudad, en este caso una inmigrante en Los Ángeles.

“Mi invariable cara de muñeca. Este ridículo sombrero... Pensé que todos me miraban. Sólo yo me miro”<sup>50</sup>. Luego entra a un café y comienza a recorrer las mesas observando a los clientes, los clientes le devuelven la mirada. Se sienta y detrás de ella vemos los afiches en la pared, uno de ellos convoca a Manet, el artista que decidió dejar su estudio para pintar al aire libre, fundando así la actitud moderna en el siglo XIX. Cléo abandona su silla para sentarse en otro lugar, al lado de una columna de espejos en donde aparecen tanto sus reflejos fragmentados como los de las personas que están alrededor, se quita las gafas oscuras.

Finalmente, sale del café y comienza a caminar, observa y los transeúntes le devuelven la mirada. Algunos rostros activan su memoria como un desfile de imágenes fijas de personajes: el hombre que comía ranas en un recorrido anterior, la lectora de cartas de tarot, una mujer sentada en un sofá, etc. Escuchamos los pasos de Cléo mientras camina y se encuentra con más rostros-detonadores que se intercalan con otras imágenes fijas: su compositor, su amante, su mejor amiga, objetos de la casa como un reloj y una peluca. El flashback se interrumpe cuando

Cléo cruza la calle para perderse por un instante entre la multitud y luego llegar a un estudio de escultura. Allí hace un recorrido circular entre los escultores que modelan una figura, en el centro vemos a la modelo desnuda. El capítulo se cierra con un plano de encuentro entre miradas: la modelo hace contacto visual con Cléo, a quién no vemos pues ha tomado el lugar de la cámara, así también podría ser Agnès Varda o nosotros como espectadores los que observamos a la modelo.



Fotograma de *Cléo de 5 a 7*. Agnès Varda. 1962

<sup>50</sup> Agnès Varda. *Cléo de 5 à 7*. 1962. Min. 43:09.

La narración del capítulo configura el caminar como una acción que convoca al monólogo interno, a través de la voz de Cléo conjura inventarios de imágenes y reflexiones que constituyen un relato paralelo sobre la interlocución de su mundo interno con el mundo exterior. Un intercambio que genera el que Cléo descubre poco a poco la atención de sí misma, para ver con otros ojos lo que le rodea, pues la muerte podría estar cerca.

Entre capítulo y capítulo continúa el proceso de transformación de la protagonista, desde sus vestuarios hasta el tono de sus monólogos o conversaciones con otros, se manifiesta la gestación de un cambio en su mirada. Así, Cléo ha atravesado las correspondientes etapas de aprendizaje, peregrinación y perfeccionamiento durante tan sólo dos horas, pero las resonancias del monólogo interior nos han hecho sentir un tiempo expandido en el movimiento de consciencia de la protagonista. Dichas etapas marcadas en los recorridos cotidianos por la ciudad, nos recuerdan una estructura literaria que puede ser posible en temporalidades cortas, y bajo recorridos cotidianos:

Montaigne creyó que los viajes rejuvenecían.... Lo que quería decir con esto es que el viaje nos fuerza a reapropiarnos del mundo y a nosotros mismos. El viaje en sí mismo no necesita ser largo o exótico: un paseo por París, como si se viera por primera vez, puede ser igualmente instructivo. En este sentido, Cléo de 5 à 7 es una versión condensada, filmica y femenina de la *Bildungsroman*<sup>51</sup>.

Así, la *bildungsroman* femenina se instala como una estructura narrativa para *Caminantes Filmicas*, en donde las microtemporalidades de los recorridos de cada caminante, en su conjunto, conforman un viaje para la transformación. En efecto, la estrategia de Varda, se ha reinterpretado a través de las voces surgidas en las entrevistas a las participantes, para hacer su aparición en el video como monólogo interno de cada caminante.

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 96

## VITTORIA: EL RECORRIDO HACIA UNA DISOLVENCIA



Fotograma de *El Eclipse*.  
Michelangelo Antonioni. 1962

*El eclipse* (1962) del director italiano Michelangelo Antonioni fue la continuación de su trilogía conformada por *La aventura* (*L'avventura*. 1960) y *La noche* (*La notte*. 1961), películas alrededor de la incomunicación que desplegaron el gesto de desaparición o fusión del personaje femenino con un entorno urbano. Particularmente en *El eclipse*, Vittoria y la arquitectura romana son contenedoras de una red de tensiones, ya que tanto ella como los edificios antiguos y modernistas parecen ser inaprensibles. Así, lo urbano es visitado por un cuerpo femenino que palpita con los ritmos naturales, y busca en cada superficie una redención al dolor causado por la incomunicación.

En la primera parte de la película, Vittoria rompe su relación con Ricardo y allí comenzaremos a ser testigos a través de sus caminatas, de los flujos entre sus emociones y los espacios físicos que las contienen. Más adelante, Vittoria conocerá a Piero, un corredor de bolsa que será su compañero de caminata. Ella le pregunta: “¿Te estoy quitando tu tiempo, cierto?”, él responderá: “No, tenía que tomar este camino de todas formas”<sup>52</sup>. Ambos transitan por espacios que comienzan a apropiarse como

---

<sup>52</sup> Michelangelo Antonioni. *El eclipse*. 1962. Min. 25:20.

territorios compartidos, en una mezcla de planos-contraplanos y travelling de acompañamiento y de seguimiento, que señalan sus encuentros y desencuentros en lugares específicos: se detienen en el parque con el sistema de riego, en la esquina del edificio en construcción cubierto por las esteras de fibras de madera, rodeado de una cerca, con una pila de ladrillos y una caneca llena de agua.



Fotograma de *El Eclipse*. Michelangelo Antonioni. 1962

Ya en soledad, Vittoria recorrerá estos espacios acercándose a los elementos naturales que habitan en ellos: el agua que sale por el sistema de riego del parque, que también está dentro de la caneca, el viento que mece la estera que cubre el edificio, y que mueve a los árboles que lo rodean. Plano a plano, en la quietud pero sobre todo en el movimiento, se entretienen las relaciones entre Vittoria y los elementos urbanos, que circunscribe a Antonioni, como un cineasta de la errancia dentro de espacios ambiguos, ya que genera tensiones gracias a “una triple ecuación entre el espacio psíquico interior, el espacio arquitectónico y el espacio del encuadre”<sup>53</sup>. Así, Antonioni en la conjugación de estos elementos, elaboró una sustancia cinematográfica que amalgamó los sentimientos, las sensaciones físicas y las puestas en escena producidas por los tránsitos de Vittoria. En este punto, entendemos por qué ante la idea de Godard sobre la jerarquía de lo plástico en relación a lo psicológico, Antonioni responde que ambos territorios son lo mismo<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> Doménech Font, *Michelangelo Antonioni* (Madrid: Ediciones Cátedra. Colección Signo e Imagen, 2003): 74.

<sup>54</sup> Véase nota 30.



Fotograma de *El Eclipse*. Michelangelo Antonioni. 1962

El famoso final de *El eclipse*, en donde se hace el inventario de los lugares habitados por Vittoria y Piero, es el espacio de la desaparición que comienza con el último diálogo de la pareja. Al salir de la oficina de Piero tras un momento de ruptura, Vittoria emprende una nueva deriva que la lleva a un parque, un paneo hacia la derecha la hace entrar de espaldas al plano mientras observa los árboles, un instante después gira hacia la cámara, mira hacia abajo, sonríe ligeramente, levanta su cabeza y se desplaza hacia la izquierda para salir del plano. Empieza entonces

una serie de 57 planos en donde esperamos en algún momento reencontrar a Vittoria. En el plano 38 vemos a una mujer de espaldas que camina, pero al dejarnos ver su rostro sabemos que no es ella. Volvemos a visitar el parque con el sistema de riego, aquella esquina del edificio cubierto por esteras, la caneca llena de agua, la pila de ladrillos (sin Piero y Vittoria), pero también otros lugares cercanos con personajes que no habíamos visto antes. Y de nuevo la esquina específica del edificio con sus esteras, la caneca, la pila de ladrillos en la tarde, en la noche... hasta que vemos el eclipse. Entonces reparamos que Vittoria se ha fundido en este inventario de 57 motivos, que al mismo tiempo resume la película.

Pascal Bonitzer se refiere a este final desde las relaciones entre el cine y la pintura, pues más que la desaparición del personaje (no volver a verlo bajo ningún signo), lo que se expresa es un proceso de disolvencia, ya que visitamos de nuevo todos los signos relacionados con el personaje, como si éstos contuvieran su presencia velada:

“Los personajes del film, tal vez, disueltos en los sitios de sus encuentros, que al final del día – y del film – la cámara vuelve a recorrer, ya vacíos. Es el vacío de la ciudad, del anonimato de los encuentros insignificantes y de la noche que lo invade todo. Pero como el cine, al igual que el inconsciente, no conoce la negación, el vacío antonioniano subsiste positivamente, como hechizado de presencia”<sup>55</sup>.



Fotograma de *El Eclipse*. Michelangelo Antonioni. 1962

La suspensión en la que somos sumergidos por este inventario final abre un espacio laberíntico: el encuentro y desencuentro entre individuos, las sensaciones de vacío que activan ciertos lugares, y el proceso en el que somos devorados por los espacios urbanos. Este final que podríamos llamar *neobarroco*, ya que para Omar Calabrese en todo laberinto “*domina el gusto del extravío y el misterio del enigma*”<sup>56</sup>, hace que Vittoria se disuelva en una estructura barroca de motivos, para hacer que la busquemos en cada rostro, cada calle, cada fachada, cada rama que es tocada por el viento. Una búsqueda que activa nuestra propia deriva como espectadores, en un movimiento circular de los hechos, que no tiene principio ni fin.

El inventario como lugar de disolución para un personaje, fue una de las motivaciones principales para proponer dicha estrategia de Antonioni dentro la estructura narrativa de *Caminantes Filmicas*. La idea de una presencia expandida que se funde en los objetos y espacios relacionados con una mujer, resulta bella y sugestiva para manifestar la fuerza de una presencia femenina, que entra y sale de escena.

---

<sup>55</sup> Pascal Bonitzer, *Desencuadres* (Buenos Aires: Ed. Santiago Arcos, 2007): 103.

---

<sup>56</sup> Omar Calabrese, *La era neobarroca* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1994): 156.

## KOUMIKO: EL AUTORRETRATO MÓVIL

● ● ●



Fotograma de *El Misterio de Koumiko*.  
Chris Marker. 1965

En un viaje para filmar las olimpiadas de Tokio en 1964, el cineasta francés Chris Marker conoció a Koumiko, una joven japonesa. Un año después tejió alrededor de ella una constelación de preguntas que configuró *El misterio de Koumiko* (*Le Mystère Koumiko*. 1965). Como un preludio al recorrido por las calles de Tokio, pero también sobre las paradojas del entrecruzamiento de la cultura occidental y japonesa, una voz en off a través de una serie de planos de seguimiento nos describe algunas particularidades de Koumiko: “Ella no es un ejemplo de nada. Ni de clase o raza, ... ella es como las mujeres que son diferentes... Ella es consciente que no va a hacer historia. Sin embargo, ella es la historia justo como tú, yo o el Papa”<sup>57</sup>. Así, Marker fundó una actitud recurrente en su obra, la defensa de la particularidad de sus personajes anónimos como vehículos de una microhistoria. Desde una perspectiva anidada en la cotidianidad de una transeúnte, Marker por primera vez revelará el flujo urbano en Tokio, y una red de culturas sobrepuestas en la sociedad japonesa. La segunda vez que hará este ejercicio será en *Sin Sol* (*Sans Soleil*. 1982).

---

<sup>57</sup> Chris Marker. *Le Mystère Koumiko*. 1965. Min. 5:05.

El inventario que traza Koumiko a través de su recorrido, está acompañado por la mezcla de las voces en off del narrador que formula sus preguntas, las respuestas de la joven y los locutores de radio que transmiten noticias de las olimpiadas. El detalle con el que Marker recopila los elementos citados por Koumiko en su andar, refuerza dicha defensa de su particularidad: un soldado japonés con uniforme inglés que marcha, el parque de diversiones que parece una villa europea, jovencitas que reparten recordatorios, lustrabotas, fotógrafos, un faquir, monjes que recitan oraciones en un templo, pantallas de televisores en una vitrina, acróbatas y comediantes ambulantes, un aviso con un búho que mueve sus ojos, la palabra Kurosawa, el afiche en un muro de la película *Los paraguas de Cherburgo* (del cineasta francés Jacques Demy), transeúntes con paraguas bajo la lluvia, maniqués en las tiendas que lucen modelos de ropa occidental, anuncios de periódico donde las modelos lucen ojos no rasgados, secuencias de fotografías del rostro de Koumiko vistas a través de una pantalla, escenas de noticieros con personajes internacionales: Nikita Krushev y el Papa Pablo

VI. En un momento específico Koumiko dice: “*Lo que necesito es vivir*”, el narrador le pregunta: “*¿Por qué?*”, ella responde: “*No me preguntes por qué*”<sup>58</sup>.

Un nuevo cuestionario para Koumiko marca ahora un nuevo inventario sobre su relación con los animales, los niños, los ojos orientales en relación a los ojos occidentales, los hombres japoneses, la violencia y aquello que la contradice (“*Amor y ternura... algo infinito, severo y delicado como la sensación en la mano, que te dice que tienes células nerviosas*”<sup>59</sup>), la adivinación y los signos sagrados, y finalmente, la guerra. Estos elementos se entremezclan con secuencias de Koumiko interpelando con sus gestos al espectador y más escenarios urbanos: un paseo por el zoológico, niños que beben agua de una fuente, mujeres sentadas en una plaza, filas de hombres cruzando las calles, los participantes de un festival con sus trajes y máscaras, practicantes de kendo, lectores de la fortuna, el caldero de un templo e imágenes de elementos bélicos en una pantalla.

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, Min. 20:12.

<sup>59</sup> *Ibid.*, Min. 36:01.

En efecto, si a través de estos inventarios exhaustivos sobre Koumiko, al parecer sabemos lo suficiente sobre ella: ¿Cuál es el misterio de Koumiko? Quizás que en la sociedad japonesa de la que Marker fue testigo en los años sesenta (y aún hoy), la identidad es una paradoja, ya que en tiempos de extrema mutación y multiplicidad, el colonialismo cultural parece estar a la vuelta de una esquina. Koumiko que se identifica como franco-japonesa (aunque en la infancia era de Manchuria) responde en francés las preguntas de su interlocutor, mientras la vemos caminar en una calle de Tokio en la que aparece un cartel de una película francesa.

Al igual que el personaje de Cléo, el punto de vista de Koumiko se manifiesta en el monólogo interior, aunque más que asistir a un proceso de transformación de la mirada a través de su voz y la correspondencia con las imágenes, asistimos a un proceso de multiplicación, en dónde Koumiko se transforma en un caleidoscopio femenino (lo que la convierte en otra *flaneuse*) que devuelve la mirada en formas fragmentarias que mutan una y otra vez, con el más leve movimiento de la cámara.

Marker logró manifestar la perplejidad y asombro que le produjo este nuevo Japón de posguerra, y a la vez, permitirse una deriva por *el imperio de los signos* barthesiano. En este sentido, María Paz Peirano reconoce en Marker una mirada que invierte la apuesta esencial de un viaje: “no sólo lo extraño se familiariza mediante el relato, sino que también lo familiar se vuelve extraño; la vuelta final del gesto antropológico”<sup>60</sup>, en una reformulación sobre el rol del viajero-documentalista que buscaba ampliar sus preguntas manufacturadas con voces femeninas e imágenes de viaje, en una actitud opuesta a la del viajero-colonizador que intenta fijar identidades. La permanencia del misterio de Koumiko garantiza que la pregunta sobre la identidad cobre fuerza, y a la vez, revele la complejidad de la construcción de lo femenino.

---

<sup>60</sup> María Paz Peirano, “Viaje, Romanticismo y crítica cultural: la mirada antropológica de Chris Marker”, en *La zona Marker* (Santiago de Chile: Ediciones Fidocs, 2013): 85.

**MARIANNE:**  
**LA CAMINATA EXISTENCIAL**



Fotograma de *La mujer zurda*.  
Peter Handke. 1978

En *La mujer zurda* (*Die linksbändige Frau*. 1978), el director y escritor alemán Peter Handke narró el proceso de emancipación de Marianne, una mujer que decide separarse de su esposo. La situación se plantea cuando Bruno regresa de un viaje de negocios. Marianne como de costumbre va a recogerlo al aeropuerto y pasan una noche romántica en un hotel. En la caminata de regreso a su casa, los personajes se detienen en un parque. Mientras ella lanza una mirada a los árboles y a la panorámica de la ciudad, le comunica a Bruno su deseo de separarse. Éste decide entonces marcharse, y veremos a Marianne caminar sola hacia el interior del parque, luego pasar corriendo por una calle, para finalmente tropezar y caer. Al llegar a casa toma unos zancos e intenta caminar con ellos. De repente, su hijo Stefan llega a la sala y observa a su madre.

Esta parte inicial de la película introduce motivos que veremos durante las acciones cotidianas de la protagonista: caminatas en solitario, encuentros y desencuentros con Bruno, una relación de extrañeza mutua entre ella y su hijo, elementos de la naturaleza

que están dentro de lo urbano con los que se relaciona, gestos paradójicos de reapropiación de sus espacios, y la aparición de epifanías. Entre las caminatas que se desarrollan en primavera (se nos señala los meses de marzo, abril y mayo), encontramos situaciones que revelan la coyuntura existencial que atraviesa Marianne: la reanudación de su labor como traductora implica también crear un espacio, en este caso de trabajo y para sí misma, así como atravesar una serie de experiencias en las que redefinirá las relaciones con su círculo más cercano.

En la traducción que hace Marianne de un cuento corto de Flaubert, *A Simple Heart* (que narra la vida sencilla de Felicité, una criada soltera que ha dedicado toda su vida a los otros), Handke entremezcla la voz en off de Marianne leyendo los pasajes del cuento que traduce, y fragmentos específicos que describen acciones y espacios: mientras sostiene junto al pecho su traducción, como una posible epifanía que comienza a manifestarse, su voz en off nos dice: “*Se produjo un gran silencio, y los tambores de incienso, moviéndose a toda velocidad, se deslizaron sobre*

*sus cadenas. El vapor azul ascendía hacia la habitación de Felicité*”<sup>61</sup>. La secuencia continúa con la voz en off alternándose al recorrido que hace la cámara que va de los ojos de Marianne a la habitación de su hijo, la calle contigua a su casa, y por último, un plano en las afueras de la ciudad junto a las orillas del río. Después de esta secuencia empieza el mes de mayo y la parte final de la película, en donde aparece una Marianne renovada y más tranquila.

Una posible interpretación de esta secuencia, nos la ofrece Martin Brady al señalar que el paso de la toma en primer plano de los ojos de Marianne hacia otros espacios relacionados con su vida, acompañados de la voz en off, expresa que la posible epifanía es “*que la literatura puede hacer que uno vea*”<sup>62</sup>. Así, Marianne descubre la importancia que tuvo la creación de un espacio para sí misma, al percibir sus resonancias en una nueva forma de ver su cotidianidad. Los fragmentos del cuento en los que trabaja, han *traducido* el sentido de sus espacios y conjurado el proceso de autoconciencia al que llega. Finalmente, Marianne ha recuperado su visión interior.

<sup>61</sup> Peter Handke. *La mujer zurda*. 1978. Min. 46:32.

<sup>62</sup> Martin Brady y Joanne Leal, *Wim Wenders and Peter Handke: Collaboration, Adaptation, Recomposition* (Amsterdam: Rodopi, 2011): 240.

Handke filmó *La mujer zurda* un año después de escribir la novela bajo el mismo título, entre la película y el libro existe una variación en relación al final de la historia de Marianne. Mientras el final de la película estuvo marcado por la palabra, por el fenómeno creado durante el proceso de traducción; en la novela Marianne encontró un nuevo lenguaje cuando comenzó a dibujar de manera torpe pero persistente, estableciendo una nueva relación con el tiempo y cada objeto que la rodeaba<sup>63</sup>. Brady anota que en el proceso entre película y novela, se gestó un ejercicio de recomposición que establece una relación compleja al describir desde sus territorios una misma narración: *“ni la palabra ni la imagen pueden permanecer completamente solas, para que el poder de cada una se haga realidad, necesitan interactuar la una con la otra: palabra en (la) película, imagen en (el) texto”*<sup>64</sup>.

En efecto, la interacción entre imagen, literatura y cine nos habla de un territorio de amalgama, en el que ciertos estados existenciales solo pueden ser expresados desde la hibridación.

---

<sup>63</sup> “De repente se levantó de un salto, tomó un lápiz y una hoja de papel y empezó a dibujar: primero sus pies sobre la silla, luego la habitación detrás de ellos, la ventana, el cielo estrellado, cambiando a medida que la noche pasaba, cada objeto en detalle. Sus movimientos eran incómodos e inseguros, carentes

En este sentido, Handke manifiesta su rol como un escritor que busca en lo cinematográfico esa coexistencia compleja entre la palabra y la imagen.



Fotograma de *La mujer zurda*. Peter Handke. 1978

Una noche mientras Marianne trabaja en su traducción, su ex esposo Bruno llega de visita y sostienen una discusión en el estudio. Allí encontramos en una de sus paredes el retrato

---

de vigor, pero ocasionalmente se las arreglaba para dibujar una línea con un solo movimiento, casi barrido. Pasaron horas antes de que dejara el papel...”. Peter Handke, *La mujer zurda* (Madrid, Alianza Editorial, 2002): 120.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 241.

de Yasujiro Ozu, y frente a éste una mesa de planchar como testigos de los hechos. Ozu fue uno de los directores japoneses más importantes del período del cine clásico, y las problemáticas de sus películas se concentran en los conflictos familiares de sus protagonistas, así como su relación con la cotidianidad: el plano o motivo más sencillo ofrece una clave sobre un asunto metafísico o existencial<sup>65</sup>. Así, durante la discusión Marianne y Bruno están parados junto al retrato de Ozu y la mesa de planchar. Después veremos a Marianne sentada en el estudio llorando.

A la mañana siguiente emprende una nueva caminata: con sombrilla en mano cruza varias calles, luego un parque en el que se encuentra a un jinete que pasea su caballo, después un camino en el que ve a una niña a la que decide acompañar hasta su casa. Se detiene junto a un Museo y contempla una estatua (*El pensador* de Rodin), vuelve a caminar mientras abre su sombrilla, voltea por la esquina de un restaurante, pasa junto a un puente, en la entrada de una casa se encuentra con una vara tallada en forma

---

<sup>65</sup> Ese día Marianne habrá visto una película de Ozu, la escena mostrada corresponde a un hombre junto a sus dos hijos cantando una canción, mientras la esposa se da cuenta que éste ha vendido su kimono para pagar deudas. Triste se reúne con los que cantan, e intenta disimular frente a la mirada inquisidora del esposo.

de 'Y', con la que sigue caminando como si fuese un bastón. Llega a la parte superior de la estación del tren desde donde ve una iglesia a la que decide entrar. Finalmente, llega al colegio de su hijo Stefan, y conversa un instante con la profesora.

Cada una de las caminatas, las conversaciones con los que la rodean y la traducción, resuenan en el proceso de recuperación espacial de Marianne. Los juegos que se permite con unos zancos, con una rama encontrada y una niña; las palabras dichas y escuchadas, y la capacidad de observación que se exagera con la labor del traducir, son señales de dicha recuperación. Tal y como aparece en el epílogo de la película: “*Sí, ¿No has notado cómo sólo hay espacio para el que se brinda espacio así mismo*”<sup>66</sup>, Marianne se ha dejado mover por una serie de signos para expandir su propia presencia, de forma similar a Clarissa Dalloway. De esta manera, como una especie de presagio, se anuncia que el proceso del que hemos sido testigos se cristalizará, y que a partir de una historia hipercotidiana que está lejos del heroísmo, pero muy cerca de lo trascendental, una mujer ha recobrado su libertad.

---

<sup>66</sup> Cita de un poema del cineasta y poeta Vlado Kristl.

Handke, dentro de una obra centrada en personajes masculinos, a través de *La mujer zurda*, exploró las motivaciones femeninas alrededor del movimiento. Al mismo tiempo, podemos reconocer la estructura de una *bildungsroman*: el aprendizaje que opera en el contacto de Marianne con otros personajes que activan su iniciación, la peregrinación que está dada por sus caminatas reveladoras, y finalmente, el perfeccionamiento que emerge de la epifanía en la que Marianne descubre cómo el retorno a la literatura, le ha devuelto su capacidad de ver.

La estructura de la *bildungsroman* se hace presente también en *Caminantes Fílmicas*, si bien el viaje que plantea contiene tres etapas, éstas han sido nombradas como: ensayo, tránsito y éxtasis espacial. En el tercer acto, describiremos los matices de cada etapa en relación a la construcción narrativa de nuestra obra.



Fotograma de *La mujer zurda*. Peter Handke. 1978



A photograph of a woman in a light-colored dress walking a white dog on a path through a dense forest. The path leads towards a body of water in the foreground, which reflects the surrounding greenery. The scene is bathed in soft, natural light, creating a serene and somewhat mystical atmosphere.

### 1.3 CAMINANTES FÍLMICAS: DESDE LAS SUPERFICIES URBANAS A LAS RURALES

La necesidad por el movimiento contiene sus particularidades cuando existe un llamado a traspasar los límites de lo urbano, y la caminata se convierte en viaje hacia los espacios naturales. Aunque entre las caminantes urbanas y rurales podría existir un fenómeno común (la transformación que pide la ruptura de una crisálida), el encuentro con la naturaleza contiene un carácter más místico y trascendente.

En la película *Women without men* (2009), Shirin Neshat relata en paralelo la historia de cuatro mujeres en el Irán de comienzos de los años cincuenta, bajo un golpe de estado. Mientras Faezeh (joven de clase media) permanece en la ciudad en medio de las revueltas; Fakhri (aristócrata), Zarin (prostituta) y Munis (joven humilde) se refugian en una casa de campo. Cada uno de los personajes de esta triada, tiene un encuentro con el bosque que está junto a la casa: desde la inmersión, lo onírico, la fuga y lo místico se adentran en él para que afloren sus propios fantasmas. Zarin en uno de estos recorridos será precisamente la que encarne el mito de Ofelia<sup>67</sup>, cuando en un momento de

---

<sup>67</sup> Personaje de *Hamlet* de William Shakespeare. Sostiene una relación amorosa con el príncipe Hamlet, que en circunstancias confusas mata a su padre. Ofelia en medio de la locura, deambula por el campo hasta caer en las aguas de un lago.

extrema tensión flote sobre las aguas de un estanque como una profecía alrededor de su futura muerte. En esta escena, Neshat hace una cita a la pintura prerrafaelista, que en la Inglaterra de mediados del siglo XIX, representó con frecuencia el arquetipo de la doncella o la ninfa que entra en contacto con la naturaleza.



Fotograma *Women without men*. Shirin Neshat. 2009

Al final, Neshat convoca cuatro destinos para el proceso vivido por cada personaje: Zarin enferma y muere, Fakhri vuelve a adentrarse en el bosque, Munis en una especie de trance sale a deambular por la carretera y Faezeh se suicida. Así, se congregan cuatro circunstancias en las que se resuelve una crisis: la muerte, la búsqueda de libertad, la deriva y el suicidio. Aunque los relatos cinematográficos tienen una fuerte tendencia a resolver el destino de los personajes femeninos desde la tragedia<sup>68</sup>, en *Women without men* encontramos dos destinos alternativos en los que hay un persistir en la vida y el seguir en movimiento. En nuestro próximo recorrido convocaremos a tres caminantes para visitar las particularidades del encuentro de lo femenino y los espacios naturales, en donde se da cita la radicalidad y lo trascendente cuando interviene la muerte como destino.

<sup>68</sup> Algunos personajes masculinos de la nueva ola francesa parecen decantarse por la actitud del protagonista de *Al final de la escapada* (1960) de Jean-Luc Godard como nos lo recuerda Font: “Entre la pena y la nada elijo la nada; la pena es un compromiso”, señala Michel Poiccard corrigiendo a Faulkner”, podría pensarse que históricamente desde los autores, los personajes femeninos han asumido la pena. Font, *Op. cit.*, *Paisajes de la Modernidad*. p.182, 183.



*Ophelia*. John Everett Millais. 1852



Fotograma *Women without men*. Shirin Neshat. 2009

**MONA:**  
**EL TIEMPO COMO UN ESPIGAR**



Fotograma de *Vagabond*.  
Agnès Varda. 1985

Como un eco de su personaje Cléo en los años sesenta, Agnès Varda convocó a Mona en su película *Vagabond* (1985). Aquí los motivos de la deriva son opuestos, y en retrospectiva, ambos personajes crean una polaridad que la muerte entra a mediar. Mientras Cléo hace una caminata de dos horas que contiene una vida que está en vilo por la enfermedad, Mona transita espacios por varios días, en medio de su vitalidad y pobreza para encontrar una muerte segura. Ambos destinos nos ofrecen la figura de la muerte desde un lugar opuesto a lo trágico, ya que en el caso de Cléo la posibilidad de hallarse gravemente enferma, activa su reencuentro con la vida; y el que Mona haya muerto, en la forma cómo se nos muestra, hace más énfasis en la indolencia de una sociedad al no saber qué hacer con las presencias marginales, que en el suceso como tal.

El inicio de la película contiene un tinte documental cuando se nos ofrece la circunstancia final: Mona es encontrada muerta en una zanja de cultivo, pero nadie sabe quién es. Una serie de entrevistas y flashbacks nos relatan los últimos días de la joven.

El minimalismo en los diálogos cubre de un misterio mayor las motivaciones de la deriva que sostiene Mona, al marcar un énfasis en la observación que podemos hacer de sus acciones presentes: el intento por aprender a cultivar, la adaptación a las formas de vida alternativas en las granjas, y el convivir con un grupo de marginales como ella. Sin embargo, la primera imagen que tendremos de Mona viva, su entrada en escena, nos la muestra saliendo desnuda del mar, cuando uno de los primeros entrevistados relata cómo junto a un amigo, la estaban espiando. Así, Varda nos planteó a un personaje que comienza su deriva saliendo del mar, para finalmente, morir de frío en un cultivo.

Aslı Özgen señala que Varda ha concebido a Mona como *una Venus*<sup>69</sup>, un personaje construido desde lo mítico que elude comprometerse con la sociedad. Como personaje abierto al espacio sus tránsitos entre lo urbano y lo rural nos confirman esta evasión, pero al mismo tiempo la búsqueda de otra forma de vida, más comprometida con sus necesidades particulares de libertad. Deambulando por las provincias y en su contacto

---

<sup>69</sup> Aslı Özgen Tuncer. “Women on the Move: the politics of walking in Agnès Varda”, *Deleuze Studies* 6.1 (2012): 110.

con otros personajes, Mona nos muestra una polaridad: los que viven dentro del sistema y no toleran su presencia, y los que viven dentro de lo alternativo e intentan ofrecerle un lugar.



Fotograma de *Vagabond*. Agnès Varda. 1985

En *Vagabond*, Varda congregó motivos de interés que más adelante desarrolló en su documental *Los espigadores y la espigadora* (2000), en donde la errancia y la pobreza marcan unas prácticas particulares relacionadas con el máximo aprovechamiento de los

recursos materiales. Bajo la noción de espigar: reciclar, recuperar y transformar, Varda mostró a campesinos que recogen las papas que desechan los grandes agricultores, a ciudadanos que buscan en los basureros alimentos para su reutilización, o artistas que configuran sus obras con materiales alternativos; todos ellos se resisten a un sistema de consumo. Así, en el personaje de Mona algunos de estos gestos surgen como consecuencia de la renuncia a hacer parte dicho sistema, y a su decisión por mantenerse en deriva: sus botas rotas y gastadas, el bolso que cruza su espalda con el aplique de una ‘M’, una cobija rota, y la carpa gastada que despliega en terrenos baldíos, nos hablan de este espigar.

Sin embargo, también coexiste un rasgo desestabilizador cuando Mona entra en contacto con cada personaje. Las maneras y los ritmos que tanta libertad le conceden, evita que pueda hacer vínculos con otros, pues su presencia es insostenible a largo plazo, incluso para el espectador:

En primer lugar, subvierte la lógica espacial convencional de la toma de seguimiento moviéndose de derecha a izquierda... En segundo lugar, Varda permite que se produzca una dinámica inquietante entre el movimiento de la cámara y el movimiento de Mona, que en su mayoría elude el encuadre. O sale del marco o la cámara continúa el seguimiento después de acompañarla por un tiempo<sup>70</sup>.

De esta forma, los movimientos de cámara conjuran la deriva de Mona, al hacernos partícipes de sus ritmos azarosos de aparición y desaparición. Varda traslada a la cámara la forma de manifestación corporal de la protagonista, para construir la sensación de errancia y evanescencia de un cuerpo que se ofrece a los azares de los espacios desconocidos. Un testigo de dicha errancia es Madame Landier, una profesora de agronomía que de vez en vez le ofrece comida o dinero, aunque por momentos le produzca rechazo y prefiera alejarse de ella. Al salir de una conferencia, Mme. Landier lleva a Mona una botella de champaña, entonces surge una conversación reveladora:

- Mona: “*Voy a conjugar verbos. Irregulares, en inglés*”
- Mme. Landier: “*¿Has estudiado inglés?*”
- M: “*Claro, nivel secundaria*”
- Mme. L: “*¿Te graduaste?*”
- M: “*Escuela vocacional, taquimecanógrafa*”
- Mme. L: “*¿Podrías haber trabajado en esta conferencia!*”
- M: “*¿Si tuviera el aspecto adecuado!*”
- Mme. L: “*Me tengo que ir ahora... ¿Por qué te fuiste?*”
- Mme. L: “*¿La champaña en la carretera es mejor!*”<sup>71</sup>.

Así, las paradojas que se desprenden de una esencia nómada, nos muestran un modus operandi que ni la pobreza puede detener: un constante espigar en lo material y en lo existencial, como un acto de resistencia que declara la no pertenencia a una sociedad, pero quizás un vínculo con algo más extenso.

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 112.

---

<sup>71</sup> Agnès Varda. *Vagabond*. 1985. Min. 51:31.



Fotograma de *Vagabond*. Agnès Varda. 1985

La relación que Varda estableció entre la cámara y Mona para conjurar su nomadismo, se retomó para algunos personajes del video de *Caminantes Filmicas*. Cuando Varda invierte las tomas de seguimiento y hace que el personaje se mueva de derecha a izquierda, nos recuerda la estrategia utilizada por el *western* para los personajes que están fuera de la ley. Así, en momentos específicos de nuestra narración, las *caminantes* más rebeldes se mueven en dicha dirección.

## MACHIKO: LA DERIVA ENTRE ÁRBOLES



Fotograma. *El bosque del luto*.  
Naomi Kawase. 2007

En el cine clásico japonés encontramos una fuerte vinculación con la naturaleza. Akira Kurosawa en *Rashomon* (1950), filmó el bosque como un lugar que contenía tanto la belleza como la complejidad. Entre los árboles acudimos a la conformación de un misterio: mientras luz se filtra finamente por las ramas, vemos transitar a un samurái con su esposa, para luego ser testigos del ataque que reciben por parte de un bandido. Ya entre los arbustos, un leñador es otro testigo privilegiado que ayudará a desentrañar la muerte súbita del samurái. Más adelante, bajo la figura de un juicio, Kurosawa a través de sucesivos flashbacks de cada uno de los personajes implicados en la situación (incluyendo el alma del difunto, a partir de una médium), nos hará entrar una y otra vez al bosque, en cada rememoración de los hechos. Medio siglo después, Naomi Kawase en *El bosque del luto* (*Mogari no mori*, 2007), hizo una exploración espacial del bosque en donde de nuevo la luz, pero también los sonidos construyen otro misterio: un anciano y una joven que han sufrido la pérdida de un ser querido (una esposa y un hijo, respectivamente), mediante la inmersión entre

árboles, logran transformar su duelo en una fuerza que los lleva a fusionarse con el espacio.

La secuencia introductoria de la película expresa un tono documental: vemos en movimientos de cámara rápidos y fugaces, un grupo de campesinos talando árboles, mientras un cortejo fúnebre de monjes pasa junto al camino recitando oraciones budistas. Luego, una serie de planos generales nos muestra el contexto geográfico donde se emplaza el bosque, para pasar a planos más específicos en los que vemos parajes internos del mismo. Ya en el ancianato, poco a poco se hacen presentes los protagonistas: el anciano Shigeki en su habitación, recibe aire fresco junto a la ventana, y la joven trabajadora social Machiko, escucha los consejos de la encargada del lugar. Esta forma de presentar los espacios y personajes, nos recuerda a otro de los maestros del cine clásico japonés que mencionamos en relación a una secuencia de *La mujer zurda*, Yasujiro Ozu. Para este director, el despliegue sensible de lo espacial ofrece en sí mismo las claves de lo que está en juego en sus películas:

... el mayor conflicto (y la mayor desilusión resultante) no es ni político, ni psicológico, ni doméstico, sino ‘ambiental’, por utilizar un término más correcto. Que los ancianos no puedan comunicarse con los jóvenes, que los padres no puedan comunicarse con los hijos, que los artesanos no puedan comunicarse con los oficinistas, son todas las dimensiones del problema del Japón moderno, incapaz de comunicarse con su medio ambiente.<sup>72</sup>.

Así, Kawase en *El bosque del luto* recreó los contextos y personajes que en el Japón contemporáneo manifiestan una lucha por establecer contacto, en una dinámica que actualiza lo que Ozu planteó alrededor de la incomunicación entre generaciones, y entre los seres humanos y la naturaleza. Esta problemática se revela a través de la visita de un monje budista al ancianato, al cual Shigeki le pregunta sobre cómo saber si se está vivo. Mientras Machiko lo escucha con atención, el monje le responde que hay dos formas de saberlo: una está relacionada con el estómago, es decir, con las necesidades básicas que se manifiestan; la otra, está relacionada con el corazón, y se expresa como el *tener la sensación de estar viviendo*. Recomienda a Shigeki

---

<sup>72</sup> Paul Schrader, *El estilo trascendental en el cine de: Ozu, Bresson, Dreyer* (Madrid: Ediciones JC, 1999): 57.

que para comprobar en ese mismo instante, desde el corazón si está vivo, tome la mano de Machiko. Entonces el monje le dice: “¿Está bien? ¿Cómo es su mano? ¿Está la señorita Machiko transmitiéndote su energía? Sientes la sensación de vivir... *Vivir es por lo tanto, sentir* <sup>73</sup>.” Después de este encuentro comienza a tejerse una conexión entre la joven y el anciano, ya que tal vez Machiko se siente identificada con la pregunta trascendental que éste hizo al monje, al comprobar poco a poco que durante el proceso de su duelo, está perdiendo la sensación de estar viva. Al mismo tiempo, la frase que sintetiza la respuesta del monje a la pregunta de Shigeki: *vivir es por lo tanto, sentir*, resulta esencial a la filmografía de Kawase, y será en las escenas relativas a la inmersión de los protagonistas en el bosque, cuando se revele la complejidad de esta noción.

Un día, Machiko decide invitar al campo a Shigeki para festejar su cumpleaños. En medio del paseo por un cultivo, Shigeki se interna en el bosque y Machiko no tiene más remedio que seguirlo. Como si se conjurase la entrada a un laberinto que va a

---

<sup>73</sup> Naomi Kawase. *El bosque del luto*. 2007. Min. 11:09.

ser testigo de la transformación del dolor, comienza la deriva de ambos personajes entre árboles y senderos que será acompañada por una cámara en mano: el anciano va adelante en una caminata que interroga cada espacio como si estuviese buscando a algo o a alguien. Repetirá varias veces el nombre de 'Mako'. Después de un tiempo, Machiko se da cuenta que están perdidos y no les queda más remedio que seguir caminando.

Llueve, cuando están por cruzar un riachuelo sobreviene una inundación, Machiko entra en pánico al sentir que Shigeki pueda estar en peligro, pero éste logra salir del riachuelo. Desde allí, comienza una iniciación para la joven que bañada por el agua de la lluvia y sus lágrimas, al parecer, comienza a soltar su dolor. Llega la noche, logran encender el fuego pero Shigeki enferma, ella lo abraza. Al amanecer, Shigeki se levanta y ve a una mujer caminando en medio del bosque, se acerca a ella, le acaricia el rostro y comienzan a bailar. Es el fantasma de su esposa Mako. Machiko se da cuenta que aunque Shigeki sufre una alucinación, está feliz. En ese momento comprende que quizás, si se lo

permite, también pueda reencontrar algo en el bosque. Tras otra larga caminata, el anciano acepta que Machiko lleve su atesorada maleta, y abrazados avanzan mientras los reflejos de luz que se filtran por las ramas de los árboles, los bañan con texturas doradas. Llegan a un paraje con un gran árbol seco, se inclinan para hacer una reverencia, luego Shigeki se levanta y lo abraza. Machiko ve la escena como si fuera una aparición, mientras se resbala una lágrima por su mejilla.



Fotograma. *El bosque del luto*. Naomi Kawase. 2007

Continúan por los senderos, mientras árboles y árboles salen a su encuentro. En un momento específico, Shigeki reconoce un paraje donde hay un tronco enterrado, Machiko le pregunta si allí está Mako, éste asiente y saca una caja de música que guarda en su maleta. Le pide a la joven que la haga sonar mientras extiende una serie de diarios con fechas de 1973, 1975, 1985, 2004, 2005 y 2006. Comienza a cavar desesperadamente con una rama, en este punto, la cámara en mano comienza a moverse de manera mucho más espontánea. Machiko deja la caja de música a un lado, y comienza también a cavar. Shigeki se levanta al escuchar un helicóptero, para luego caer lentamente y abrazarse a la tierra. La joven lo acaricia para consolarlo, y vuelve a activar la caja de música, mientras el anciano le da las gracias y se desvanece. Machiko sube la mirada para contemplar los árboles, de la tristeza poco a poco va a una delicada melancolía con una sonrisa, al tiempo que levanta entre sus manos la caja de música para ofrecerla al bosque. Su rostro es bañado por la luz, al tiempo que las notas infantiles que salen de la caja de música, se amplifican en el bosque.

El proceso de Shigeki y Machiko nos recuerda los cuatro estados de ánimo del Zen: *sabi* (soledad), *wabi* (tristeza que estimula la percepción), *aware* (melancolía que hace visibles los instantes de evanescencia) y *yugen* (la conciencia de lo desconocido como una iluminación). Ambos personajes han transitado por cada uno, para poder transformar su dolor dentro del bosque, y dar paso a su conexión con lo trascendental. En esta dirección, es precisamente el bosque el escenario escogido para comenzar y finalizar los recorridos de las *Caminantes Filmicas*, como un espacio que permite la circularidad y la transformación a través del sentir.

## ARTEMIS: EL ESPACIO FEMENINO INDÓMITO



Fotograma. *La mujer de los perros*.  
Laura Citarella & Verónica Llinás (2015)

Una colaboración entre la cineasta Laura Citarella y la actriz Verónica Llinás, configuró *La mujer de los perros* (2015) como el relato de una mujer marginal y misteriosa, de la cual no sabemos su nombre, ni hace cuanto vive en una zona rural de las afueras de Buenos Aires. La temporalidad de la narración está marcada por las estaciones. La historia comienza en el verano con los sonidos del bosque, y una cámara en mano que hace un seguimiento de la protagonista entre los árboles. A cada estación corresponde una serie de personajes y situaciones que envuelven a la mujer, y todo ello se manifiesta en la cotidianidad y recursos que ella ha desplegado en relación al espacio, el ambiente y el clima. Jamás escuchamos su voz, su presencia es más gestual ya que su espacio emocional está mediado por la relación con el grupo de perros que la acompañan, y la presentan como una figura mitológica: una Artemis contemporánea que merodea en la periferia<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> El mitólogo Joseph Campbell da relevancia a esta diosa: “Artemis otorga abundancia: Nuestra Señora de la Criaturas Salvajes y la Madre de los Muchos Senos, la que soporta la totalidad de las entidades del mundo natural. Esto se aleja mucho de la imagen de la diosa virgen y la simple cazadora con la que normalmente se la asocia?”. Campbell, *Op. cit.*, p. 190.

Un reencuentro con la ciudad se describe en la secuencia que nos muestra una deriva de la mujer antes llegar al hospital (allí nos enteramos que padece una enfermedad coronaria). En este caso es extraño verla sin los perros, en una actitud más ensimismada al deambular por las calles. El final del recorrido lo marca el encuentro con una amiga, que le muestra unas fotografías de los parajes naturales que recorría en su juventud. No podemos ver las fotografías, sólo los gestos de melancolía de ambas mujeres.



Fotograma. *La mujer de los perros*.  
Laura Citarella & Verónica Llinás (2015)

Dentro de las acciones que enuncian la relación del personaje con lo espacial, encontramos que los arreglos y adecuaciones de su casa, la convierten en una *bricoleur*: la construcción de láminas con botellas aplastadas para recubrir las paredes, la fabricación de cuerdas con trozos de bolsas entrelazadas, y el reciclaje de madera para improvisar una ventana, hacen que la mujer establezca una relación más física con el entorno. Como si Citarella & Llinás al hacer énfasis en las labores corporales del día a día de la mujer, nos mostraran que su identidad se encuentra en el movimiento que se permite, no en las palabras o diálogos que nos pudieran revelar su forma de pensar. Esta apuesta está presente en el vínculo que hace Deleuze entre el cuerpo y el pensamiento:

El cuerpo ya no es el obstáculo que separa el pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida... Ya no haremos comparecer la vida ante las categorías del pensamiento, arrojaremos el pensamiento en las categorías de la vida. Las categorías de la vida son, precisamente, las actitudes del cuerpo, sus posturas<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> Deleuze. *Op. cit.*, p.251.

El despliegue espacial de la mujer que se congrega en la casa construida, la relación con los perros y sus desplazamientos, nos brinda la materialización de una libertad personal, al tiempo que delatan la renuncia a una vida anterior al decidir estar fuera del circuito de consumo, de los ritmos acelerados de lo urbano, y la pulsión por encajar en un rol social específico. Una radicalidad de quién ha decidido salir del sistema, así tenga la contrapartida de una profunda soledad.



Fotograma. *La mujer de los perros*. Laura Citarella & Verónica Llinás (2015)

Hacia el final veremos el último recorrido de la mujer, desde lejos: va con sus perros caminando, de repente se desmaya... pasan varios segundos en los que podemos suponer que ha muerto (quizás, de un infarto), pero de repente la vemos emerger del pasto para continuar con su camino junto a sus perros, resistiendo. Así, se termina de dibujar el retrato que nos permite observar la naturaleza indómita de la mujer: una presencia mítica que transita entre los valles y las calles.



Fotograma. *La mujer de los perros*. Laura Citarella & Verónica Llinás (2015)

Así mismo, en el documental colombiano *Amazona* (2016), de Claire Weiskopf encontramos otro personaje que nos recuerda la figura de Artemis: Valerie Guarnizo, la madre de la directora. Weiskopf relata el proceso de transformación de Valerie, que va desde su llegada a Colombia como inmigrante inglesa hasta convertirse en una habitante de la selva. Presenciamos cómo se fue tejiendo una relación compleja entre ella y la maternidad, a partir su estilo radical de vida, que poco a poco la alejó de sus hijos. A través de las preguntas que le formula Weiskopf a Valerie, entre lágrimas pero con determinación, ésta defiende una ideología sobre su derecho a la libertad, para desplegar su espíritu agreste.

La mujer y Valerie comparten su entrega a los espacios naturales: bosques, selvas y ríos como los territorios en los que han podido desprenderse de las marcas de la cultura, y recuperar antiguos nexos que sus cuerpos reclamaban. Desde la exploración de estos nexos a través de la experiencia particular y de otras mujeres, es que *Caminantes Filmicas* cita la necesidad femenina por la

búsqueda de un territorio alternativo, que se presenta de forma más latente en las mujeres latinoamericanas que aún conservamos una herencia cercana con lo rural. Como si una voz desde otro tiempo, nos llamará a tener un contacto más profundo con las fuerzas esenciales de la vida.



Fotograma. *La mujer de los perros*. Laura Citarella & Verónica Llinás (2015)



*Camionantes filmicas* // Anrenar los camiónes entre la constelación y el montaje





Segundo acto

## INVENTARIOS EN MOVIMIENTO: ENTRE LA CONSTELACIÓN Y EL MONTAJE

● ● ● Caminantes filmicas // Segundo acto

En el recorrido hecho por el primer acto, encontramos que la acción del caminar despliega una recopilación de motivaciones en los personajes creados por cada escritor(a) o director(a). Éstas generaron procesos que iban desde la activación de la memoria y la consciencia, hasta la transformación de la mirada. Ahora en el segundo acto, seguiremos con nuestro itinerario por siete procesos artísticos que vinculan las experiencias de viajes, caminatas, desplazamientos físicos o virtuales, en el montaje, es decir, en la forma en que los autores recopilan, organizan y hacen interactuar las imágenes con lo textual y lo sonoro. En esta dirección, exploraremos el inventario a modo de constelación: como un grupo de elementos (o estrellas) con una conexión de relaciones internas que expresan una imagen, que se hace presente sólo si hacemos las conexiones.

## 2.1 ABY WARBURG: MNEMOSYNE O UNA PRESENCIA POLIMÓRFICA QUE SALE A CAMINAR



Comenzaremos desde el territorio de la iconología para junto al historiador Aby Warburg explorar las metodologías de su *Atlas Mnemosyne*<sup>76</sup>. Ahora bien, convocamos el Atlas porque existen una serie de motivos femeninos de interés para *Caminantes Fílmicas* relacionados con el movimiento, piedra angular de las teorías desarrolladas por Warburg en relación a la percepción, transformación y reconfiguración de la memoria y lo femenino.

Viajar por el *Atlas Mnemosyne* es contemplar en un cielo nocturno una constelación que se resiste a ofrecer una única imagen. Ante nuestros ojos, cada una de sus estrellas (imágenes) lentamente se desplazan, poseídas por una fuerza misteriosa que desafía la percepción y la capacidad de observar. Es importante considerar que se trata de una obra-inventario que como *El libro de los pasajes* de Walter Benjamin, posee una estructura guiada por el montaje<sup>77</sup>, que sigue a través de los tiempos, *moviendo* la mirada y el pensamiento de sus 'lectores'.

---

<sup>76</sup> *Mnemosyne*, deidad griega que representaba la memoria. Madre de las musas.

<sup>77</sup> "... las láminas de Mnemosyne demuestra una atención común a la memoria —no a la colección de nuestros recuerdos, a la que se apega el cronista, sino a la memoria inconsciente, a la que se deja menos contar que interpretar en

Al explorar la estructura interna del *Atlas* bajo la noción de un montaje fotográfico que evoca la percepción cinematográfica, nos encontraremos con una serie de figuras femeninas como las estrellas portadoras de los enigmas que transitan cada constelación, cada tablero. ¿Qué procesos de transformación convoca la recopilación de presencias femeninas en un espectro que va del reposo al movimiento? Es una pregunta que emerge de este ejercicio planteado por Warburg.

Cuando pensamos en el origen del *Atlas* podríamos agrupar tres procesos que atravesaron la vida intelectual de Warburg: la configuración de su biblioteca como espacio interdisciplinar, ya que sus libros organizados en relaciones complejas y no temáticas, ofrecía en sí misma una experiencia alternativa en su consulta. El estudio sobre “*El nacimiento de Venus y La primavera de Sandro Botticelli*” (1893), y su conferencia sobre “*Arte Italiano y Astrología Internacional en el Palacio de Schifanoia de Ferrara*” (1912), ya que consolidaron su método de análisis de las imágenes bajo el lema: *Dios está en los detalles*, como una

---

sus síntomas –cuya profundidad, cuya sobredeterminación sólo el montaje era capaz de evocar”. Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen* (Oaxaca: Ediciones Ve S.A., 2012): 10.

forma de observación de lo micro para revelar un fenómeno macro. Finalmente, su viaje a Nuevo México y Arizona para tener contacto con los indios Hopi y Pueblo (1895-96)<sup>78</sup>, pues le reveló el poder de las imágenes en la construcción de símbolos dentro del espacio ritual.

Warburg condensó dichos procesos en el *Atlas Mnemosyne*. Desde 1925 hasta 1929 configuró una serie de 63 tableros forrados con tela negra, para yuxtaponer en ellos 927 reproducciones fotográficas de cuadros, esculturas, grabados y dibujos, correspondientes a diferentes momentos de la historia del arte para generar tensiones a partir de polaridades. Philippe-Alain Michaud menciona que la distribución de los tableros se da como “*una cadena de pensamiento en la que la red de los intervalos indica las líneas de falla que distribuyen u organizan las representaciones en los archipiélagos o, como dice Werner Hofmann, en ‘constelaciones’*”<sup>79</sup>. Si la *red de intervalos* es la que garantiza que se constituyan las constelaciones, corresponde a que éstos son los espacios negros que están entre las imágenes, al generar el tiempo

---

<sup>78</sup> Dicho viaje fue evocado veintisiete años después en la conferencia: “El ritual de la serpiente” (1923).

<sup>79</sup> Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion* (New York: Ed. Zone Books, 2004): 253.

necesario para que el observador pueda activar las tensiones que van de una imagen a otra. En esta dirección, Fernando Zalamea hace énfasis en otra noción que participa de la configuración constelar del *Atlas*: el intersticio, que como el intervalo hace una mediación entre imágenes, y aunque es invisible, su influjo potencia lo telúrico:

Las tensiones entre polaridades adquieren una fuerza mayor cuando éstas ocurren a lo largo de un quiebre, como en un resquebrajamiento en el choque de dos placas tectónicas... Warburg denomina esta situación como la 'iconología del espacio intersticial'<sup>80</sup>.

Dentro de este choque, lo intersticial garantiza que se mantenga un ir y venir entre las imágenes de cada tablero, en la búsqueda más de las fuerzas que se desprenden de esta vecindad, que de posibles interpretaciones. Michaud hace una conexión entre el montaje de imágenes que constantemente colisionan en el *Atlas*, y las citas cinematográficas yuxtapuestas que hace Jean-Luc Godard en *Histoire(s) du cinéma* (1988). Godard al



*Atlas Mnemosyne*. Aby Warburg. Tablero 39

---

<sup>80</sup> Fernando Zalamea, *Antinomias de la creación: las fuentes contradictorias de la invención en Valéry, Warburg, Florenski* (Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2013): 90.



*Atlas Mnemosyne. Aby Warburg. Tablero 39. Detalle*

igual que Warburg, manufacturó su propio dispositivo para trazar lo histórico: *“mezclando la memoria personal y colectiva ... entre el lenguaje y el metalenguaje, dibujando el significado de una actualización de la imagen a partir de revelaciones recíprocas sólo posibles a través del montaje”*<sup>81</sup>. En Warburg, esta manufactura histórica se da en la naturaleza más física de los tableros, en donde la madera, la tela, las fotografías, los ganchos y los fragmentos de papel son receptores de unas fuerzas invisibles que colisionan o transitan de aquí para allá. Así,

---

<sup>81</sup> Michaud, *Op. cit.*, p. 262.

Warburg al expresar su metodología de análisis a través de la materialización de su actividad mental y perceptiva, se acercó más a las formas de operar de un artista. Podría decirse que la memoria se convierte dentro de los tableros en un acto de creación, en donde tanto Warburg como el observador hace un viaje a través de las formas.

En este sentido, al considerarse como *“un receptor de formas vibratorias y mnémicas, una antena y un sismógrafo”*<sup>82</sup>, nos ofrece en

---

<sup>82</sup> Linda Báez. Notas del Seminario *Aby Warburg*. Instituto de Investigaciones Estéticas. Agosto/ 2017.

el conjunto de tableros un reflejo de sí mismo, ya que éstos operan también como antenas y sismógrafos de las transformaciones que las polaridades y yuxtaposiciones de capas temporales nos manifiestan.

Para comprender los procesos de transformación que Warburg convoca en sus tableros, nos encontramos con dos nociones: el engrama y el *pathosformel*. En el engrama retomado por Warburg desde el fisiólogo Richard Semon, se acercó a los procesos del cerebro que explican cómo se fija la memoria: un estímulo (hecho o imagen) produce un impacto que deja una impronta, traza o marca en la materia orgánica del cerebro, que vuelve activarse cuando aparece un estímulo similar al original. Así, cuando Warburg yuxtapone imágenes de distintas épocas pero que comparten un rasgo en común, el proceso engramático hace que ambas entren en fricción, y se abra un espacio intermedio (intersticial) en el que emerge la memoria. En este sentido, Linda Báez describe como Warburg reconoce dicho proceso como “*un constante delinear las rutas migratorias, las arterias que corren por la*

*sustancia corporal de la memoria, porque, al fin y al cabo, la memoria como sustancia se hace presente, es decir cobra forma...*”<sup>83</sup>. Por lo tanto, la memoria como sustancia activada por un detalle que genera tensiones o choques, finalmente se va a manifestar en las imágenes mentales, físicas o textuales que son producidas por aquel que recuerda.

Dicho fenómeno coincide con la noción de *pathosformel* (o fórmula pathos) que Warburg configuró a partir de los análisis sobre la representación del movimiento en el arte renacentista italiano, puestos en paralelo con los de la Antigüedad, al sugerir la reaparición de gestos y fuerzas a través del tiempo:

Más tarde comprendí que los verdaderos extremos de este lenguaje gestual se hallaban también presentes en la retórica muscular de Pollaiuolo y, sobre todo, que incluso el paganizante universo fabuloso del joven Durero (desde la Muerte de Orfeo hasta los Grandes celos) debía la violencia dramática de su expresión a la pervivencia de fórmulas patéticas [*Pathosformeln*] de procedencia griega que le habían sido transmitidas a través del norte de Italia<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> Báez, *Op. cit.*, *Aby Warburg. El Atlas de imágenes Mnemosine*. Volumen II, p.14

---

<sup>84</sup> Aby Warburg, “Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara (1912)”, en *El Renacimiento del Paganismo. Aportaciones de la Historia Cultural del Renacimiento Europeo* (Madrid: Alianza Editorial, 2005): 415.



*Atlas Mnemosyne*. Aby Warburg. Tablero 76. Detalle

Ahora bien, el *pathosformel* se manifiesta en el vestuario, los ornamentos y las posturas corporales que expresan en su movimiento el gesto que actualiza una energía. Warburg en sus estudios sobre “*El nacimiento de Venus y La primavera de Sandro Botticelli*” (1893), al reparar en los cabellos de Venus y los ropajes de Flora, detectó la reaparición de las formas en espiral que representaban el movimiento en las esculturas

<sup>85</sup> Copia romana. Siglo IV a.c. Personaje de la mitología griega, hermana de Penélope y reina de Tebas. Al hacer alarde de sus hijos e hijas y no completar los ritos ofrecidos a Leto, madre de Apolo y Artemisa, éstos últimos en venganza mataron a todos sus hijos.

y bajo relieves de la Antigüedad. En el tablero 76 del *Atlas*, encontramos dos motivos femeninos que se relacionan con el *pathosformel*: Níobe<sup>85</sup> y la Virgen María<sup>86</sup>, que se reflejan entre sí por los vuelos de sus ropajes, roles y corporalidad, haciendo una transferencia o migración de energía que va de una forma a otra, desde dos capas temporales distintas. Así, el *pathosformel* participa de ese espacio intermedio o intersticial, en donde el encuentro entre dos imágenes convierte a la memoria en una alquimia que permanece en proceso.

Báez analiza este fenómeno de metamorfosis presente en los tableros, cuando se da cita a las figuras femeninas como portadoras de las formas móviles e inmóviles, en donde lo dionisiaco se transfigura en una contención:

Warburg hace hincapié en que el pathos gesticulante generado por el miedo a lo terrible o ‘demoniaco’ se convierte en *pathos* del amor *fati* dentro del contexto bíblico ... La inversión energética marcada aquí formalmente pone en evidencia la transformación del movimiento exterior característico de la huida en un movimiento interior donde el sufrimiento se convierte en sumisión.<sup>87</sup>

<sup>86</sup> *Jesús regresa al templo con sus progenitores*. Pieter van der Borcht. 1580-81.

<sup>87</sup> Báez, *Op. cit.*, *Aby Warburg. El Atlas de imágenes Mnemosyne*. Volumen II, p. 128, 129.

Si hacemos una síntesis sobre la estructura del *Atlas*, como un montaje fotográfico en el que existen intervalos y espacios intersticiales, para que las energías y gestos que convoca el *pathosformel* a través del movimiento activen la memoria; es posible hacer una correlación del *Atlas* con lo cinematográfico. Michaud nos recuerda que Warburg hizo una alusión a este territorio en una de sus conferencias sobre los frescos del Palazzo Schifanoia (1912): “... *No necesito decir que esta conferencia no ha sido acerca de resolver un enigma pictórico en particular porque no puede ser iluminado apaciblemente [rubig beleuchten], sino sólo atrapado en un foco cinematográfico [kinematographisch Scheinwerfen]*”<sup>88</sup>. Michaud considera que Warburg no se refería al mecanismo de proyección de autocromos<sup>89</sup> con el que ilustraba sus conferencias, sino que la noción de *kinematographisch* indicaba algo más complejo, quizás una metodología que desplegara un dispositivo mental para captar relaciones entre las imágenes. Los tableros del *Atlas* materializaron tal dispositivo, al hacer una apuesta que apunta a expresar la memoria como un proceso de creación, en dónde las constelaciones convocadas no se dibujan en una sola dirección.

---

<sup>88</sup> Michaud, *Op. cit.*, p. 37.

<sup>89</sup> Películas en blanco y negro coloreadas antecesoras de las diapositivas, creadas a inicios del siglo XX.

Hay suficientes espacios para que cada ‘lector’ pueda *moverse*, configurar y reconfigurar la amplia red de relaciones y colisiones, entre las polaridades que generan las imágenes.

Hacer un inventario del inventario, al recopilar las figuras femeninas presentes en el *Atlas*, bajo la estructura tripartita de la exaltación, el movimiento y la contención como tres estados de lo femenino, nos permitirá trazar una constelación subyacente dentro de otra gran constelación. Esta estructura podría manifestar la apuesta de Warburg tanto de la colisión entre polaridades como del espacio intersticial que éstas generan. Así, el poder energético que contienen las figuras femeninas en movimiento dentro *Atlas*, como generadoras de dicho espacio intersticial, ha sido un leitmotiv importante para *Caminantes Filmicas*, pues la yuxtaposición de figuras andantes a través de capas temporales, es el rasgo particular de nuestro proyecto. Al rastrear las posibles rutas que dibuja lo femenino en movimiento para expresar una metamorfosis, continuamos explorando la apuesta de Warburg por captar en un foco cinematográfico

(*kinematographisch*), las fuerzas energéticas que desprenden las imágenes para emular la oscilación transhistórica que activa la memoria.

Para comenzar a explorar esta estructura tripartita, acudiremos al tablero 27, que nos hace volver a las reflexiones que Warburg hizo sobre la serie de frescos dentro del Palacio de Schifanoia, y la importancia de los motivos astrológicos<sup>90</sup>. La constelación de este tablero está configurada por: El sistema de las pinturas murales en el Palazzo Schifanoia (los frescos ubicados en la esfera astrológica), Triunfo de Venus (Cossa), Triunfo de Minerva (Cossa), Triunfo de Minerva (detalle), Triunfo de Ceres (M. de Ferrara), Trono, Triunfo de Júpiter y Cibeles (Cossa), Triunfo de Vulcano, Triunfo de Venus (detalle), Caballero del Cisne, Triunfo de Mercurio y Triunfo de Apolo (Cossa)<sup>91</sup>. El triunfo permite concentrar en un solo tablero la fuerza cinética de las figuras que participan de esta celebración, así como también, recopilar una serie de motivos directamente relacionados con la representación de temas astrológicos.

<sup>90</sup> El Palacio de Schifanoia fue construido en Ferrara, en 1385. En su interior se encuentra la 'sala de los meses', en donde una serie de frescos representa cada un signo astrológico.



*Atlas Mnemosyne*. Aby Warburg. Tablero 27

<sup>91</sup> Las estructuras de referencias citadas en los tableros, han sido tomadas del libro *El Atlas de imágenes Mnemosine*. Volumen II de Linda Báez.

Así, Warburg comenzó a detectar que en los trípticos centrales de cada alegoría, los motivos sufrieron una transformación, ya que las influencias astrológicas orientales se revelaron como una migración de formas vinculada a una migración de conocimientos:

Lo que pretendemos demostrar, ampliando para ello nuestro campo de análisis hasta incluir Oriente, es que son parte integral de las representaciones astrales supervivientes del panteón griego. En realidad, no son sino símbolos de las estrellas fijas que, transcurridos siglos de migraciones desde Grecia, pasando por Asia Menor, Egipto, Mesopotamia y Arabia hasta España, han perdido la claridad de su forma griega<sup>92</sup>.

El análisis de los frescos dio a Warburg una clave sobre la manifestación de lo pagano en las figuras mitológicas renacentistas más allá de los límites de Grecia y Roma, para comenzar a desarrollar otra noción clave: la supervivencia. En el centro de la *Alegoría al triunfo de Ceres* (relacionado con el mes de agosto y el signo de Virgo), encontramos en el tríptico que describe su decano<sup>93</sup>, cuatro motivos que van de lo mitológico a



*Alegoría al triunfo de Ceres*. M. de Ferrara. 1476-84. Tablero 27

<sup>92</sup> Warburg, *Op., cit.*, p. 417.

<sup>93</sup> Cada signo tiene tres divisiones de diez grados, que por doce signos completa la esfera zodiacal de trescientos sesenta grados.

lo esotérico: Ceres (la diosa de la abundancia), una ninfa renacentista (acostada sobre la luna), una dama medieval, y en el centro Hermes o Mercurio (dios protector de los viajeros y caminantes). En una misma imagen están presentes tres estados

de lo femenino, y la correspondencia con su representación en tres épocas distintas; consideramos que este tríptico concentra una polaridad femenina en el *Atlas*, relacionada con la presencia de la diosa pagana y la figura virginal cristiana, en dónde el



*Alegoría al triunfo de Ceres. M. de Ferrara. 1476-84. Tablero 27 (detalle)*

espacio intersticial está ocupado por la dama renacentista acompañada por el dios Hermes. De manera subyacente podría habitar un motivo venusino: “Así, la imagen simbólica de Venus podía aparecer en tres modalidades: como dama de la corte que negaba deferencia a su amado, como diosa de la castidad y como arrebató cósmico que representa la posibilidad del retorno”<sup>94</sup>. Si en esta dirección, retomamos la fórmula que Warburg evocó en el *Atlas* para expresar la transformación energética de la ninfa renacentista: “... desde la triunfadora veloz/ a la servidora veloz/ y de regreso a la dama de ‘Abonde’”<sup>95</sup>, encontramos ese movimiento pendular que se manifestó en su pensamiento. Un vaivén que deja sus huellas en un espacio intersticial, que retorna hacia los polos gracias al movimiento: entre Ceres (diosa pagana) y la virgen (presencia medieval), se encuentra la ninfa (renacentista) que hace una mediación acompañada de Hermes, entre la exaltación y la contención. De esta forma se describen los tres estados femeninos del signo astrológico de Virgo.

---

<sup>94</sup> Báez, *Op. cit.* Aby Warburg. El Atlas de imágenes Mnemosine. Vol. II. p. 79.

<sup>95</sup> Citado por Báez. *Op. cit.* El Atlas de imágenes Mnemosine, Volumen I, p. 15. Báez toma esta cita del libro *Mnemosine. Conceptos fundamentales II* de Warburg. En italiano *Abonde* significa Abundancia.

El mito del Juicio de París, convocado por Warburg a través de varios pintores en el *Atlas*, nos muestra otra triada femenina acompañada por Hermes: las diosas Hera, Atenea y Afrodita (Venus) se disputan la manzana dorada al ofrecer tres formas de obtención de la belleza. Por otro lado, las tres Gracias (Eufrosine, Aglaia y Talía) se dan cita en los tableros, en cuadros como *La Primavera y Venus y las tres Gracias* (de Sandro Botticelli) recordándonos una sola esencia representada por tres rostros. El mitólogo Joseph Campbell hace énfasis en que las Gracias son una manifestación del flujo constante de la energía del mundo, a través de una presencia triplicada de Afrodita (Venus): “... Eufrosine es la Gracia que representa la alegría del resplandor que sale al mundo a través de las cualidades de las nueve musas. Aglaia, cuyo nombre significa ‘esplendor’, simboliza la energía que regresa a la deidad. Talía, cuyo nombre significa la ‘abundancia’, las mantiene unidas a ambas”<sup>96</sup>. Así, las diosas y las Gracias manifiestan tanto en sus gestos como en sus formas, un movimiento constante.

---

<sup>96</sup> Joseph Campbell, *Diosas* (Girona: Ediciones Atalanta, 2013): 378.



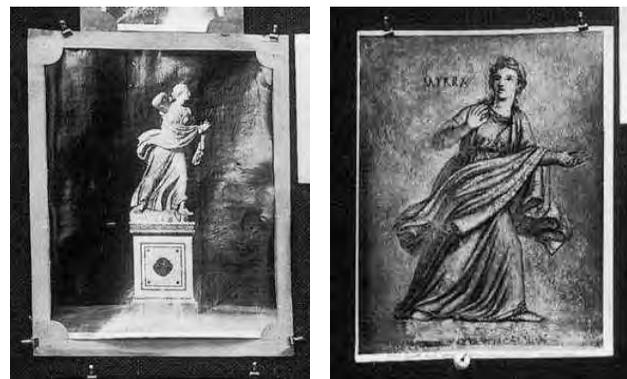
Juicio de París. Marcantonio Raimondi. 1514-18 (detalle)

Para continuar con la estructura tripartita inicial, vamos a clasificar parte de las figuras femeninas del *Atlas* que participan de la exaltación, el movimiento y la contención. Haremos énfasis en las figuras en movimiento por considerar que a través de ellas Warburg detonó aquella dimensión intersticial, que mediaba entre polaridades. En este sentido, dichas figuras son de gran interés para *Caminantes Filmicas* ya que como lo veremos a continuación, expresan un estado híbrido.

Venus (la exaltación) en el *Atlas* aparece 27 veces, es el motivo femenino que más se repite. Desde una escultura antigua hasta el famoso cuadro de Botticelli del *Nacimiento de Venus* (1484-86), se instala como la representación de lo femenino por excelencia en la Antigüedad y el Renacimiento. El siguiente motivo, es la Virgen María (la contención), que a su vez es la representación de la virtud femenina en la Edad Media y el Renacimiento. Warburg a través de ellas expresó una de las polaridades más importantes del *Atlas*, aunque también las encontramos participando de la dimensión intersticial.

Si desplegamos el polo pagano correspondiente a Venus (la exaltación) tenemos las siguientes figuras: las Ménades, Proserpina y Helena a través de sus correspondientes raptos, Polixena, Mitra, Mirra, Dafne, Eurídice, Reina de Saba, Brujas, las Musas, Euterpe, Judith, Salomé, Minerva, Ceres, Palas Atenea. Del polo correspondiente a la Virgen María (la contención), encontramos a: Diótima, Casiopea, Andrómeda, Diana de Efeso, Ariadna durmiente, Isis, Juno, Circe, Erato, Hebe, Tatia, Licaste, Aretusa, Madonna, Emperatriz y la Justicia.

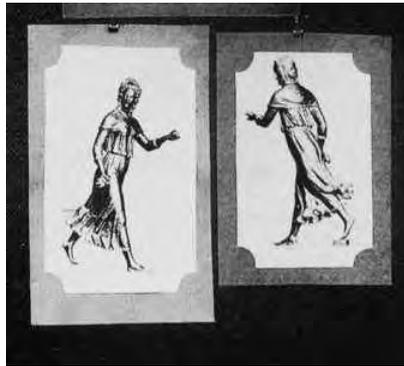
En las figuras de la dimensión intersticial (el movimiento) tenemos a: Níobe, las Canéforas, las Ninfas, las tres Gracias, María entrando al templo (Barberini/ Ghirlandaio), María Magdalena, la labradora, las Hécates, la Fortuna y la Campeona de golf. El rol de estas figuras en los tableros al hacer la mediación entre polos, resalta y acentúa el carácter cinético de los tableros, ya que al yuxtaponerse a las figuras de exaltación o contención, activan la mirada. Báez anota que ésta, al estar conectada con el sentido de la vista, también participa de una dinámica psicofisiológica,



Hija de Níobe y Mirra. Tablero 5

por lo que “Warburg considera que el movimiento no sólo afectaba el desplazamiento de los objetos materiales exteriores, sino que a la vez implicaba en el observador evoluciones anímico-espirituales producidas al contemplar objetos en movimiento o formas dinámicas”<sup>97</sup>. En esta dirección, se concreta para el ‘lector’ de los tableros su esencia cinematográfica, desde un nivel perceptivo que es estimulado por la observación de las imágenes en movimiento, para conjurar el proceso de activación de la memoria.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 22.



Hécates. Tablero 41



Labradora. Tablero 46

En la yuxtaposición de las figuras de la Ménade y de María Magdalena, en dónde el *pathosformel* manifiesta una transformación energética, Didi-Huberman señala la noción de lo superviviente, en la que María Magdalena opera la reaparición de la Ménade dentro del mundo cristiano del renacimiento:

... el tradicional manto que la cubre púdicamente, en la iconografía medieval, se ha vuelto un velo transparente que revela su desnudez, si no es que su obscenidad; su cabeza echada hacia atrás manifiesta lo mismo un goce salvaje que el dolor ritualizado de las lamentaciones; cúmulo de cabellos que exhibe como un trofeo al pie de la cruz ofrece tanto el signo extático de su duelo como el recuerdo de los pedazos de carne cruda que las Ménades devoraban con avidez durante las fiestas dionisiacas.<sup>98</sup> .

Las formas en espiral trazan los correspondientes movimientos de éxtasis que van del placer al dolor, desde un contexto pagano a otro sagrado. Así, Warburg transfirió en las formas en espiral un vehículo que atravesaba capas temporales e históricas: es el detalle material por el cual las imágenes activan la memoria, ya que el *pathosformel* como concepto sólo es posible si se anida en la materia.

---

<sup>98</sup> Didi-Huberman, *Op. cit.*, p.86.

En el cuadro *Nacimiento de san Juan Bautista* (1486 – 1490 de Doménico Ghirlandaio), Warburg evocó el *pathosformel* en una tercera figura híbrida que conectaba la polaridad entre la ménade (grecolatina) y la dama renacentista (con reminiscencias de la época medieval): la ninfa renacentista, al reconocer en ella las formas en espiral en movimiento de las representaciones femeninas paganas. Como si se tratara de un motivo similar al de las tres Gracias, Warburg detectó tres esencias femeninas en un movimiento circular permanente, que activaban los procesos del flujo de la memoria. Báez describe como se concentra en la ninfa renacentista dos capas temporales, con dos movimientos contrapuestos de libertad y domesticación: desde: “... *la alada diosa romana de la victoria que en el Quattrocento florentino acaba por ser mitigada, reducida a una dama de servidumbre. Ésta, al portar un cesto lleno de frutos y ofrendas, puede volverse la dama de la abundancia (Abonde)*”<sup>99</sup>. La aparición de una dama de la abundancia híbrida conjura el retorno de la diosa.



Ménade y María Magdalena. Tablero 25



Ménade danzante. Tablero 6



Ninfas. Tablero 46

<sup>99</sup> Báez, *Op. cit.*, Aby Warburg. El Atlas de imágenes Mnemosine. Vol. II. pág.15, 16.

Una influencia importante en Warburg para conectar la dimensión de la polaridad con la dimensión astrológica, fue la del fisiólogo e historiador Franz Boll, que con la noción que concentra sus estudios astrológicos: *‘Per monstra ad astra’* (‘A través de los monstruos, hacia lo celestial’), se refiere a los *monstra* como las figuras mitológicas que nos dan acceso a las constelaciones celestes, los *astra*. Así, como si se replicase la estructura tripartita del decano de Virgo: entre lo instintivo (la diosa pagana) y lo contemplativo (lo virginal), se puede llegar a un espacio de pensamiento o creación que se manifiesta en una presencia móvil o intersticial (la ninfa) o el artista (Hermes). Así, Didi-Huberman señala que *“el artista es aquél que hace que se comprendan mutuamente los astra y los monstra, el orden celestial (la diosa Venus) y el orden visceral (la Venus abierta), el orden de las bellezas de arriba y el de los horrores de abajo”*<sup>100</sup>. La diosa Venus y la Venus abierta marcan así las polaridades que Warburg con sus operaciones cercanas a la creación, enlazó al convocar las figuras femeninas móviles, la clave para conectar a las dos Venus.

---

<sup>100</sup> Didi-Huberman, *Op. cit.*, p. 25.

Finalmente, cuando volvemos al cuadro de Ghirlandaio, nos encontramos que dentro de la habitación hay ocho mujeres, cada una dueña de una corporalidad: la dama/madre acostada en la cama, dos mujeres sentadas a un lado de su lecho (una de ellas es la nodriza del pequeño Juan Bautista), otra mujer al fondo que acomoda objetos sobre una mesa, tres mujeres que están de visita, y finalmente, la ninfa que viene de otro lugar y recién ingresó a la habitación. Podríamos decir que es la figura más activa porque está andando, acaba de entrar a escena. Michaud hace énfasis en este gesto como una movilidad portadora de una transformación:

... para Warburg la cuestión del movimiento se asoció con la entrada del sujeto en la imagen, con ritos de paso, y con las dramatizaciones que afectan su apariencia. En sus estudios sobre Botticelli, Warburg estaba tratando de dilucidar los dispositivos -independientemente de sus significaciones- mediante los cuales el artista, al insertar una figura en el plano de la imagen, indicaba un cambio de lugar<sup>101</sup>.

---

<sup>101</sup> Michaud, *Op. cit.*, p. 32.

Es precisamente este espacio ritual, desplegándose en las fuerzas interiores y exteriores de la figura caminante que hace su entrada al *cuadro* (plano), con el que establecemos una analogía en relación a *Caminantes Filmicas*: el sostener un movimiento mediante el acto de caminar, configura un espacio intersticial que activa tensiones con los elementos presentes en una escena. La figura andante produce ecos que van y vienen entre ella y el espacio. De acuerdo a la naturaleza de su ‘entrada’, genera una fuerza magnética que hace conectar lo que encuentra a su paso, al convocar en su andar una constelación, en el tránsito por una calle, una esquina o un paraje.

*Caminantes Filmicas* evoca presencias míticas, arquetípicas o cotidianas, que en sus movimientos y gestos, al ser reconstruidas a partir de películas, nos revelan al cine como contenedor de polaridades y figuras intermedias. En esta dirección, es posible que las imágenes que siempre vengan a nuestra memoria sean las que necesitan tomar cuerpo, las que pugnan por ser actualizadas y reconfiguradas. Y el caminar, un gesto que vincule lo femenino

con la activación de capas temporales, al expresar una alquimia que permanece en proceso, una metamorfosis constante que evoca tanto los ciclos naturales como los culturales. Construir constelaciones sobre la transformación, la recuperación espacial y el entrecruzamiento temporal, ha enlazado nuestro viaje a través del *Atlas Mnemosyne* con el viaje virtual y físico presente en *Caminantes Filmicas*.



*Nacimiento de san Juan Bautista*. Doménico Ghirlandaio. 1486 – 1490



## 2.2 JEAN-LUC GODARD: LOS FOTOGRAMAS QUE PIENSAN



Como una *dama de la abundancia* o ninfa que va de un espacio a otro, hacemos el gesto de construir un pasaje de Warburg hacia Godard, al describir los gestos cinematográficos que convocaron en *Histoire(s) du cinéma* (1988), un transitar por las imágenes para trazar su memoria particular sobre el cine. A partir de una secuencia de *Dos o tres cosas que sé de ella* (*2 ou 3 choses que je sais d'elle*, 1967), nos introduciremos en su cine reflexivo, donde la voz en off hace de médium entre las imágenes y el autor. En dicha secuencia, una observación sobre las mutaciones de la vida moderna, la encontramos como el cruce de un momento trascendental con uno esotérico: una epifanía emerge a través de la ‘lectura’ de una taza de café, cuando Juliette dentro de sus recorridos cotidianos entra a un bar, y se encuentra con la mirada de un hombre en la mesa contigua<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> Font señala que Godard: “utiliza el montaje paralelo con un comentario off... para ilustrar a través de ‘18 lecciones sobre la sociedad industrial’ la extraña relación entre la carne y el cemento, abundando sobre la idea baudelairiana de que ‘describir la vida moderna es observar mutaciones’”. Font, *Op. cit.*, *Paisajes de la modernidad*. p. 319.

La voz en off comienza con su monólogo interior:

Tal vez un objeto es un lazo entre sujetos que permite vivir en sociedad, estar juntos. Pero como las relaciones sociales son tan ambiguas y los pensamientos dividen tanto como unen, y las palabras unen por lo que expresan y separan por lo que omiten, hay un gran abismo que separa mi certeza subjetiva en la realidad objetiva de otros<sup>103</sup>.

Mientras el monólogo continúa, pasamos al primer plano del espacio dentro de una taza de café, que el hombre está a punto de tomar:

... Sé que soy culpable, aunque me siento inocente. Cada suceso transforma mi vida cotidiana. Porque fallo en comunicar, en entender. En amar o ser amado. Porque cada fracaso me confina a la soledad... Porque no puedo apartarme de la objetividad que me aplasta. Ni de la subjetividad que me exilia. Puesto que no puedo ni elevarme al ser, ni hundirme en la negación, debo escuchar, debo observar a mi alrededor más que nunca. A la gente, a mis semejantes, mis hermanos<sup>104</sup>.



Fotogramas. *Dos o tres cosas que sé de ella*. Jean-Luc Godard. 1967

<sup>103</sup> Jean-Luc Godard. *Dos o tres cosas que sé de ella*. 1967. Min.25:56.

<sup>104</sup> *Ibid.*, Min. 26:23.



Fotogramas. *Dos o tres cosas que sé de ella*. Jean-Luc Godard. 1967

El hombre busca otra vez la mirada de Juliette, para de nuevo volver al primerísimo plano del espacio cósmico de café:

El mundo, ahora que las revoluciones son imposibles. Donde guerras mortales amenazan, y los derechos del capitalismo están en duda. Donde los obreros retroceden. Donde la luz del progreso científico hace del futuro una presencia obsesiva. El futuro está más presente que el presente. Y las lejanas galaxias están a la puerta. Mis semejantes, mis hermanos<sup>105</sup>.

Las miradas de ambos vuelven a encontrarse. Finalmente, regresamos al espacio cósmico de café, en donde el hombre ha introducido un cubo de azúcar:

¿Dónde está el principio? ¿El principio de qué? Dios creó el cielo y la tierra. Qué fácil. ¿Qué más puedo decir? Decir que los límites del lenguaje son los del mundo. Que los límites de mi lenguaje son los del mundo. Que hablando limito al mundo, lo termino. Y cuando la muerte misteriosa rompe esos límites, y no haya preguntas ni respuestas, todo será confusión. Pero si la realidad aparece, no será a través de la aparición de la conciencia. Después todo se ajusta...<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, Min. 22:43.

<sup>106</sup> *Ibid.*, Min. 28:27.

Así, Godard construye durante la secuencia un vehículo (el café dentro de una taza) para hacer el recorrido por una mutación específica: el de la conciencia de una época que se debate en polaridades cada vez más marcadas (subjetividad/objetividad, elevación al ser/ hundimiento en la negación, presente/ futuro), y la necesidad por inscribirse en un territorio intermedio más equilibrado. A pesar de un aparente pesimismo hay una esperanza movilizante, vestida de gesto, de actitud: “... *debo escuchar, debo observar a mi alrededor más que nunca. A la gente, a mis semejantes, mis hermanos*”<sup>107</sup>. No podemos olvidar al prestar atención a esta voz, que Godard filmó su película en 1967, a un año de los sucesos de Mayo del 68.

Podríamos pensar que Godard hizo en *Histoire(s) du cinéma* toda una recopilación sobre su observación de las mutaciones, para hacer su propio inventario narrado precisamente a través del video, como único medio que le permitiría evocar las metamorfosis que el cine ha reflejado en cien años de historia<sup>108</sup>.

<sup>107</sup> *Ibid.*, Min. 27:14.

<sup>108</sup> Godard hizo el ensamble de la digitalización de los fotogramas y secuencias de películas, junto con registros en video de él mismo comentando o tipiando en una máquina de escribir, como también la yuxtaposición de subtítulos, intertítulos, fundidos y sobreimpresiones complejas.



Fotograma. *Dos o tres cosas que sé de ella*. Jean-Luc Godard. 1967

En este sentido, quizás su pulsión por comprender la cualidad de palimpsesto<sup>109</sup> que puede contener una imagen cinematográfica, hizo que gran parte de sus citas a películas adquirieran un carácter espectral gracias a la utilización de fundidos encadenados<sup>110</sup>. Este ejercicio de apropiación dentro del montaje, confiere una particularidad a estos materiales filmicos: que la espacialización de los fotogramas junto con la voz, los audios y los textos, generen su propio deambular.

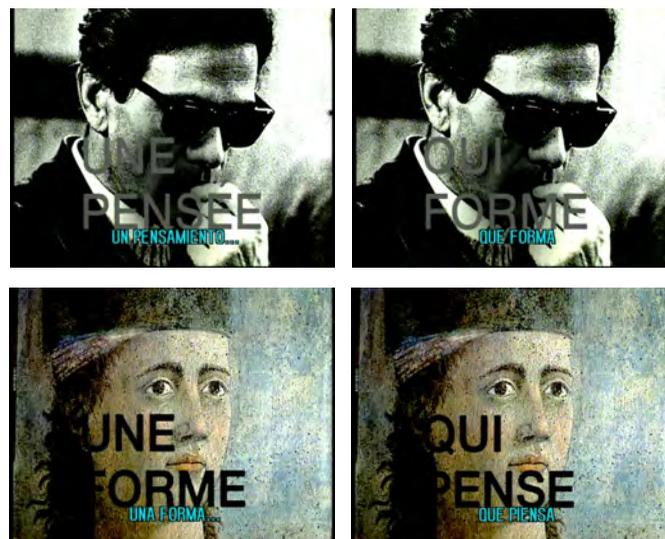
<sup>109</sup> Texto que guarda las huellas de un escrito anterior, porque ha sido borrado para reescribir sobre éste.

<sup>110</sup> Recurso de montaje, en la que un plano es reemplazado por otro, a través de una disolución o transparencia.

Aunque Godard se inspiró en el montaje de atracciones (o de ideas) creado por el cineasta ruso Sergei Eisenstein en los años veinte del siglo XX, en donde dos planos chocan para recontextualizarse y generar una nueva idea o concepto, Rafael Filippelli precisa que en *Histoire(s)* un mismo plano contiene dos, tres y a veces cuatro sobreimpresiones, así: “*las imágenes se confrontan y, casi literalmente, estallan en el interior del plano... en esta nueva versión del montaje “de ideas”, los planos no sólo se confrontan a través de la yuxtaposición del corte directo sino que varias imágenes son confrontadas y analizadas en un mismo plano sonoro*”<sup>111</sup>. En efecto, Godard llevó el montaje a un desbordamiento consecuente con la intención de su discurso: plantear la historia del cine como una práctica que pone en emergencia a la imagen.

En el capítulo *Belleza fatal*, Godard hizo su inventario de figuras femeninas. Dentro de este ‘museo de lo femenino’ desfilan rostros y cuerpos pintados, fotografiados, impresos y filmados en acciones que remiten a polaridades que se yuxtaponen: la inocencia y la astucia, la huida y la entrega, el éxtasis y la

contemplación. En esta dirección, convocan toda una historia sobre la cultura filmica atravesada por el devenir de lo femenino convertido en la proyección de polaridades desde la mirada masculina.



Fotogramas *Histoire(s) du cinéma*. 1985-95. Jean-Luc Godard

<sup>111</sup> Rafael Filippelli, “El montaje de la historia”, en *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma* (Buenos Aires: Paidós. 2003): 69-70.

Finalmente, *Histoire(s) du cinéma* podría ser un film autobiográfico, ya que son las imágenes que el cineasta ha escogido, las que cubre con sus textos, voz y presencia fílmica. En el capítulo *El montaje de lo absoluto* aparecerá una secuencia emblemática: después de explorar posibles definiciones del cine, sobre un fotograma del cineasta Pier Paolo Pasolini aparece la inscripción: ‘*Un pensamiento que forma*’; luego, sobre el fotograma de una pintura de un joven: ‘*Una forma que piensa*’<sup>112</sup>. Así, Godard planteó el recorrido por su historia del cine revelando el carácter plástico de cada plano y fotograma, convirtiéndolos en un espacio topográfico que en su amalgama con lo textual, ofrece una reflexión *in situ*:

... lo que caracteriza a este cine es la búsqueda de un filme capaz de meditar sobre aquello que muestra. O mejor: la voluntad de abrir (como quien abre un surco) una dimensión reflexiva en la superficie de la imagen.... Para el cineasta, sin embargo, lo que importa no son tanto los objetos sino las relaciones entre ellos: ‘El cine – ha dicho- es lo que está entre las cosas’<sup>113</sup>

Dicha dimensión reflexiva a través de las operaciones posibles en el video, se conjura cuando Godard lleva al límite el espacio de

cada uno de los planos o fotogramas de su inventario histórico. Esto nos permite abordar otra cuestión en relación al uso del fundido encadenado: el hacer posible el desfile de imágenes que se entremezclan emulando los ritmos de las imágenes oníricas. La aparición de lo espectral en Godard, nos hace recordar aquella frase con la que Warburg definía su *Atlas Mnemosyne*: ‘*una historia de fantasmas para adultos*’<sup>114</sup>. El historiador y el cineasta confluyeron en su intención de presentarnos lo histórico como un desfile de espectros que chocan entres sí, para generar espacios de pensamiento y creación. En esta dirección, hacer un inventario de citas cinematográficas sobre las presencias espectrales o los fantasmas femeninos que han fundado mi memoria particular, a través de la cinefilia, hizo de *Caminantes Fílmicas*, una recopilación de personajes femeninos que tenían un lugar importante como detonantes de creación o reflexión, sobre lo roles de lo femenino en el cine.

<sup>112</sup> Jean-Luc Godard. *Histoire(s) du cinéma*. 1985-95. Min. 26:26.

<sup>113</sup> David Oubiña. *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma* (Buenos Aires: Paidós, 2003): 16.

<sup>114</sup> Citado por Michaud, *Op. cit.*, p. 260.

## 2.3 GEORGES PEREC:

### *LA PALABRA-PRISMA*



Cuando mencionamos la voz en off como médium entre los materiales fílmicos y Godard, para narrar lo histórico en clave de apropiación autobiográfica; encontramos en la cinematografía de Péric, una variación sobre cómo la voz en off puede ser un médium entre materiales literarios que se trasladan al cine. Péric fue un escritor que llevó al límite el acto de inventariar como respuesta a cuestiones sobre la memoria, el registro de la cotidianidad, y el proceso mismo de escritura. Su generación de inventarios construyó constelaciones a partir del exacerbado registro de los objetos y materias de la vida cotidiana, para plantear la paradoja de una memoria que se escapa<sup>115</sup>. Miembro del grupo Oulipo (‘Ouvroir de littérature potentielle’ o ‘Taller de literatura potencial’)<sup>116</sup>, Péric comenzó a experimentar con la escritura en diversos ejercicios en donde se convocaba al azar, una restricción (escribir sin la vocal ‘e’) o la estructura matemática.

---

<sup>115</sup> “Nominalismo triunfal y mesiánico que es también un arte del catálogo, de los gabinetes y tableaux vivants; todo ello como una permanente lucha – de antemano perdida, eso se sabe – contra la muerte, el tiempo, el arrastre del olvido”. Alberto Ruiz de Samaniego, “Ejercicios de Stylo. George Péric o el arte del lugar”, en *Pere(t)c. Tentativa de inventario* (Madrid: Fundación Luis Seoane. Colección Larva. MAIA Ediciones. 2011): 12.

Podríamos agrupar sus obras en aquellas relacionadas con la memoria: *Las cosas. Una historia de los años sesenta* (1965), *El secuestro* (1969), *W o el recuerdo de la infancia* (1975) y *Me acuerdo* (1978); con lo espacial: *Especies de espacios* (1974), *Tentativa de agotar un lugar parisino* (1975) y *Ellis Island* (1980); y, con el inventario: *Un hombre que duerme* (1967), *La cámara oscura: 124 sueños* (1973) y *La vida instrucciones de uso* (1978).

A mediados de los años setenta, Perec realizó la adaptación cinematográfica de *Un hombre que duerme* (1974). La película relata un día en la vida de un estudiante de sociología que toma la decisión de no presentar su examen, e irse a deambular por las calles de París. Las secuencias sobre su deriva, desfilan en travellings que hacen que nuestra mirada se vaya deslizando por diferentes espacios: su habitación, las calles de París, un bar, un museo y un parque. Una voz en off femenina acompaña cada travelling, con descripciones y listas relacionadas con el espacio mental y emocional del hombre.

---

<sup>116</sup> Grupo conformado por escritores y matemáticos en 1960. Uno de sus fundadores fue Raymond Queneau autor de *Zasie en el metro*.

Al inicio de la película, a manera de resumen sobre la vida de éste, la voz en off traza un primer inventario: niño dócil, alumno honesto, sincero camarada, trazos de lápiz en los baños, diplomas, pantalones, cigarrillos, la navaja de afeitar, el licor, las salidas de los fines de semana, el primer amor, el primer juguete y la primera pelea. La voz menciona cada elemento pero de antemano ha hecho una advertencia, debajo de esta vida visible, siempre ha corrido en paralelo *otro hilo* que ha conformado un tejido del exilio: las ausencias repentinas, las renunciaciones cotidianas, y las inmersiones esporádicas en el vacío<sup>117</sup>. Así, vemos como al hacerse cada vez más visible ese *otro hilo*, el hombre sale de sus rutinas cotidianas para asumir el azar con sus acciones sin propósito, y trazar un itinerario del desasosiego por lugares donde no tiene reposo, ni consuelo, en los que parece ser devorado por el espacio.

En todo momento, la cámara actúa como una 'lectora' de dicho desasosiego, donde el mundo del hombre es puesto en suspensión por la crisis existencial que atraviesa. En algunos

---

<sup>117</sup> Georges Perec. *Un hombre que duerme*. 1974. Min. 17:55.



Fotogramas de *Un hombre que duerme* (1974). Georges Perec

momentos se hacen enunciados o aforismos acompañados de un zoom in<sup>118</sup> sobre un elemento particular, como cuando la narradora describe el estado del hombre:

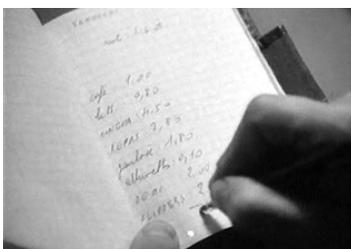
Estas solo. Aprendes a caminar como un hombre solo, a pasear, a deambular, a ver sin mirar, a mirar sin ver. Aprendes la transparencia, la inmovilidad, la inexistencia. Aprendes a estar sentado, a permanecer acostado, a quedarte de pie. Aprendes a mirar los cuadros como si fuesen trozos de pared, y los muros como si fuesen telas. En las que sigues sin fatiga, los miles de caminos. Laberintos inexorables, textos que nadie sabría descifrar...<sup>119</sup>

Hacia el final de la película, cada inventario en movimiento delata la inmersión del hombre en un círculo más profundo de alienación, al tiempo que la voz en off, transforma su ritmo y tono para hacerse cada vez más frenética al convocar un objeto, una calle o una situación. De esta manera, cámara y voz en una amalgama visual y sonora, nos hacen partícipes de dicha inmersión

---

<sup>118</sup> Zoom de acercamiento, la cámara reduce el ángulo de visión y aumenta el tamaño de la imagen.

<sup>119</sup> Georges Perec. *Un hombre que duerme*. 1974. Mín.



Fotogramas de *Un hombre que duerme* (1974). Georges Perec

Alberto Ruiz de Samaniego apunta que los espacios recorridos por los personajes de Perec son por lo general lugares de paso, y los objetos que suele describir están relacionados con elementos de la vida cotidiana “*por los que la mirada – como si fuese el tacto – se desliza sin trauma ni resistencia alguna. Sin embargo, la observación perecquiana se demora allí; se detiene en un pequeño detalle del detalle, una protuberancia, un resquicio o un fragmento de cosa o pequeña porción del mundo que, de repente, sugiere una constelación*”<sup>120</sup>. La mirada táctil que despliega tanto su escritura como sus imágenes, hace que por la expansión de un detalle, la presencia de cada elemento sea transformada en un dispositivo que se puede recorrer, en las superficies ampliadas por lo textual. En efecto, cuando Perec nos sumerge en la descripción de un objeto, tenemos el tiempo suficiente para establecer una relación más intensa con él, y poder comprender su posible conexión con otros objetos que lo acompañan. De esta forma, la red de descripciones genera un espacio múltiple que al completar las conexiones, como un cielo nocturno, nos revela una constelación.

---

<sup>120</sup> Ruiz de Samaniego, *Op. cit.*, p.20.

En 1965, Perec comenzó una serie de visitas a lugares relacionados con su infancia, para escribir cada mes en el transcurso de doce años, un texto que sería sellado. Un ejercicio similar, aunque con una intención de registro más despojada, conforme diez años después *Tentativa de agotar un lugar parisino*, ya que Perec visitaría la Plaza Saint-Sulpice para anotar todos aquellos detalles urbanos en los que no se suele prestar atención. Al inicio del relato describe las acciones de los transeúntes que observa: “*esperar, callejear, arrastrar, errar, ir, correr hacia, lanzarse (sobre un taxi libre, por ejemplo), buscar, andar, vacilar, andar con paso firme...*”<sup>121</sup>. Esta obsesión por el detalle y la enumeración, marca acentos que más allá de lo temático, desplazan nuestra atención a los mecanismos y necesidades de registro en el proceso de creación de la escritura. Acentos que trazan una actitud por volver sobre procesos antiguos, como lo señala Umberto Eco:

---

<sup>121</sup> Georges Perec, *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012): 12,13.

... la enumeración vuelve a aparecer en el mundo medieval (cuando las grandes Summae teológicas y las enciclopedias pretendieron proporcionar una forma definitiva del mundo material y espiritual), en el Renacimiento y en el barroco, cuando la forma del mundo es la de una nueva astronomía, y especialmente en el mundo moderno y posmoderno<sup>122</sup>.

En efecto, Perec convoca un vértigo en cada inventario para sumergirnos en las paradojas de las relaciones que guardamos con los objetos y los espacios, una manera de estar en el mundo que convoca dentro del detalle subjetivo, una problemática colectiva. Así, al retornar hacia un modelo medieval, nos devuelve a una pulsión por dar cuenta del mundo, que se actualiza al registrar la multiplicidad de lo contemporáneo.

La segunda película de Perec, *Lugares de una fuga* (1978) reúne los ejercicios previos de visita a un lugar y sus correspondientes inventarios. Al retomar la descripción detallada de cada espacio, se vincula también con *Un hombre que duerme*, en el recurso de

una voz en off que va desplegando lo textual (esta vez la del propio Perec). El mediometrage desarrolla un episodio de su infancia, en el que con once años, decide no ir al colegio para deambular por la ciudad. Cada lugar de esta fuga es rememorado a través de una serie de travellings, que emula de nuevo una lectura de las superficies y los espacios, ya que la cámara se desplaza lentamente siguiendo el ritmo sinuoso de un caminante que observa y recuerda. La voz en off junto con los travellings emulan una sensación táctil, ya que el texto narrado va habitando cada detalle de las imágenes, para hacer la confección *in situ* de un recuerdo, a través del gesto de la revisitación:

... La visión (d)escrita iba, de este modo, gestando alquímicamente – diríamos – un pequeño trozo de mundo diamantino: pulido, atemperado, perseverante, conciencioso, artesanal, esmerado... como un artista plástico, esto es: como un hacedor u operador de formas. Pequeños mundos totalmente forma(liza)dos, muy precisamente trabajados, engastados y plenamente consistentes: completos<sup>123</sup>.

---

<sup>122</sup> Umberto Eco, *El vértigo de las listas* (Barcelona: Editorial Lumen, 2009): 18.

---

<sup>123</sup> Ruiz de Samaniego, *Op. cit.*, p. 22, 23.



Fotogramas de *Lugares de una fuga*. Georges Perec. 1978

Finalmente, en Perec hay otra intención plástica, que a través de la descripción, hace de la écfrasis (representación verbal de una representación visual) un ejercicio radical, donde el lenguaje es llevado al límite en su capacidad de registro. En su gran obra *La vida, instrucciones de uso* (1978), encontramos que las descripciones de un antiguo edificio parisino, en particular la écfrasis de pinturas y grabados, nos sumergen en una arqueología de las circunstancias de sus habitantes: Percival Bartlebooth, es un millonario que emprende la tarea utópica de hacer una serie de pinturas marinas alrededor del mundo, para que el artesano Gaspar Winckler las convierta en rompecabezas, que luego serán armados uno a uno por el propio Bartlebooth. Así, a través de 99 capítulos se generan ecos y mundos dentro de mundos, lo hiperfragmentario nos devuelve los espacios en forma de una constelación textual, al visitar cada lugar del edificio.

Erea Fernández Folgueras reconoce una correspondencia entre la apuesta de Perec por crear lo polivalente en la interacción entre fragmentos; y la voluntad plástica del escritor Stéphane

Mallarmé, por crear en lo multifacético en la interacción entre palabras:

La palabra-prisma mallarmeana, consecuencia de la ‘subdivisión prismática de la idea’ que propone en el prefacio a *Le Coup de dés*, configura un texto en el que rige un principio de irregularidad derivado de un centro vacío y en el que cada elemento descompone su significado en distintas facetas que dialogan, en un estallido geométrico de significación relacional que metaforiza la complejidad de la experiencia del sentido<sup>124</sup>.

Ahora bien, la *palabra-prisma* emerge en Perec tanto en su literatura como en su obra cinematográfica, gracias a aquellas voces en off que al encontrarse con la imagen, la impregnan de resonancias. Las enumeraciones, descripciones y écfrasis de objetos, espacios y situaciones desfilan entre lo sonoro y lo visual, como mantras que bajo distintos matices nos recuerda el vértigo del olvido, el exilio o el desasosiego.

Desde Perec, el vínculo entre una experiencia atravesada por el acto de caminar y el inventario que despliega, reúne tres gestos

relacionados con su experiencia particular: la deriva (*Un hombre que duerme*), la revisitación (*Tentativa de agotar un lugar parisino*) y la fuga (*Lugares de una fuga*), ofreciéndonos matices para la red de acciones presentes en *Caminantes filmicas*, en donde nos encontramos con la necesidad de convocar la expresión autobiográfica de una experiencia móvil. Y es precisamente desde allí, que el ejercicio de yuxtaposición de personajes femeninos, que repiten una y otra vez el gesto del caminar, multiplica los puntos de vista sobre una experiencia, para trazar un inventario que lanza sus reflejos desde lo propio a lo colectivo. Propondremos en el tercer acto, como una nueva cita entre Mallarmé y Perec, la *imagen poliédrica* que describe nuestra intención por convertir un gesto en un dispositivo multifacético.

---

<sup>124</sup> Erea Fernández Folgueras, *Poética del fragmento. Aproximación a la experiencia del sentido en La Vie mode d'emploi de Georges Perec* (Madrid: Editorial Complutense, 2012): 113.



## 2.4 CHRIS MARKER: LAS VOCES ESPECTRALES

Quizás ningún otro director haya desarrollado más recursos alrededor de una voz, como Chris Marker. Desde el cuidado en la escritura de sus textos (que consideraba lo más valioso de todos sus materiales), hasta las formas en las que voces femeninas y masculinas hacían una interlocución entre éstos y las imágenes; Marker consolidó la voz en off como uno de los recursos imprescindibles del cine ensayo<sup>125</sup>.

En su fotonovela *La jetée* (1962), Marker nos muestra una mujer fílmica que entre fundidos encadenados, atraviesa una red de recuerdos en 423 fotogramas, narrados en voz en off. Dentro de la posibilidad de un viaje interdimensional, estamos en un futuro de la memoria en emergencia, en la que un grupo de científicos detectan a un hombre con el único portal abierto hacia el pasado: el recuerdo de una mujer. Acostado en una hamaca y bajo el efecto de inyecciones misteriosas, convierten al hombre en viajero del tiempo, así, tendrá acceso al despliegue de esta mujer-recuerdo. El montaje expresa sus recorridos a través de inventarios, en los que sus elementos desfilan entre fundidos

---

<sup>125</sup> En el tercer acto ampliaremos la genealogía de este género.

encadenados: una mañana y una habitación apacible, niños, pájaros, gatos y tumbas auténticas, un lago y un embarcadero vacío. De repente, en medio de otro inventario, aparece la mujer que están buscando. Más adelante, mientras el viajero está en un centro comercial, la ve de perfil, en primer plano y con el cabello recogido, se trata de una cita de Marker a *Vértigo* (Hitchcock, 1958) en la que el detective Scott, ve por primera vez a la mujer que tiene que seguir, Madeleine.



Fotograma de *La jetée*. Chris Marker. 1962

Tras una breve desaparición, un nuevo fundido encadenado nos devuelve a la mujer sobrepuesta dentro de la cabeza del viajero, vemos por primera vez las dos cabezas juntas, mientras la voz en off nos dice: “*El Tiempo retrocede de nuevo, el momento vuelve*”<sup>126</sup>. Así, los fundidos encadenados permiten la coexistencia de dos tiempos, en una operación de disolvenca-aparición simultánea, que emula un gesto de ir y venir. Cada fotograma-recuerdo queda atrapado por una ola que es la presencia de la mujer, todo gira alrededor de ella, por eso él la llama: ‘su espectro’. Más adelante, acudimos a tres escenarios: el parque, una habitación y el museo. En el parque, la mujer acompaña al viajero a dar un paseo, observan a los niños en sus juegos, y a los ancianos al lado del tronco de secuoya, que marca en sus anillos interiores las líneas del tiempo. Un segundo oleaje al reconstruir otra escena de *Vértigo*, trae de nuevo a la mujer como una cita de Madeleine, aunque se invierten los papeles, y es el viajero un Scott que afirma venir de otro tiempo, del futuro, ya que señala un punto más allá del tronco de secuoya<sup>127</sup>. En la habitación, somos testigos de un momento íntimo: la secuencia de once

<sup>126</sup> Chris Marker. *La jetée*. 1962. Min. 13:14.

<sup>127</sup> En *Vértigo*, es Madeleine la que afirma venir de otro tiempo, el pasado.

fundidos encadenados lentos del sueño de la mujer, seguido de seis segundos de imagen en movimiento que coinciden con su parpadeo al despertar. Aunque sabemos que la mujer mira al viajero, también mira al espectador, entre cada parpadeo y el sonido en crescendo del canto de unas aves, sufrimos una nueva sensación de oleaje: somos vistos de frente por una presencia espectral, que arrastra y a la vez suspende toda nuestra atención.

En el museo, hay un nuevo inventario, esta vez de animales disecados. En cada plano se describen las direcciones de las miradas del viajero y la mujer, pero hay un énfasis en los gestos de ella: observa con frecuencia los animales que están en la parte superior de los estantes, cubre sus labios mientras sonríe, observa de cerca la cabeza de un buey, una cebra y un rinoceronte, toca con su dedo la nariz de un tapir, sonríe mientras ve a los simios y los pumas, se reclina en las vitrinas, observa con atención las alas de un ave, señala un tucán... Durante la secuencia el viajero registra todos estos gestos con atención. Cada inventario nos ofrece en relación a la mujer una situación recurrente: “A veces, se

la encuentra frente a los signos”<sup>128</sup>. Así, la mujer está atravesada por la naturaleza mixta del recuerdo: la felicidad y la muerte. El final se conecta con las escenas iniciales de la película, allí sabremos que esta mujer reencontrada para hacer los placenteros recorridos cotidianos, también ha presenciado la muerte del viajero. Y de nuevo, es en el montaje donde el lenguaje se desborda o expone los síntomas. En este sentido, Philippe Dubois precisa que Marker en su fotonovela, al fusionar lo fotográfico con lo cinematográfico, ha creado una tercera naturaleza híbrida de la imagen:

... es el Tiempo del ‘cinematograma’, el de la foto enlistada y filmada (también podríamos decir, en sentido estricto, animada: provista de un alma, de un soplo de vida). No es el Tiempo de una foto, sino el del montaje fotográfico puesto al servicio de la duración, es decir, el montaje fotográfico dotado de o habitado por una conciencia.<sup>129</sup>

Veinte años después, Marker nos ofrece en *Sans Soleil* un compendio de motivos y recursos, en los que al igual que en

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, Min. 17:28.

<sup>129</sup> Philippe Dubois, *Fotografía & Cine* (Oaxaca: Ed. Serie ve, 2013): 111.

*La jetée*, el acto de narrar expande las imágenes. Una lectura epistolar en voz femenina, despliega las observaciones escritas por un camarógrafo ficticio (el alter ego del cineasta) en dos contextos distintos: Tokio y Guinea Bissau. En cada paralelo, transitamos constantes paradojas que transparentan hombres y mujeres que viven y sobreviven, esquivan y sostienen la mirada, disfrutan y padecen su vida cotidiana.

Sin embargo, es la voz en off que al evocar lo que su interlocutor masculino ha escrito, la que ensambla este ir y venir entre lo textual y lo visual. La voz se pregunta: “¿Cómo filmar a las mujeres de Bissau?”, y un inventario de figuras femeninas emerge en una plaza de mercado. Más adelante, la voz describe el encuentro de miradas entre el camarógrafo y una mujer: “La veo a ella, ella me veía, ella sabe que yo la veo, y deja caer su mirada, justo hasta un ángulo en el que aún es posible actuar como si no fuera dirigida a mí y al final, la mirada real, sincera, que duró la veinticuatroava parte de un segundo, lo mismo que el fotograma de una película”<sup>130</sup>. Así, Marker hace énfasis en una mirada que quiebra el punto de vista

---

<sup>130</sup> Chris Marker. *Sans Soleil*. 1985. Min. 32:17.

unidireccional: el que filma es el que mira, tiene un dispositivo que apunta hacia el otro, pero aquí el que mira es mirado por una milésima de segundo, que dentro de un contexto de dominación masculina, queda registrado como un gesto de seducción, pero a la vez, de resistencia femenina.

Comienza entonces otro inventario de mujeres ejecutando diversas acciones: vender, intercambiar, acomodar verduras, embazar aceite, sostener un hijo en brazos, jugar y ayudar a pasar trozos de un muro junto al muelle, al tiempo que la voz anota: “... Todas las mujeres tienen incorporada una semilla de indestructibilidad, y la tarea de los hombres ha sido siempre hacer que se dieran cuenta de ello lo más tarde posible”<sup>131</sup>. Se plantea entonces un territorio sensible en el que las mujeres africanas que vemos ir y venir en el mercado, irremediamente convocan las problemáticas del control cultural, aunque este gesto de la mujer al devolver la mirada, contenga ideológicamente la potencia de un derecho femenino. En este sentido, Catherine Rusell señala la inquietud por la mirada masculina en *Sans Soleil*, que con esta devolución

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, Min. 33:07.

de la mirada, libra una lucha por la igualdad, sin embargo, aunque “ellas son la experiencia, la historia, la materialidad, la voz; la conciencia y la visión pertenecen a los hombres...”<sup>132</sup>. Marker dejará abierta esta cuestión en el contexto japonés de este viaje.



Fotograma de *Sans Soleil*. Chris Marker. 1983

La voz desde Tokio, sigue su deriva en diferentes contextos de la ciudad y desde allí relata un *zapping* por los programas de televisión, que entre anuncios publicitarios y películas muestra

---

<sup>132</sup> Catherine Russell, “Auto Etnografía: viajes del yo”, en *Chris Marker. Inmemoria* (México: Ambulante Ediciones, 2013): 222.

rostros y cuerpos femeninos transfigurados. Ya en la calle, describe la danza de un grupo de jóvenes llamados los *takenoko* que parecen vivir en un tiempo paralelo. Más adelante, la voz relata la ceremonia del 15 de enero dedicada a la celebración de los 20 años de las muchachas en la sociedad japonesa. Mientras las *takenoko* tienen la licencia hacia lo excéntrico, las jóvenes de la ceremonia escuchan atentas las indicaciones de lo que deben ser: “Los ayuntamientos distribuyen pequeñas bolsas llenas de regalos, agendas y recomendaciones sobre cómo ser una buena ciudadana, una buena madre, una buena esposa...”<sup>133</sup>. De nuevo, surge la tensión de lo femenino atrapado en la tradición y lo hipercontemporáneo, que sigue causando asombro a Marker tras haber filmado, como lo vimos en el primer acto, a Koumiko veinte años atrás, por las calles de Tokio.

Ambos territorios entre África y Japón a través de las presencias femeninas, trazan recorridos circulares, recurrentes o azarosos. Es el montaje como proceso que emula lo vital, el que nos hace acceder a un territorio más trascendental, en el cual lo textual

---

<sup>133</sup> Chris Marker. *Sans Soleil*. 1985. Min. 1:28:11.



Fotograma de *Sans Soleil*. Chris Marker. 1983

expone los síntomas de lo visual, en un ejercicio secreto de Marker por trazar en sus constelaciones de materias móviles, su propio fluir entre los desplazamientos que implica el viaje y su hacer cinematográfico sin la mediación de guiones, escenarios o actores, para así:

vivir, viajar, leer, fotografiar, escuchar música, grabar todo aquello que quema la mirada, que acelera el pulso, y ocasionalmente, retomar esos fragmentos de memoria compartida con tu círculo cercano y construir una gran Historia, que te ayude a pensar a partir de los distintos tiempos y espacios que recorrerás a lo largo del propio acto de existir<sup>134</sup>.

Marker nos recuerda que todo proceso de creación está vinculado a un ejercicio vital, en donde la intersección entre los gestos artísticos, cotidianos y existenciales se amalgaman para generar una estructura tan experimental como la vida misma. En esta dirección, todas las acciones desplegadas en *Caminantes Fílmicas* buscaron en un gesto tan cotidiano como caminar, detonar un dispositivo para la creación, y hacer del ejercicio de mnemotecnica de mi viaje entre dos ciudades, una recopilación de las voces que emergieron de este movimiento.

---

<sup>134</sup> Guillermo G. Peydró, “Petite Planète Marker”, en *Chris Marker. Inmemoria* (México: Ambulante Ediciones, 2013): 102.



## 2.5 AGNÈS VARDA: LA DEVOLUCIÓN DE LA MIRADA

Los procesos de movilidad que se traducen en obras, en manifiestos sobre la construcción de la mirada, al convocar al cuerpo como expresión de una micropolítica de lo sensible, están relacionados con la obra de Agnès Varda. Estas actitudes se sintetizan como un devolver la mirada en respuesta a una cultura que siempre ha observado lo femenino desde la definición o el deseo: “*El primer gesto feminista es decir: ‘Bien, alguien me mira, pero yo también lo miro’... el mundo no está definido por cómo me miras sino por cómo me miro*”<sup>135</sup>. De esta manera, el gesto de devolver la mirada, adquiere un tono político desde la creación.

Para Varda, lo femenino despliega unas rutas específicas hacia el encuentro con los espacios políticos y vitales, en donde los discursos más cotidianos con sus gestos y rituales mínimos, constituyen la materia prima para sus películas. Hemos visto como las *caminantes filmicas*, Cléo y Mona, encarnaron esa necesidad por la movilidad en la figura de una *flanuense* y una nómada. En *Les plages d’Agnès* (2008), encontramos a la propia Varda dando cuerpo a un ejercicio autobiográfico, bajo diversas estrategias

---

<sup>135</sup> Declaración de Varda citada por Cybelle H, *Gendered Frames, Embodied Cameras: Varda, Akerman, Cabrera, Calle, and Maïwenn* (Vancouver: Lanham: Farleigh Dickinson, 2014): 6, 7.

que van desde el *re-enactment*<sup>136</sup>, documentos, fotografías, fotogramas, entrevistas, fragmentos fílmicos y su voz en off. Un inventario de materias existenciales que convergen en lo que ha sido la construcción de una vida atravesada por la imagen. Didi-Huberman habla sobre el dúo indisoluble entre mirada y forma, que garantiza la creación de un lenguaje pues “*una forma sin mirada es una forma ciega. ... debemos pues implicarnos en para tener una posibilidad – dándole una forma a nuestra experiencia, reformulando nuestro lenguaje – de explicarnos con*”<sup>137</sup>. Al hacer un inventario de las formas que nutren la mirada de Varda en los primeros momentos de su documental, nos encontramos con:

- la playa y los espejos
- las cámaras, los marcos, los caballetes en la arena
- las fotografías de la infancia
- las flores de papel y las esculturas de conchas
- una anciana en un espacio cubierto por plumas blancas
- Agnès en el casino

- la grabación del tío y el árbol genealógico
- Agnès en el patio, mientras entra viento bajo su falda
- una mujer acostada en el césped que hace un hoyo en la tierra
- *re-enactments* de la época escolar junto al puerto
- una mesa llena de las fotografías familiares, y al fondo tres proyecciones

En la primera de *sus formas*, una conjunción entre la playa y los espejos nos da la clave de la intención de Varda por autoenunciarse en un espacio específico, que a lo largo del documental se nos plantea en plural, ya que el conjunto de playas nos habla de una movilidad compartida con los personajes de sus películas. Por otro lado, los espejos continuamente replicando los reflejos de las playas y de la propia Varda, formulan que la multiplicidad hace parte de este relato vital y cinematográfico:

---

<sup>136</sup> Estrategia utilizada por el cine histórico y documental, en donde se recrea un personaje y su contexto a través de actores profesionales o naturales.

<sup>137</sup> Didi-Huberman, *Op. cit.*, p.33.

En esta película, el cuerpo de Varda se convierte en un cristal multifacético, que combina espacios lisos y estriados de subjetividad (yo), cine, historia y memoria a través de una inmensa multiplicidad de pliegues. Como escenario de esta meta-narrativa autorreflexiva, Varda elige la playa. ‘*Si abrieras a las personas, encontrarías paisajes; si me abrieras, encontrarías playas*’, dice ella<sup>138</sup>.

Por otro lado, Varda dispone el conjunto de espejos que reflejan fragmentos de la playa, para que también podamos verla filmar, entonces su espacio de creación se transparenta. Todos los fenómenos asociados con las imágenes además de reflejos y multiplicidad, están enlazados con la transparencia. Así, más adelante vemos a Varda caminar del mar hacia la playa, lo que nos recuerda la escena en la que Mona (*Vagabond*) sale del mar como una Venus naciente. Los gestos y acciones de sus personajes son encarnados por Varda, al tiempo que su labor como cineasta, es reconstruida en las locaciones de sus películas, para invocar otra forma de memoria corporal.

---

<sup>138</sup> Özgen, *Op. cit.*, p. 114.

Quizás la insistencia de Varda por transparentar en su lenguaje cinematográfico una forma de *estar*, de vincularse desde la esfera más corporal con el cine, para que cada plano sea experimentado y experimentable, corresponda con lo que en algún momento expresó sobre su hacer. Con el antecedente del cineasta Alexandre Astruc, que en 1948 propuso la *caméra stylo* como una nueva actitud que recupera el acto de filmar como escritura (“*el autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica*”<sup>139</sup>), Varda actualiza dicha noción desde la conexión entre la escritura, el cine y un espacio emocional:

... lo que yo llamo en francés *cinécriture* [*cinescritura*] [...] significa escritura cinematográfica. Específicamente eso. No ilustrar un guion, no adaptar una novela, no obtener los gags de una buena obra de teatro, nada de esto. He peleado tanto desde que comencé, desde *La Pointe Courte*, por algo que proviene de la emoción, de la emoción visual, la emoción del sonido, el sentimiento y la forma de eso, y una forma que tiene que ver con el cine y nada más<sup>140</sup>.

---

<sup>139</sup> Heredero, Monterde, *Op. cit.*, p. 50.

<sup>140</sup> Delphine Bénézet, *The cinema of Agnès Varda* (New York: Columbia University Press, 2014): 86.

En este sentido, Varda convoca *el movimiento de las sensaciones*<sup>141</sup>, que complementa su *cinécriture* como una necesidad de trasladar su corporalidad a la cámara. Cámara y cineasta como un sismógrafo de lo sensible, que capta las vibraciones de lo vital para manufacturarlas en imágenes que contienen la fuerza emocional de un cuerpo que se resiste a ser nombrado y definido por otros. De esta forma, Varda nos devuelve su mirada, y la sostiene en su *cinescritura* sensible.



Fotograma *Les plages d'Agnès*. Varda. 2008



Fotograma *Les plages d'Agnès*. Varda. 2008

La elaboración de *re-anactments* alrededor de una experiencia vital y de creación en *Les plages d'Agnès*, nos revelaron la potencia que puede contener este recurso en la manufactura tanto de recuerdos como de citas cinematográficas. Así, surgió la posibilidad en *Caminantes Filmicas*, de enlazar las citas de un espacio ficcional con mi propio espacio sensible y emocional, lo cual me llevó a concebir que *Caminantes Filmicas* también podría inscribirse desde una *videoescritura*. En *Caminantes Filmicas: el video como documento sensible*, describiremos esta noción.

<sup>141</sup> *Ibid.* Delphine Bénézet traza una correspondencia entre esta noción y la enunciada por Kate Ince: *carnal cinécriture*.



## 2.6 NAOMI KAWASE: LOS LISTADOS VITALES

Naomi Kawase durante siete años (de los 18 a los 25) hizo una serie de películas en 8mm en las que registró su vida cotidiana. Este ejercicio de reconocimiento de sí misma y sus circunstancias vitales, fue la base de su cine posterior. En el primer acto, exploramos a través de *El bosque del luto* parte de su lenguaje cinematográfico, en donde los tonos documentales se mezclan con la ficción, por otro lado, cómo los instantes más sencillos se convierten en un pasaje a lo trascendental. También mencionamos la influencia del cineasta Yasujiro Ozu, en la enunciación de las relaciones de los personajes con los espacios y entre generaciones (abuelos/nietos, padres/hijos). Así, los conflictos que Ozu describió sobre el Japón de posguerra, después de las bombas nucleares, la reconstrucción tanto estructural como económica, se vivieron en público, pero más que nada, en privado. El problema de fondo, fue el de la incomunicación y el desencuentro entre generaciones, unos abuelos que añoraban el Japón tradicional, unos hijos que vivieron en carne propia los estragos de la guerra, y unos nietos que crecieron bajo la colonización cultural norteamericana.



Fotograma *Katatsumuri* (Caracol). Naomi Kawase. 1994

En esta dirección, para Kawase ha sido importante cómo la corporalidad de sus personajes delata un conflicto existencial atravesado por su cultura, en historias que señalan asuntos esenciales, y de alguna forma actualizan la crisis de los lazos familiares. Kawase vivió sus propios conflictos: abandonada por sus padres y al cuidado de su abuela, mientras era estudiante

de cine emprendió con cámara en mano, procesos relacionados con la búsqueda de identidad, el duelo y el encuentro con sus orígenes. La estructura de estos primeros ejercicios filmicos está vinculada con el inventario para trazar un autorretrato a través de listas: “*Me fijo en aquello que me interesa (Watashi wa tsuyoku kyômi o motta mono o ôkiku fix de kiritoru. 1988)* y *La concreción de las cosas con las que trato de relacionarme de múltiples maneras (Watashi ga ikiiki to kakawatte ikô to suru jibutsu no gutaika. 1988)*”<sup>145</sup>. Estas películas cercanas al diario filmico, evocan el *Makura no soshi* (Libro de cabecera) de Sei Shônagon, escritora medieval japonesa que relató sus observaciones sobre el mundo que la rodeaba a través de 114 listas (musa también de Marker en *Sans Soleil* al citar una de sus listas: ‘Cosas que hacen latir el corazón’<sup>146</sup>). Como Shônagon, Kawase trazó una serie de constelaciones en cada uno de sus listados, que relatan su experiencia en Tailandia, a través de una sucesión de planos estáticos sobre elementos de la naturaleza y las personas con las que tuvo contacto.

<sup>145</sup> Martín. *Op. cit.*, p.233.

<sup>146</sup> Mi primera obra se inspiró en el *Makura no soshi*, su reseña la podemos ver en el Anexo 1.

El listado como estructura cinematográfica surge en instantes en los que una crisis profunda lleva a hacer un balance a su protagonista. En *Mi vida sin mí* (*My life without me*. Isabel Coixet. 2003), Ann, una joven esposa y madre de dos niñas, es diagnosticada con un cáncer de útero, decide entonces elaborar en su cuaderno de notas la lista ‘Cosas para hacer antes de morir’<sup>147</sup>. Ahora bien, el listado en la obra de Kawase, comenzó como la sucesión de planos contemplativos (una esencia fotográfica) hasta la recopilación de situaciones para hacer la reconstrucción de sus lazos familiares. En este sentido, en *Caracol* (*Katatsumuri*. 1994) el listado y el registro del acariciar y tocar las superficies, configura la forma de enunciar su propia existencia y conexión con el mundo. Es precisamente al evocar la vida cotidiana junto con su abuela, que Kawase desglosa una serie de motivos que resurgieron en sus películas posteriores: los seres queridos, los ancianos, la relación con la tierra, las plantas y los sonidos ambientales. Kawase relató

---

<sup>147</sup> “1. Decirles a mis hijas varias veces al día que las amo 2. Encontrar a Don una nueva esposa que le guste a las niñas 3. Grabar un mensaje de cumpleaños para las niñas por cada hasta que tengan 18 4. Ir a la playa Whalebay juntos y hacer un picnic 5. Fumar y beber tanto como yo quiera 6. Decir lo que estoy pensando 7. Hacer el amor con otros hombres para ver cómo es 8. Hacer que alguien se enamore de mí 9. Ir a ver a papa a la cárcel 10. Hacer algo falso en las uñas”. Isabel Coixet. *Mi vida sin mí*. 2003. Min. 24:17.

cómo filmar la película junto con su abuela, le permitió construir un caparazón, es decir, de babosa paso a convertirse en un caracol. Una situación surgida en la filmación, en la que su abuela (en privado) le pregunta si la quiere, y la cineasta no puede dar una respuesta, es resuelta desde el acto de filmar. Frente a una pantalla en la que vemos un plano de su abuela regando el jardín, aparece la mano de Kawase acariciando su silueta y narrando lo sucedido, para de esta forma cristalizar su afecto al fundar el tacto como gesto cinematográfico, y al mismo tiempo, permitirse este gesto en la vida misma:

Después, cuando mi abuela no me estaba viendo, pero yo a ella sí, la acaricié con mucho cariño. Eso no me bastó, así que fui a verla y la toqué... Dentro de mí, me di cuenta que no había respondido su pregunta. Traté de contestarle y por eso la acaricié. De esta manera las películas tienen que ver con el tiempo dentro de mí, y de mis emociones... Cuando me emociono nunca se me olvida. Y cuando tengo la oportunidad, lo vuelvo a reconstruir. Así que es la memoria lo que me interesa grabar. Es mi tema principal”<sup>148</sup>.

Si recordamos una de las secuencias que mencionamos en *El*

---

<sup>148</sup> Naomi Kawase en una de las conferencias del Festival de Cine 4+1. Cineteca Nacional de México (29/10/2011)

*bosque del luto*, cuando el anciano Shigeki le pregunta al monje budista cómo saber si se está vivo, y éste le pide a Machiko que lo tome de la mano mientras le dice: “¿Está la señorita Machiko transmitiéndote su energía? Sientes la sensación de vivir. Vivir es por lo tanto, sentir?”<sup>149</sup>, intuimos que preguntas trascendentales animan su cine, y la reconstrucción de situaciones que quiere recordar, enlazan a la imagen con la necesidad de expandir lo vital.



Fotograma. *Caracol (Katatsumuri)*. Naomi Kawase. 1994

<sup>149</sup> Naomi Kawase. *El bosque del luto*. 2007. Min. 12:44.





## 2.7 CHANTAL AKERMAN: LAS CARTAS SOBRE LA ERRANCIA

El lunes 5 de octubre de 2015, la cineasta belga Chantal Akerman se suicida. Por aquel tiempo hice un análisis de algunas secuencias de *Yo, tú, él, ella* (*Je, tu, il, elle*. 1974), ya que la presencia de Akerman dentro de su película, la revelaba como una figura sobre el deambular desde una naturaleza híbrida entre documental y ficción. Dentro de su obra, las películas se exploran los procesos de movilización de un personaje femenino son: *Noticias desde el hogar* (*News from home*. 1977. Akerman describe su errancia como inmigrante), *Las citas de Ana* (*Les rendez-vous d'Anna*. 1978. Relato autobiográfico en donde su protagonista se ve involucrada en los ritmos de otros), *Noche y día* (*Nuit et jour*. 1991. Una joven lleva una doble vida, entre su pareja diurna y su pareja nocturna) y *Del Este* (*D'Est*. 1993. Akerman hace el registro de su travesía entre Rusia y Moscú, tras la caída del muro de Berlín). Adrian Martin, al hacer una síntesis de las acciones relacionadas con el caminar en las películas de la cineasta anota que “sus personajes cubren el rango de todas las variaciones posibles de este gesto. Marchan en líneas rectas y vagan en círculos. Sus humildes pasos, en el contexto correcto, artificial, pueden convertirse en arte performativo, o baile y

*canto.*"<sup>142</sup>. Así, la mutación del caminar es un vehículo que en sus matices delata la postura vital de sus protagonistas o de la propia Akerman. Fue precisamente en *Noticias desde el hogar* donde realizó su ejercicio más radical y minimalista sobre la expresión de la movilización por un territorio, al manifestar su experiencia como inmigrante belga que transita por la ciudad de Nueva York.



Fotograma *Cartas desde el hogar*. Chantal Akerman. 1977

Como una serie de secuencias en donde vemos diferentes escenarios de la ciudad, la cámara se concentra en asumir la postura de la directora, pues registra cada lugar desde el punto de vista de alguien que por momentos está en movimiento, y en otros contemplando: entre *travellings* (cuando Akerman está dentro del metro o el ferry) y *planos secuencia* (Akerman y la cámara permanecen inmóviles). Cada secuencia es acompañada por la voz en off de la cineasta, mientras lee las cartas que recibe de su madre. Este acompañamiento vocal, por momentos se ve eclipsado por los sonidos propios de la ciudad. Así, tenemos una voz sutil y a veces titubeante, que se entreteje y llega a perderse, entre los paisajes sonoros que habitan cada espacio urbano.

La sucesión de planos que registran cada lugar opera como un inventario de motivos urbanos de interés para la cineasta, como si se nos quisiera revelar el itinerario de un día, al expresar una temporalidad del instante; al mismo tiempo, que su voz en off al leer las cartas, entra en fricción por contener una temporalidad que revela lejanía y un tiempo pasado. En conjunto, sentimos

---

<sup>142</sup> Adrian Martín, "Chantal Akerman, mujer caminante", en *¿Qué es el cine moderno?* (Chile: Editores Uqbar, 2008):158.

más la distancia, ya que el punto de vista de Akerman a través de la cámara no expresa un involucramiento concreto con el espacio, más bien observación; ahora bien, las palabras de la madre de Akerman, viajan desde el otro lado del mundo para ser leídas por la hija, doble distancia que define la inmigración, distancia hacia un territorio, distancia de la madre:

Akerman internaliza y proyecta en su arte, como si fuera su destino, una visión del ciudadano mundial del siglo XX: desplazado, nómada, sin raíces, 'personas tan borradas (indéfinis) como yo misma', según dijo al recordar a la revista Camera Obscura su experiencia como una joven belga en fuga que se deja caer en el *Soho* de los 70<sup>143</sup>.

De nuevo, nos encontramos con el fenómeno de la fuga que atraviesa el movimiento femenino, pero con las particularidades que puede traer la voz de una inmigrante: los itinerarios del desarraigo, la nostalgia por los ancestros, una errancia forzada y una identidad fragmentada que no puede integrarse al espacio presente. La pregunta contemporánea sobre la inmigración

---

<sup>143</sup> *Ibid.* p. 161.

femenina contiene problemáticas particulares, ya que las mujeres al tener una conexión más profunda con los territorios, con la tierra y con su corporalidad, manifiestan de manera más contundente cualquier tipo de ruptura con los espacios. Deleuze hace énfasis en la cualidad esencial de cineastas como Varda y Akerman, en la exploración de esta dimensión corporal como gesto político: “*como si las mujeres tuvieran que alcanzar la fuente de sus propias actitudes y la temporalidad que les corresponde como gestus individual o común*”<sup>144</sup>. En efecto, bajo la cualidad de palimpsesto en el que se ha inscrito culturalmente el cuerpo femenino, en donde su esencia ha sido continuamente sobrescrita y reemplazada por otro deber ser, el poder desentrañar estos *gestus* particulares se convirtió en otro leitmotiv para *Caminantes Fílmicas*. La posibilidad de yuxtaponer los gestos recreados de las citas cinematográficas con otros que emergían de los propios cuerpos de las participantes, reveló los cruces entre pasado y presente, entre lo mítico y lo vital.

---

<sup>144</sup> Deleuze. *Op. cit.*, p.261.





*CAMINANTES FÍLMICAS:  
INVENTARIOS FOTOCINÉTICOS  
SOBRE EL VIAJE Y LA DERIVA*



*Una estudiante llega a la estación de metro, y antes de cruzar la registradora ve a un grupo de cuatro ciegos, uno detrás de otro, conectados por las manos en la cintura. El primero de ellos ha perdido la ruta, y la estudiante lo toma del brazo para conducirlo junto con sus compañeros hacia el vagón. Recuerda entonces aquella secuencia en la que la protagonista de una película se encuentra con un ciego y lo toma del brazo para ayudarlo a cruzar la calle, mientras le describe todo lo que hay alrededor<sup>150</sup>. Dentro del vagón de metro, la estudiante como de costumbre lee. En esta oportunidad va por la mitad de un libro<sup>151</sup> en el cual hay imágenes femeninas antiguas; se detiene largamente en la escultura de una mujer-laberinto, una figura robusta que lleva grabado en sus ropajes una serie de dibujos. Llega a la siguiente estación y atraviesa los corredores en los que siente sumergirse en una red de voces, sonidos, olores y objetos. Aunque lleve algo de prisa, siempre hay una excusa para que este recorrido se haga largo, y quizás pueda suspenderse en una ensoñación.*

---

<sup>150</sup> *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*. Jean-Pierre Jeunet. 2001.

<sup>151</sup> *Diosas*. Joseph Campbell

En este instante llega el presente con toda su fuerza, y hace que una constelación comience a revelarse. El magnetismo propio de un conjunto de decisiones, gestos, acciones y personas hace que cada una comience a emitir una luz propia, tomar un lugar, y generar la vecindad necesaria para configurar un dibujo. Todo comienza con una decisión: viajar. Salir de un territorio para emplazarse en otro (Bogotá-DF), traer en las maletas sólo lo necesario (hacer con anticipación las clasificaciones e inventarios de lo que se queda, y lo que viaja), poner en juego la capacidad de adaptación, autoobservación y escucha. Llegar e ir poco apoco desplegando una presencia a través de mis fotografías, artefactos, escritos y voz. Transitar espacios académicos desde la inmersión hasta la fricción: participar, intercambiar o interpelar. Transitar espacios cotidianos desde la alegría hasta la incertidumbre: festejar, ritualizar o extrañar.

Después de la decisión emerge el gesto. Con una inusitada contundencia, el cuerpo se pronunció ante la crisis necesaria que detonó el proceso de creación: ese antiguo furor que reclamaba

resolver la dicotomía entre movilidad e inmovilidad. El contacto con la ciudad, me reclamaba salir; y el desarrollo del proyecto, me convocaba a crear en colaboración con otras mujeres. Por otro lado, dentro de la búsqueda de personajes femeninos para mi inventario de películas (365)<sup>152</sup>, los que permanecían en casas y habitaciones para desplegar un mundo, se iban reemplazando por los que se movilizaban a través de calles y parajes. Todo esto detonó el gesto: salir a caminar para crear. Ya convocado y materializado el gesto, una red de acciones marcan ritmos en relación al proyecto: las formas de hacer, por mi esencia artesana, fueron atravesadas por la manufactura de artefactos, vestuarios y elementos de caracterización; la escogencia de los formatos (fotolibro y video), se dan a partir de la realización de talleres y prácticas de clase; la escogencia de locaciones en las que se hicieron las fotografías y videos, fue gestándose a partir de mis recorridos cotidianos; finalmente, la convocatoria de las participantes del proyecto, presencias esenciales, vitales y mágicas, se dio a partir de una red de mujeres cercanas a mi vida en la ciudad.

---

<sup>152</sup> Hemos señalado la naturaleza de este inventario en la introducción.

Así, se configuró el grupo de 13 participantes como una constelación dentro de la constelación<sup>153</sup>. Cada una hizo aportes valiosos tanto en las entrevistas concedidas como en los materiales de creación. Poco a poco, cada personaje cinematográfico enunciado se iba encarnando en cada participante: Allegra, Gisela, Marilú, Arizbet, Greer, Amanda, Angie, Nora, Megan, Yuriko, Juliet e Idalid, dieron presencia y voz a un segundo personaje híbrido que emulaba una naturaleza ficticia y a la vez documental. Algunas de ellas guardaban correspondencias y afinidades con sus personajes, así como aportes que expandían las circunstancias de éstos. Las entrevistas<sup>154</sup> fueron un vehículo para confrontar mi experiencia personal como estudiante extranjera que al caminar, explorar y descubrir lugares, a la vez, buscaba *vivir* su proyecto.

---

<sup>153</sup> La reseña de las 13 participantes de diferentes nacionalidades se encuentra en el Anexo 3. La participante 13, es la autora del presente escrito.

<sup>154</sup> Algunas preguntas fueron: ¿Cómo podrías describir la forma en la que caminas? ¿Has hecho un viaje que te haya exigido una experiencia corporal o emocional intensa? / ¿Qué relación tienes con la naturaleza, con lo rural? / ¿Cómo te relacionas con la naturaleza en la ciudad?



*“Caminar es un momento que siempre se puede aprovechar para practicar estar en dónde estoy... Siempre me gusta concentrarme, hacer una caminata silenciosa, tener un silencio interno y tratar de percibir... Siento mucho los pies, también las extremidades. La verdad disfruto sentir cómo se alarga el cuerpo en los pasos, me genera un placer sutil. Creo que en los pies tengo una sensación corporal muy fuerte, una conexión con la tierra, sentir el peso de tu cuerpo sobre la tierra es una sensación que nunca se acaba... revitalizante, de fuerza”*

[Amanda/ (02/07/2017)]<sup>155</sup>

---

<sup>155</sup> Los fragmentos que aparecerán en algunas páginas son transcripciones de fragmentos de las entrevistas hechas a cada una de las participantes del proyecto.

La autoobservación de mis caminatas hizo parte del proceso. Cuando camino frecuentemente rememoro instantes de películas: si veo un bosque... *¡Rashomon!* (1950. Kurosawa). En particular, me gusta observar a las mujeres, suelo encontrar correspondencias en sus gestos que me hacen evocar un personaje o una secuencia. Trato de descifrar cómo lo cotidiano al entrecruzarse con la imagen, me ayuda a comprender los procesos en los que nuestra memoria fija un detalle, un instante o un gesto. Por otro lado, caminar en la ciudad me activa mentalmente: se dispara un flujo de pensamientos, asociaciones y notas mentales. Mi ritmo al caminar (ya que me gusta caminar rápido y sentir que genero aire) delata esa movilidad mental. Cuando camino en una zona rural, emerge una polaridad pues aquí mi ritmo es contemplativo. Siento que ese espacio me puede contener, a diferencia de la ciudad. Siempre busco estar entre los árboles, como si cada uno tuviese en su interior un secreto, una voz, un rumor que escuchar. Recuerdo entonces aquella expresión de Agnès Varda: “*Si abrieras a las personas, encontrarías paisajes; si me abrieras, encontrarías playas*”, en mi caso, *encontrarías bosques*.



*Caminantes filmicas*. Fotografía digital Color 2017



*“Mi origen es rural, mis ancestros son campesinos. En ambas familias hay artesanos y agricultores muy hábiles, personas cuya inteligencia se manifestaba en las manos. Las abuelas en contacto con la educación y la costura, los abuelos en contacto con el hacer desde lo artesanal y la construcción. Los tíos abuelos maternos vinculados con la herbolaria, que transmitieron este saber a sus sobrinas (mis tías y mi madre), y un tío abuelo paterno vinculado con la fotografía y el cine (que hereda esta pasión a su sobrino, mi padre) ...”*

[Milena/ (6/09/2017)]

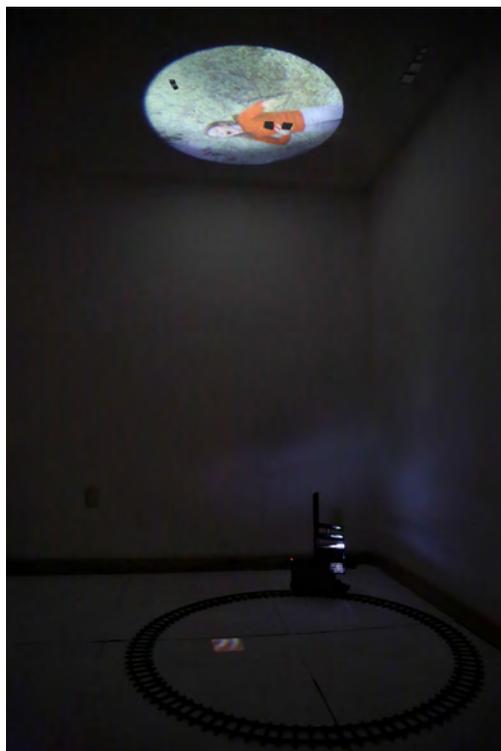
### 3.1 INVENTARIO FOTOCINÉTICO: EL FOTOGRAMA COMO FOTOGRAFÍA VIVA



En la introducción mencionamos el inventario de películas *365*, que tras una serie de clasificaciones configuró otro más específico: la mujer que camina como un gesto de resistencia. Sin embargo, un proceso anterior con sus correspondientes materias, imágenes y manufacturas, ayudaron a explorar posibles formatos para *Caminantes Filmicas*. Este proceso estuvo concentrado en la exploración del fotograma desde lo *fotocinético*: darle un movimiento físico, convirtiéndolo en materia para ser espacializada; y por otro lado, hacerlo participe de un movimiento temporal, transformándolo en un contenedor de conexiones entre mi presente y la cita cinematográfica, mi cotidianidad y la ficción. Si todo entraba en movimiento: la estudiante-artista, los personajes femeninos y los modos de hacer, también los fotogramas como materia prima. Así, la tensión entre movilidad/inmovilidad presente como pregunta desde lo fotográfico, lo cinematográfico y lo ideológico en relación a lo femenino, tuvo un lugar de expresión a través de mi participación en un taller de cine expandido<sup>156</sup>.

---

<sup>156</sup> Tomado entre agosto y octubre de 2015, en la División de Estudios de Educación Continua. FAD. A cargo de la artista Magdaluz Bonilla.



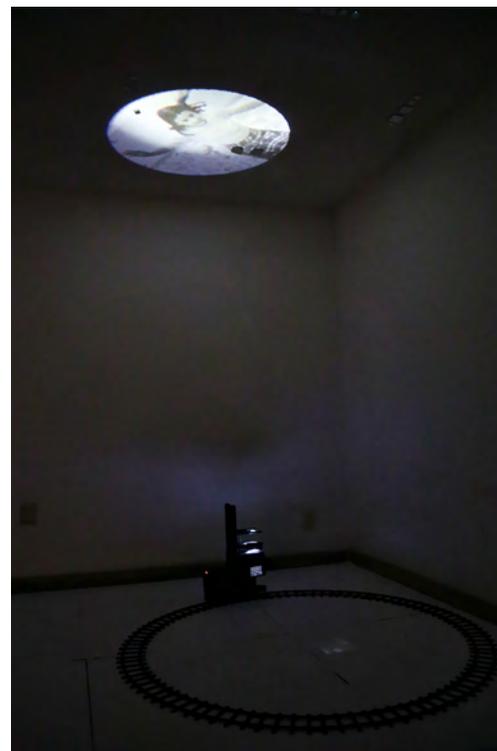
Instalación 'Tren-proyector'



*“Yo soy actriz, por ejemplo, una de las cosas que hago para aprenderme mis textos... es caminar, me los aprendía. Y era bonito porque entendía cosas o veía cosas afuera, pero es caminar en la calle, en el bosque o en el campo en donde lo que estaba pensando se revelaba diferente en la caminata... Desde muy chica camino mucho, y entonces para un examen cuando me mandaban a comprar algo, pues me iba pensando en eso, o iba leyendo un poquito y caminaba... el hecho de caminar me hacía entender lo que no había entendido estando estática. Yo creo que no puedo estar estática.”*

[Gisela/ (14/03/2017)]

Transformé un proyector artesanal, en una versión adaptada a un tren de juguete. Cartón foamboard, lupas y una lámpara led de bicicleta, dispuestos como estructura para ser ensamblados al tren de juguete, me dieron la posibilidad de crear un proyector móvil. Por otro lado, los fotogramas de mi inventario, impresos en película UV, se convertían en diapositivas que podían participar de una proyección en movimiento dentro del tren-proyector, marchando sobre sus rieles. Su diseño permitía dirigir la luz hacia el techo, donde dispuse una serie de pequeños espejos mientras el tren estaba en marcha. El fotograma proyectado en el techo se reflejaba de manera fragmentaria en el suelo gracias a los espejos, como si fuese una constelación en movimiento o una imagen que se había escapado de un caleidoscopio. Los fotogramas proyectados correspondían a tres personajes infantiles de las películas: *Zasie en el metro* (Malle. 1960), *Cría cuervos* (Saura. 1976) y *Mouchette* (Bresson. 1967). Cada uno de ellos representaba un aspecto a explorar en relación a los estados que cada niña manifestaba en el instante escogido: : movilidad, éxtasis o desasosiego.



Instalación Tren-proyector

Zasie fue el punto de partida para hacer la migración hacia los personajes femeninos, que al entregarse al movimiento, convocaban lo vital. Cómo lo rastreamos en *Zasie: una infancia en deriva*, la pulsión móvil de la niña era el cimiento de su fuerza, y lo que le permitía participar con libertad de la experiencia urbana.

Al finalizar el taller de cine expandido se hizo una proyección colectiva en el RAT (Residencias Artísticas por Intercambio y Trueque)<sup>157</sup>. Con los proyectores contruidos y una serie de materiales explorados con anticipación, se hizo el proceso de ensamble de imágenes y sonido en el espacio: una vecindad antigua. La posibilidad de proyección en un soporte urbano, al trasladar a las fachadas de cada habitación las mutaciones de la luz y las imágenes, junto con la realización *in situ* de un montaje ligado al ensayo y a la improvisación, fueron elementos que me ayudarían a condensar la complejidad de una proyección que congregaba lo sonoro y la luz, dentro de lo arquitectónico.

---

<sup>157</sup> Los participantes del taller junto con Magdaluz Bonilla, Manuel Trujillo, Elena Pardo y los músicos de *Generación Espontánea*.



*“(Al caminar) A veces voy contando, sigo la secuencia y otras veces me voy agarrando la yema de los dedos como si las fuera contando, a veces no cuento, nada más voy tocando la yema de mis dedos...”*

[Arizbet/ (10/04/2017)]



Proyección grupal de cine expandido en el RAT

El segundo y tercer personaje que exploré con el dispositivo del tren-proyector fueron: Mona (*Vagabond*. Varda. 1985) y Fausta (*La teta asustada*. Llosa. 2009). En este momento, decido hacer el primer ejercicio de cita al caracterizar a ambos personajes, y tomar como locación el jardín de mi casa. Así, realizo una serie fotográfica en la que escojo una imagen que convierto en diapositiva, para luego ser proyectada hacia el techo junto con los espejos, como si se tratara de un autorretrato en movimiento. Al mismo tiempo, comienzo a hacer registros en video de otras caracterizaciones para realizar rotoscopias (calco en digital fotograma a fotograma a través de una tableta, de una secuencia). Cada rotoscopia se convirtió en un pequeño loop (secuencia que finaliza y vuelve a empezar una y otra vez) de un gesto cotidiano relacionado con un movimiento que se lleva al límite: dar vueltas alrededor de un arbusto o tejer. Uno de los loops corresponde a mi caracterización como Mona, que titulé: *Ánima Persistente*.



Diapositiva para tren-proyector.



Fotograma. Loop animado. *Ánima persistente* .



*“(Al caminar) Pues no estoy muy consciente de los pensamientos que van sucediendo sino de un diálogo interno, realmente tiene que ver con auto controlarme, buscar no estresarme, calmarme para entender que estoy haciendo las cosas lo mejor que puedo. En otra parte de este diálogo busco meditar, repetir un mantra. Luego, mirar a las personas o evitar mirar a las personas, pensar en cómo mover mi cuerpo para pasar y evitar chocar otros cuerpos. Pienso constantemente mirar las placas de las calles, para reconocer donde voy pasando porque me pierdo con mucha facilidad...”*

[Nora/ (19/05/2017)]

Cuando mencionamos lo *fotocinético*, en nuestra segunda intención por hacer partícipe al fotograma de un movimiento temporal, transformándolo en un contenedor de conexiones entre pasado y presente, comienzo a desarrollar este entrecruzamiento en un filminuto surgido de mi participación en un taller de Found Footage y Creación Documental del Festival Docs Mx<sup>158</sup>. *Caminantes* se construye a partir de la reutilización de pequeños fragmentos de películas de la base de datos de los Archivos Prelinger<sup>159</sup>. Cada fragmento es una secuencia del caminar de una mujer en una ciudad (norteamericana), en donde está en juego la caminata que hace cada una hacia la cámara, los contrastes entre sus gestos y las huellas que emergen de la materialidad de estos films caseros. Algunas secuencias las yuxtapuse con secuencias en video actuales, de mujeres que caminaban en un contexto urbano (D.F.).



*Caminantes*. Fotogramas ejercicio found footage con archivos Prelinger.

---

<sup>158</sup> Impartido entre el 20 y 22 de octubre de 2016, por Bruno Varela y Michael Ramos-Araizaga.

<sup>159</sup> Los Archivos Prelinger contienen más de 2.000 películas de dominio público que pueden reutilizarse sin restricciones, con el compromiso de citar en los créditos el archivo como fuente.



*Caminantes.* Fotogramas ejercicio found footage con archivos Prelinger



*“Me acuerdo de mis juegos de infancia, de aquella tela azul que me regaló mi abuelita, sobre la que desplegaba todos los objetos de la ‘casa’, que después de un rato anudaba por sus bordes para ponérmela en la espalda o arrastrarla por el suelo, y buscar otro lugar para hacer la ‘casa’. Los televisores de juguete hechos con una cajita que antes fuera de pastillas, que tenían por dentro un rollo de papel que se iba girando con unos palitos. También en la azotea de la casa, estar pendiente de las fresas y los tomates que sembraba mi mamá. Jugar con las piedras, observarlas, compararlas y lavarlas, ya que sus colores se hacían más intensos cuando estaban húmedas”.*

[Milena/ (6/09/2017)]

3.2 DEL FOTOGRAMA  
A LO MANUAL Y LO CORPORAL



*Una artista colecciona fotogramas de películas. Un día decide que va a reconstruir todos los fotogramas coleccionados. Entra en una manía que surge cuando se abren sus procesos de creación, entonces hay un desbordamiento: el tiempo se transforma y adquiere otros ritmos, su resistencia corporal parece no tener límites, todo se multiplica, las conversaciones, los pensamientos, las cosas por hacer, las estrellas por contar, las recetas por probar, las notas por transcribir. De repente, el mundo es un lugar barroco y monstruoso donde es emocionante vivir. En un momento específico fue al Centro Histórico, a Correo Mayor, a las Pacas de Pino Suarez, al tianguis de la Raza, al Walmart, a La Comer, a 'Fantasías Miguel', a La Parisina, o al tianguis de Coyoacán para conseguir los vestuarios de sus personajes. En pocas horas compró una tela y cosió a mano un bolso de tela beige que no pudo encontrar. Otro día, cortó y bordó un aplique en forma de una 'M', para uno de sus personajes. Incursionó como peluquera para dar forma a las seis pelucas que utilizó. Por varios días, recorrió gran parte de la Alameda y el Bosque de Chapultepec, con una carriola de bebé para hacer sus sesiones fotográficas.*



*“Aquí hay mucha tactilidad... todo tiene su propia historia. Los colores y las texturas son más fuertes... Pienso mucho en comida (risas)... porque en todos lados hay: botanas, chocolate, dulces, papas, frutas. Entonces siempre tengo este proceso, ¿qué voy a comer hoy? ¿qué es eso?”*

[Greer/ (29/04/2017)]



*Caminantes Fílmicas* reúne 16 personajes cinematográficos con sus correspondientes inventarios (imágenes mentales y recuerdos), que se generan en la acción del caminar. Las situaciones reconstruidas implicaron un proceso físico y corporal en la elaboración de mis imágenes, una necesidad que ha estado presente en toda mi obra. Las acciones para dicha construcción englobaron varias dimensiones: conseguir vestuarios, llevar y traer todo tipo de objetos, dibujar, bordar o coser, dar forma a unas pelucas, construir un árbol artificial, llevar una carriola de bebé para hacer tomas de seguimiento, y tener contacto con varios tipos de materiales para moldearlos (tierras, plástico o papel).

Algunas de estas acciones ligadas a lo procesual participaron también en las fotografías y videos: aquella imagen de alguien que borda una letra 'M', dentro de la narración hace parte del inventario de un personaje, pero a la vez, fue una acción que se hizo como parte del vestuario de éste. Por otro lado, algunos elementos atesoraron un carácter simbólico: una

vara de caminante (un bastón rudimentario) apareció con su correspondiente personaje (Marianne en *La mujer zurda*. Handke. 1978), pero se incluyó para otro del que surge un autorretrato (Alicia en *La sirga*. Vega. 2012). Así mismo, un árbol construido a partir de unas piernas de maniquí y unas ramas artificiales citaba una escena de *Mapa de los sonidos de Tokio* (*Maps of the sounds of Tokyo*. Isabel Coixet. 2009), enlazando un motivo importante dentro de la narración: el bosque. Dicho árbol apareció en las tomas hechas en el metro Miguel Ángel Quevedo, lugar dentro de la delegación de Coyoacán, que tiene una fuerte presencia de árboles.

Una película de largometraje contiene alrededor de 130.000 fotogramas. Así, el cine podría ser una sucesión de fotogramas inconscientes, pues con la duración de un microinstante, desfilan 130.000 en una proyección; para luego anidar y fundirse en nuestra galaxia mental y memoria. La reconstrucción del fotograma de una película a través de la fotografía hizo confluír en su traducción, dos capas temporales: la escogencia de



*“Cuando la tierra está apacible es como estar con un cierto tipo de maternidad, porque nos da tantas cosas y no nos pide mucho. A mí me encanta subir montañas... Ver qué puede hacer la tierra, qué poderosa es, me fascina. Mucha gente no habla tanto de la tierra porque está pensando en el mar que tiene huracanes; el aire que puede traer tormentas, y el fuego que puede destruir las cosas... la tierra lo que puede hacer es reclamar, y darnos todo lo que necesitamos”*

[Megan/ (17/06/2017)]



locaciones que evocaron los lugares en donde los personajes a citar se desplazaban, y a la vez, mostrar espacios en la Ciudad de México (como en otras ciudades latinoamericanas) que hacen referencia a arquitecturas o referentes europeos. Por otro lado, contrastar la presencia del personaje femenino venido de otro tiempo (en particular, en la primera parte de la narración en blanco y negro), con la presencia de transeúntes cotidianos en dichas locaciones.

Dentro de los motivos que hacen parte de los inventarios de cada personaje, se recrearon algunos de los primeros planos de las películas citadas, aunque la mayor parte de ellos son fotografías y secuencias de video propias. Los motivos que aparecen pueden contenerse en tres grupos: acciones con las manos, objetos y plantas, y fotografías dentro de fotografías. El carácter combinatorio de unos y otros, vuelve una y otra vez, en un contexto diferente con cada personaje, para dar un ritmo narrativo tanto al fotolibro como al video. La estrategia de un collage de inventarios, supone enlistar y enumerar para



*(García, Nuevo León) “ Y me fui a caminar por el desierto sola... y me gustó porque fue una caminata catártica... entonces fui dejando cosas en el camino hasta que al final llegué a unas dunas que me encantaron, como muy sólidas y me acosté ahí. Después me paré y me di cuenta que había una zanja con pedazos de carro, de chatarra como si fuera estos tiraderos donde va la gente del narco, los secuestrados... y ahí estaba yo, contemplando. Y en mi caminata me siguieron muchos perros, de alguna forma sentía que me cuidaban, y en un momento me indicaron que nos fuéramos... Y algunas personas me dijeron que no volviera a ir sola porque había secuestradores...”*

[Marilú/ (21/03/2017)]

no olvidar, es un ejercicio de mnemotecnía. En efecto, así como lo analizamos con Perec o Kawase, la evocación del inventario o la lista supone convocar un dispositivo para la memoria. En el caso particular de *Caminantes Filmicas*, la obra enuncia su proceso de recopilación de personas, lugares y acciones que fueron configurando no sólo el proyecto, sino mi vida cotidiana mientras hacía la maestría. El ejercicio de mnemotecnía alrededor de un viaje, unas derivas y unas caminatas, se construyó desde los elementos de mi día a día, para convocar un territorio de entrecruzamiento con la ficción. Por otro lado, el proceso de transformación del fotograma desde su captura como archivo digital, hacia su reconstrucción física como situación, hizo que recordará la paradoja fundamental que Dubois plantea respecto al fotograma, que hasta cierto punto sólo es aplicable al cine:

... única imagen real del dispositivo-cine (tangible, palpable, capaz de ser tocado, como una foto) y, sin embargo, por su naturaleza inasible durante la proyección (virtual, ficticia, ilusoria, inaccesible, intocable, como un sueño); el fotograma es, en sí, la encarnación misma de la idea de bisagra, de pliegue entre un foto y cine, es

el punto exacto (punctum) del paso entre uno y otro, el objeto soñado que suprime los límites entre ambos territorios<sup>160</sup>.

Se expone entonces la tensión entre materialidad e inmaterialidad; sin embargo, cuando estamos ante dispositivos digitales de fotografía y video, la materialidad e inmaterialidad que citamos en relación a nuestro proyecto, se refiere a todas las acciones que confluyen en la reconstrucción física de ese instante del fotograma capturado digitalmente. En cada sesión, del archivo digital pasábamos a su impresión sobre papel, y luego, la participante y yo reconstruíamos la cita desde nosotras mismas y los referentes locales (incluyendo los transeúntes que por azar también caminaban junto al personaje citado). Así, nuestra paradoja es inversa a la planteada por Dubois: comienza por lo inmaterial (archivo digital) para ir a lo material (reconstrucción de la cita en la locación y página de un fotolibro).

Otra mirada sobre el fotograma como una fotografía relacionada con lo intersticial, está más cercana a nuestro proyecto, y es la

---

<sup>160</sup> Dubois, *Op. cit.*, p. 183.

que formula Regis Durand dentro de una estética de topologías fronterizas: *“Así, toda fotografía es un fotograma de ‘una película cualquiera’. Lo que no significa que no contenga en sí misma algo de la dinámica de la película (de la diégesis imaginaria), sino que muestra el borde sensible de un corte (lo que la vuelve apta para volver a combinarse diversamente, para abrir otras ventanas)”*<sup>161</sup>. Este *borde sensible* nos plantea la cuestión sobre el potencial de nuestro ejercicio de inventario de citas, ya que al yuxtaponer imágenes que se conectan gracias a dichos *bordes sensibles*, existe la posibilidad implícita que *Caminantes Fílmicas* contenga más de los 16 pequeños relatos correspondientes a sus personajes e inventarios, y puedan combinarse de múltiples formas.

---

<sup>161</sup> Regis Durand, *La experiencia fotográfica* (Oaxaca: Serie Ve, 2012): 25.



*“Cuando me estoy cruzando con otras personas, quiero hablar con ellas... siento que no es aceptado socialmente, como detenerme y hablar con una persona (especialmente cuando estamos cruzándonos) ... Perdimos esa forma de hablar y conectar con la gente en la calle, y sí, no les pregunto nada, camino y nos pasamos, y ya. Pero casi siempre estoy pensando en las otras personas caminando ...”*

[Allegra/ (17/03/2017)]

### 3.3 CAMINANTES FÍLMICAS: LA FOTOGRAFÍA COMO TEMPORALIDAD PARADÓJICA.

*Una lista sobre las presencias, circunstancias, motivaciones, acciones, elementos fortuitos, epifanías y recuerdos que pueden darse cita en una fotografía: la mirada de Allegra, el jardín de la casa como el lugar de las exploraciones cotidianas, la silla en la que me siento a escribir, diafragma 4/ velocidad 100, las once de la mañana, un piercing en una aleta de la nariz, la mirada de Allegra, la porción de follaje donde las buganvillas comienzan a florecer, el suéter negro comprado en la calle de Correo Mayor, el cambio de un botón negro por otro blanco, el brazalete de una abuela, un texto tatuado en el antebrazo, los labios con una sonrisa sutil, el compartir un proceso de creación fotográfica, la mirada de Allegra, la fotografía preparatoria que por error salió sobreexpuesta pero que es bella, el afecto del que ofrece incondicionalmente su tiempo, el ritual de contemplar un fotograma, la complicidad femenina, la mirada de Allegra, una mujer que nos devuelve la mirada, un viajero-narrador que nombra a la mujer que ama: 'mi espectro', el que todo cuerpo contenga en su interior un secreto, la mirada de Allegra.*



*“(viaje al pacífico colombiano) ... Sentía la necesidad de desconectarme de todo... Y me fui, y yo creo que ahí empecé a caminar sola, a sentir que podía caminar sola, que no necesitaba ayuda de nadie para caminar, porque siempre que subíamos con mi familia a Guadalupe, Monserrate o los altos de Villeta siempre estaba mi papá dándome la mano y jalándome, y yo decía: ‘me voy a abogar, me duelen las piernas’. Pero esta vez era un viaje en el que yo estaba sola y tenía el reto de caminar, y esforzarme para subir esa montaña, para ir a un charco de agua dulce... y ahí me di cuenta que sí podía caminar, que no era algo fuerte para mí, que ya había tenido una transformación en mi vida que me permitía sentirme capaz de subir una montaña sin ayuda... Desde ahí comencé a pisar con fuerza.”*

[Juliet/ (05/09/2017)]

*Caminantes Filmicas* es una narración fotográfica y audiovisual, concebida como la caminata cotidiana de un día, en donde una serie de personajes van de escenarios urbanos a escenarios rurales. Contiene elementos de una *bildungsroman* ficcional y a la vez documental, ya que confluyen los tres procesos de peregrinaje, aprendizaje y perfeccionamiento propios del género, expresados en las acciones, gestos y elementos que convocan los personajes, y al mismo tiempo, en el proceso vital y de creación de su autora: mis recorridos cotidianos en Ciudad de México como estudiante extranjera, y la encarnación de las presencias cinematográficas que ocuparon mi obra, a través de un grupo de mujeres vinculadas con mi vida en la ciudad.

Sin embargo, hemos querido darle a esta *bildungsroman* un carácter particular al enunciar sus procesos como: ensayo, tránsito, y éxtasis espacial. El ensayo corresponde al flujo de las caminantes por entornos urbanos pertenecientes a otra época, en donde cada uno de sus inventarios tiene una cualidad más descriptiva. La noción de ensayo se expresa en la actitud de cada caminante: intentar, trazar o

probar una conexión entre sus monólogos interiores (que evocan otras personas u objetos del pasado), y los espacios urbanos. El tránsito se manifiesta en una tensión creciente: se expresan unas rupturas y problemáticas que cada caminante lleva consigo, y que busca resolver con el desplazamiento a un espacio natural. Finalmente, el éxtasis espacial se revela en una inmersión y fusión de las caminantes con el paisaje, en donde los inventarios tienen un tinte más simbólico, ya que cada elemento refleja una especie de epifanía.

Ahora bien, *Caminantes Filmicas* podría considerarse una narración coral sobre lo polimórfico, en la que un grupo de mujeres migran por diferentes espacios: el mítico, el mnémico, el cinematográfico, el autobiográfico y el cotidiano. En su formato digital, el fotolibro revela dicha narración a través de fundidos encadenados, que son habitados por lo sonoro. En su formato impreso, el fotolibro contiene un diálogo entre fotografías, dibujos, figuras muaré<sup>162</sup> y textos que buscan convocar lo polimórfico desde la esfera visual, para expresar mutaciones que van y vienen, entre página y página.

---

<sup>162</sup> Interferencia visual que en la interacción de dos patrones de trama, genera movimiento en una imagen.

Cada fotografía relacionada con lo urbano intentó crear una paradoja espacial y temporal, a través del encuentro entre el personaje femenino, la arquitectura y los transeúntes: todos inmersos en un flujo que delata y oculta las fuerzas corporales que se entretajan al caminar unos junto a otros. Una *femme fatale* al lado de una mujer que carga a su bebé, junto a un oficinista o un panadero, y un telón de fondo con los textos que se incrustan en las fachadas evocando otros lugares: ‘Farmacia París’, ‘Café Trevi’ o ‘Pastelería Ideal’. La escogencia de las locaciones en este caso, estuvo dada por los lugares con los que tuve contacto desde mi llegada a Ciudad de México: colonias Barrio del Niño Jesús, El Carmen, Romero de Terreros y Rosedal (Coyoacán), Santa Cruz Atoyac (Letrán del Valle), el centro de Tlalpan y el Centro Histórico (calles Palma, 5 de mayo, República de Uruguay y 5 de febrero). Las locaciones de los escenarios naturales dentro de lo urbano, están relacionados con lugares como la Alameda, el parque de Los venados, el bosque de Chapultepec y el Desierto de los Leones. Por otro lado, en mi viaje de regreso a Colombia (agosto/ 2017) se incluyeron el barrio Quinta Paredes (Bogotá)



*“(caminar en el pueblo, Jesús María) ... Es tranquilidad plena, la gente te acoge, tu puedes pasar y si alguien se te quedo mirando es porque espera un saludo de ‘buenos días’ o de ‘buenas tardes’, o ¿cómo estás?... Sentir esa brisa, ese aire puro en tu cara, respirar con tranquilidad es algo muy bonito.”*

[Angie/ (13/08/2017)]

y la zona rural de Jesús María (Santander), que corresponden a mi lugar de residencia, y a la región de procedencia de mi familia materna.

El proceso de realización de las fotografías y videos abarcó tres momentos: una entrevista que buscaba explorar aspectos cotidianos y existenciales sobre la acción del caminar y el viajar con cada una de las participantes, y dos visitas a las locaciones escogidas. En la primera, se hicieron una serie de registros fotográficos rápidos. En la segunda, se realizaba la sesión fotográfica y de video. Finalmente, la elaboración de las fotografías que corresponden a los inventarios de cada personaje, revelan motivos surgidos en las entrevistas, y referencias personales de la autora como sueños, dibujos y gestos.

En la estructura narrativa del fotolibro, desde el punto de vista formal existen tres momentos: la presentación de la caminante en un plano conjunto, luego en plano medio, y la serie de fotografías en primer plano de objetos y gestos, que operan como un





*“...Y a veces voy rápido porque si me sé el camino, puedo subir el monte rápido y empiezo a subir rápido porque siento como si me llamara la parte de arriba del monte, y mi corazón se acelera, y siento una especie de excitación”.*

[Gisela/ (14/03/2017)]

*“Siempre surge ese anhelo por ir para el monte... estoy acá en la ciudad y quiero ir a una zona rural o a un bosque. Casi siempre ese llamado tiene que ver con montañas, árboles y la posibilidad de encontrar una fuente de agua”.*

[Milena/ (6/09/2017)]

pequeño inventario mental y monólogo interior de dicha caminante.

Así, se expresa el inventario como un lugar de disolvenencia para cada personaje. En algunas partes de la narración estos momentos pueden intercambiar dicho orden, al yuxtaponerse una caminante con otra, para generar la sensación que un personaje se ha transformado en otro.

En *Caminantes Filmicas* la cita cinematográfica se reconstruyó a partir de la mayor cantidad posible de similitudes con el fotograma citado, aunque en algunas de las fotografías y videos se hicieron versiones más libres de cada cita, ya que se quería explorar con elementos específicos surgidos en cada sesión de trabajo, así como con alguna particularidad de la locación o de la participante. La reconstrucción de una cita cinematográfica a través de la fotografía, permite hacer versiones locales de referentes foráneos, entonces emergen problemáticas que se revelan en el contraste entre un personaje, un transeúnte

cotidiano, y una arquitectura. Se despliega un ejercicio de traducción que detona preguntas sobre nuestras formas de vida dentro de las ciudades latinoamericanas<sup>163</sup>.



Registro fotográfico de Allegra Hangen

---

<sup>163</sup> Un ejercicio similar lo realicé en mi segunda obra *La florida*, su reseña la podemos ver en el Anexo 2.



Registro fotográfico de Gisela Cortes



Registro fotográfico de Juan Manuel Pavón

A woman with a ponytail, wearing a white long-sleeved shirt and dark pants, is walking away from the camera through a dense, lush green forest. She has a white bag slung over her shoulder. In the foreground, a large, gnarled, moss-covered tree branch lies horizontally across the path. The forest is filled with tall, thin trees and thick undergrowth, with sunlight filtering through the canopy. The overall atmosphere is serene and natural.

*3.4 Caminantes filmicas:*  
el video como documento sensible

“De niña siempre me preguntaba: ‘¿A quién me parezco más en mi caminar, a mi papá o a mi mamá? Muevo los brazos como mi papá’, y a veces decía: ‘muevo las piernas como mi mamá’... Por supuesto también tengo mi propio estilo, pero noto esas peculiaridades en mi familia japonesa y en mi familia mexicana. La cultura se mama... Entonces viene de mi mamá. Sus padres, mis abuelos fueron budistas en algún tiempo, pero la religión por excelencia del Japón es el sintoísmo, y el sintoísmo tiene que ver directamente con la naturaleza, y éste no permea sólo la forma religiosa sino las costumbres del día a día de las personas. Para mí es muy importante considerar la naturaleza como parte nuestra, ni siquiera por separado, no es como ‘la naturaleza y yo’. Mi mamá me decía: ‘Tu abuela solía comprar las raíces, rábanos o nabos, y las guardaba en la tierra, no las refrigeraba, no las almacenaba, las enterraba nuevamente...’. Yo quiero descubrir eso, yo quiero saber cómo me puedo relacionar con la naturaleza de tal manera que yo pueda seguir estos procesos de recuperación o de transformación.”

[Yuriko/ (18/06/2017)]

Una *caminante filmica* entra en escena, produciendo ecos que van y vienen entre ella y el espacio. De acuerdo a la naturaleza de su entrada, genera una fuerza magnética que hace conectar lo que encuentra a su paso, al convocar en su andar una constelación. Una constelación que es un inventario entretreído con la entrada de la siguiente *caminante filmica*. Este relevo se repite una y otra vez, entonces tenemos la sensación de que una caminante se metamorfosea en otra, para completar una caminata que nos llevará a un bosque, a una alameda, a una farmacia, a una pastelería, a un teatro, a un café, a una panificadora, a unas calles, a una estación de metro, a las afueras de un pueblo, a otro bosque, a un cultivo, a un valle, para finalmente retornar al bosque inicial.

Trazar el proceso de *Caminantes Filmicas* desde el video como un documento sensible, requiere invocar una vez más los territorios que van del cine ensayo, la écfrasis y la *cinescritura*. ¿Cómo podría ser un documento sensible compuesto de citas cinematográficas traducidas en video? No hay una respuesta directa, pero sí

matices y reflejos en el movimiento pendular que va del cine ensayo hasta la *cinescritura*: de Montaigne<sup>164</sup> hasta Agnès Varda, al trazar actitudes vitales que vinculan los procesos de creación de la escritura, con los procesos de creación de las imágenes.

Deambular o errar (ir sin un rumbo fijo), viajar (ir hacia delante) o vagabundear (ir buscando al azar) se convierten en gestos de escritura que Montaigne convocó por su carácter exploratorio:

Con el término ensayo enfatizando su naturaleza provisional y exploratoria como ‘intentos’, ‘tratar’ o ‘probar’, los escritos de Montaigne son puntos de vista, comentarios y juicios de su memoria titubeante, cálculos renales, amor, amistad, sexo en el matrimonio, mentir, un ‘chiquillo monstruoso’, y una plétora de otras preguntas comunes y poco comunes, recogidas casi desordenadamente de una mente que observa el mundo que pasa antes y a través de él<sup>165</sup>.

---

<sup>164</sup> Michel de Montaigne nacido en Burdeos (Francia) escritor, filósofo y humanista francés del Renacimiento, crea el género literario del ensayo que trazará un puente entre su época, la Edad Moderna y la actualidad.

<sup>165</sup> Timothy Corrigan, *The Essay Film. From Montaigne, after Marker* (New York: Oxford University Press, 2011): 13.

Montaigne propuso el ensayo como una entrega a la sabiduría del instante, que sólo puede ser asimilada en el *intento* continuo. Los recursos que despliega manifiestan que la búsqueda es más importante que el tema en cuestión. Quizás para Montaigne, el ensayo como ejercicio vital fue darle un espacio a ese ‘*chiquillo monstruoso*’ que lanza preguntas constantemente.

Aunque en los años cincuenta el teórico André Bazin enlazó la noción de ensayo con lo cinematográfico, ya en los años cuarenta la cineasta, bailarina y poeta ucraniana Maya Deren, fundaría un gesto necesario desde lo cinematográfico al conectar corporalidad y cine; esto es, la subjetivación de la experiencia trasladada al punto de vista de la cámara. Si desde el ensayo las acciones exploratorias propician el fluir de los conceptos, Deren desde obras como *Redes del atardecer* (*Meshes of afternoon. 1943*) o *Ritual en tiempo transfigurado* (*Ritual in transfigured time. 1946*), señala una postura sobre lo femenino desde el fluir del movimiento<sup>166</sup>.

---

<sup>166</sup> Para ampliar la referencia de Deren en relación al cine ensayo vid. Joseph M. Catalá, “Film Ensayo y Vanguardia”, en *Documental y Vanguardia* (Madrid: Cátedra, 2005): 124.



*“Creo que en los pies tengo una sensación corporal muy fuerte de conexión con la tierra, sentir el peso de tu cuerpo sobre la tierra es una sensación que nunca se acaba... revitalizante, de fuerza”*

El 30 de octubre de 1958, Bazin manifestó que la voz en off desplegada por Marker en *Carta desde Siberia (Lettre de Sibérie. 1957)*, había transformado la intención narrativa que hasta el momento tuvo en la historia del cine, y daba inicio a un nuevo género: “*un ensayo en forma de reportaje cinematográfico... Un ensayo documentado por el cine*”<sup>167</sup>. Desde Marker, una serie de directores continuaron el camino del cine ensayo que ha mantenido unos rasgos esenciales, aunque no definitorios dentro de sus intenciones. Así, las operaciones desarrolladas en los procesos de edición, la constante experimentación con los materiales fílmicos y digitales, la mezcla de formatos, y la confluencia de lo textual y lo sonoro han hecho que cada cineasta relacionado con el cine ensayo despliegue unas formas específicas de hacer. Esto lleva a Josep Català a relacionar el paralelo entre los monjes y artesanos medievales que trazó la profesora de literatura Mary Carruthers, con la labor del ensayista audiovisual, ya que los tres tienen en común no sólo el saber del oficio a través de sus herramientas, sino la manufactura de las mismas:

---

<sup>167</sup> Citado por Nora M. Alter, “Inteligencia filmada”, en *Chris Marker. Inmemoria* (México: Ambulante Ediciones, 2013): 57.

... cada artesano fabricaba sus propias herramientas para trabajar, de la misma manera que los monjes confeccionaban también sus propias herramientas para pensar. De esta manera, mediante el arte de la memoria, pensamiento y herramienta se confundían a través de una práctica consistente en la gestión mental de las imágenes memorísticas.<sup>168</sup>

Para Catalá las operaciones videísticas en los fotogramas de *Histoire(s) du cinéma*, enlazan a Godard con el hacer artesanal, ya que el entrecruzamiento entre montaje y labor manual para hacer confluir imagen y texto, revelan la correspondencia entre los procesos de edición<sup>169</sup> y los gestos ideológicos, que se transparentan en la frase del tercer capítulo de su *Histoire(s)*: “*Formas que van hacia las palabras o, más precisamente, una forma que piensa*”<sup>170</sup>. En esta dirección, los cine-diarios del cineasta lituano Jonas Mekas expresan esta correspondencia entre montaje y planteamiento ideológico: una errancia de las imágenes (ajenas

---

<sup>168</sup> Catalá, *Op. cit.*, “Film Ensayo y Vanguardia”. p. 132.

<sup>169</sup> “El método ensayístico de *Histoire(s) du cinéma* aprovecha todas las formas de manipulación visual y sonora: sobreimpresión y alternancia de imágenes, montaje de atracciones, edición por capas, reencuadres, fundidos, simultaneidad de bandas sonoras, intertítulos y sobreescrituras, detenciones, cambios de velocidad”. Oubiña, *Op. cit.*, p.15.

<sup>170</sup> Oubiña, *Op. cit.*, p. 20.

y encontradas en archivos), y sonidos que no coinciden con ellas (pero que mantienen una narración a través de la voz), delatan un desarraigo de la infancia, y la necesidad de fijar el acto de recordar. En efecto, el cineasta al editar yuxtaponer las temporalidades entre imagen (presente) y sonido (pasado), como si al editar su material “*Mekas ‘encontrara’ y recuperara las imágenes, reconstruyendo la estructura de la memoria en cine found-footage*”<sup>171</sup>. El found-footage a través de la recuperación de material fílmico para insertarlo en otras narrativas, se configura como una de las prácticas de reapropiación dentro del cine ensayo, que generan un collage temporal.

A esta dimensión del found-footage, me aproximé en la asignatura “Nuevas Narrativas: desafíos y certezas estéticas en el cine documental” (CUEC), en el desarrollo de un ejercicio titulado: *Penélope sale a caminar*, que tuvo un vínculo con la ponencia presentada en el Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico<sup>172</sup>. Por otro lado, configuró la estructura narrativa de la propuesta audiovisual de *Caminantes Filmicas*,

ya que abarcó gran parte de las secuencias que luego fueron recreadas en video tanto en el contexto urbano, como en el rural.

Durante cada sesión, se hizo el registro en video antes que las tomas fotográficas, la misma toma se repetía varias veces, y así la reconstrucción de cada cita se completaba con el flujo cotidiano de los transeúntes en cada locación. En relación a las fotografías, los registros en video contienen matices distintos, relacionados con la aparición de elementos fortuitos que cambian la expresión del recorrido de algunas caminantes, los cuales me permitieron hacer una narración paralela en relación al fotolibro; así mismo, el proceso de edición de cada formato generó sus propios lenguajes.

---

<sup>171</sup> Rusell. *Op. cit.*, pp. 195, 196.

<sup>172</sup> Citado en la introducción.

Las películas reapropiadas en *Penélope sale a caminar*, fueron: *El eclipse* (Michelangelo Antonioni. 1962), *Cléo de 5 a 7* (Agnès Varda. 1962), *Repulsion* (Roman Polanski. 1965), *En la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerín. 2007), *La mujer zurda*. (Peter Handke. 1978), *Céline et Julie vont en bateau* (Jacques Rivette. 1974), *The match girl* (Aki Kaurismäki. 1990), *Sweetie* (Jane Campion. 1989), *Bright Star* (Jane Campion. 2009), *Mi vida sin mí* (Isabel Coixet. 2003), *Vértigo* (Alfred Hitchcock. 1958), *2 ó 3 cosas que sé de ella* (Jean-Luc Godard. 1967), *Red road* (Andrea Arnold. 2006), *Felicia's Journey* (Atom Egoyam. 1999), *Zhou Yu's train* (Sun Zhou. 2002), *Eleni* (Theo Angelopoulos. 2004), *Alicia doesn't live here* (Martin Scorsese. 1974), *Vagabond* (Agnès Varda. 1985), *Wendy and Lucy* (Kelly Reichardt. 2008), *De noche y de día* (Chantal Akerman. 1991), *Rosetta* (Jean Pierre Dardenne. 1999), *Mapas de los sonidos de Tokio* (Isabel Coixet. 2009), *La teta asustada* (Claudia Llosa. 2009), *El sol del membrillo* (Víctor Erice. 1992), *Gabbeh* (Mohsen Makhmalbaf. 1996), *Daguerrotipos* (Agnès Varda. 1976), *La sirga* (William Vega. 2012) y *Women without men* (Shirin Neshat. 2009).



Fotogramas. *Penélope sale a caminar*. Milena Barón. 2016



*“Y me fui a caminar por el desierto sola, y me gustó porque fue una caminata catártica... entonces fui dejando cosas en el camino hasta que al final llegué a unas dunas que me encantaron, y me acosté ahí”*

Como lo hemos mencionado con Bazin, el cambio de rol de las voces en off en relación con la imagen, hizo que éste identificará el cine ensayo como un nuevo lenguaje audiovisual<sup>173</sup>. En este sentido, Bazin evoca el ejercicio literario de la écfrasis, que a nivel cinematográfico desdobra una situación, para su aprehensión simultánea desde la imagen y lo sonoro. La écfrasis como uno de los elementos estructurantes del cine ensayo, amalgama imagen y texto para generar una materia cinematográfica palpitante, en donde cada lenguaje se abre para recibirse mutuamente y ofrecer matices:

... Este des-plegamiento, fruto de una observación que sería a la vez intuitiva y reflexiva, promocionaría la posibilidad de un pensamiento articulado a través de los pliegues resultantes, de sus intersticios y de la construcción de constelaciones visuales por medio de la ordenación dinámica de las partes<sup>174</sup>.

---

<sup>173</sup> Bazin mencionó esta misma dinámica, en la película *Diario de un cura rural* (Robert Bresson. 1951): “Los momentos más conmovedores del filme son justamente aquellos en los que el texto parece decir lo mismo que la imagen, pero lo dice de manera distinta”. Font, *Op. cit.*, *Paisajes de la Modernidad*. p. 285.

<sup>174</sup> Josep M. Català, *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard* (Valencia: Universidad de Valencia, 2014): 247.

Pliegues y despliegues, intersticios y constelaciones generadas por voces y textos magnéticos que multiplican, quiebran o conectan los planos y travellings. Así, la écfrasis audiovisual convoca la traducción de una experiencia que va atravesando los lenguajes, para manifestar desde las posturas más vitales hasta las más políticas. En el video *Caminantes Fílmicas*, la conjugación entre imagen y texto, se hizo desde la presencia de los fragmentos sonoros de las entrevistas a las participantes, convertidos en monólogos interiores cuando sus personajes aparecen en escena. En este sentido, en momentos específicos, la voz en off emula un ejercicio de écfrasis que flota antes, sobre, dentro o después de la imagen. Así, cada personaje se integra a la multicorporeidad: las secuencias y las voces, junto con los sonidos que entran y salen como murmullos, entre caminante y caminante, entre inventario e inventario, nos hacen transitar por una transformación. Por otro lado, algunas citas literarias y escritos de mi cuaderno de creación, emergen de vez en vez, como subtítulos, que habitan las imágenes dentro de una narración que se incorpora a la estructura multivocal.



*“Mi mamá, no le gustaba trabajar en la casa y prefería irse al campo con su papá, a sembrar”*

En esta dirección, algunos planos (o fotografías) se configuran como una *imagen-poliédrica* (recordando aquella expresión que citamos en relación a Perec: *palabra-prisma*<sup>175</sup>), que a través de la creación de múltiples facetas sobre un mismo gesto, genera reflejos que van conectándose unos a otros para crear una constelación del caminar. Las écfrasis de objetos, personajes y gestos alrededor de esta constelación se reflejan entre sí, desfilan como mantras que bajo distintos matices nos recuerdan el fluir femenino. Dubois declara que “una fotografía siempre oculta (por lo menos) una más, debajo de ella, detrás de ella, alrededor de ella”<sup>176</sup>, así mismo, cada fotografía y secuencia de *Caminantes Fílmicas* ha buscado transparentar, como una especie de parpadeo, las complejidades que se tejen alrededor de la recuperación de un espacio femenino interior dentro de lo público y en lo natural. Nuestra *bildungsroman* recobra lo femenino desde la movilidad, como un espacio mítico que se actualiza, y ofrece sus matices, escondidos en los detalles más cotidianos y fortuitos.

Finalmente, en *Caminantes Fílmicas* el ejercicio de traducción de una secuencia cinematográfica al video, nos ofrece la inmediatez en la exploración de lo cotidiano, nos revela las posibilidades del registro videístico como documento. Esto nos lo mostrará Varda en su documental *Los espigadores y la espigadora* (2000), al ofrecer una secuencia en video de su propia mano como un testimonio vital sobre el presente, y su vez, sobre el tiempo que ha pasado por su cuerpo. El video delata de forma más directa la transmisión de la emoción, de lo fugaz, del ambiente de un lugar, y del estar de un cuerpo. Aunque con un camino en construcción, *Caminantes Fílmicas* es un punto de partida para desplegar la posibilidad (parafraseando la *cinescritura* de Varda), de una *videoescritura* que detone el registro y sus correspondientes operaciones de edición como un documento sensible sobre el caminar femenino. Dicha posibilidad transforma el gesto del registro en una temporalidad duplicada: se abre el tiempo de la imagen (toma) y el tiempo de la experiencia (aquello que está en ese instante, y se filtra en la toma), para fundirse en una imagen, y luego en la edición reencontrar esta duplicidad como

---

<sup>175</sup> Vid. supra., George Perec: *la palabra-prisma*, p.116.

<sup>176</sup> Dubois, *Op. cit.*, p. 54.



*“... y empiezo a subir rápido porque siento como si me llamara la parte de arriba del monte, y mi corazón se acelera, y siento una especie de excitación”*

un palpitar, un movimiento femenino que se contrae y expande, pero que se mantiene constante. Godard hizo una bella analogía cuando trazó la diferencia entre un director y un editor: “*si dirigir es una mirada, montar es un latido del corazón*”<sup>177</sup>, y continuaba con su paralelo, al decir que el primero se ocupa del espacio, y el segundo del tiempo. Impregnar un palpitar a las secuencias de video en el montaje de *Caminantes Filmicas*, para expresar un palpitar grabado en mi pecho que animó la pregunta sobre la restauración necesaria del espacio y el movimiento en el despliegue de lo femenino, completa las intenciones plásticas, emotivas e ideológicas de mi obra.

Así, el montaje de 16 monólogos interiores plasmados en las voces, los inventarios de imágenes y el collage de audios de cada caminante, permite enlazar el espectro que va de lo ficcional y lo cotidiano hacia lo trascendental con los gestos del caminar, viajar o derivar. Las *Caminantes Filmicas* nos recordarán el furor herbolario de Rousseau, el llamado a autoformarse de Wilhem Meister, el fluir magnético de un flâneur, el deseo

de fusión de Malte Laurids Brigge, la presencia iridiscente de Clarisa, la monstruosidad de Zasia, las transformaciones de Cléo, la deriva de Vittoria, la identidad como paradoja de Koumiko, la recuperación del espacio interior/exterior de Marianne, el nomadismo de Mona, la sensibilidad de Machiko, el misticismo de una Mujer que está acompañada por sus perros y las experiencias particulares de las 13 participantes que han encarnado a las caminantes. Cada una expresando un espacio intersticial donde palpita el furor de la vida.

---

<sup>177</sup> Heredero, Monterde, *Op. cit.*, p. 463.



## CONCLUSIONES

Como hipótesis principal, nos planteamos la exploración de la acción del caminar como manifestación de una apuesta de creación e ideológica, que fue revelando su potencia como gesto hacia una restauración necesaria del espacio y el movimiento, dentro de la representación y enunciación de lo femenino. Así mismo, nuestra metodología de trabajo al convocar a un grupo de mujeres y sus experiencias alrededor del movimiento, proporcionaron en el material sonoro de la entrevista, un anclaje narrativo y materia plástica, que confirmó la confluencia de algunas necesidades, procesos y paradojas presentes en mujeres de diferentes nacionalidades: la búsqueda permanente de un equilibrio corporal que permitiese un tránsito fluido dentro de la tensión implícita en los contextos urbanos, las experiencias alrededor del viaje como detonantes de transformaciones internas que se manifestaban en un cambio de actitud corporal, el impulso por buscar espacios alternativos dentro de la ciudad para conectarse con la tierra, un llamado a la interacción y entrega a los espacios naturales, que en el caso de las participantes latinoamericanas, se hace más fuerte ya que algunas de ellas

provienen de ancestros vinculados con lo rural, no sólo desde la primera generación de los abuelos, sino también desde la segunda generación de los padres que tuvo contacto con el campo durante su infancia. Así, el vínculo relatado por cada participante con bosques, selvas, montañas o ríos, señalaron estos territorios como espacios en donde pudieron desprenderse de las marcas de la cultura, y recuperar antiguos vínculos que sus cuerpos susurraban.

Ahora bien, el vehículo para explorar esta apuesta sobre la acción del caminar fue el cine, y rastrear cómo en las películas escogidas se planteaban discursos alternativos, en relación a los procesos de búsqueda y resolución de crisis en los personajes femeninos. En el cine encontramos aún arquetipos que intentan invocar lo femenino a través de la inmanencia o lo inmóvil, o bien desde una dualidad, como una apuesta por definir lo femenino desde necesidades culturales específicas. Nuestro énfasis se dirige hacia las figuras híbridas que han desplegado un rol móvil sobre lo femenino, para activar no sólo a través de las temáticas sino

en los lenguajes cinematográficos dicha movilidad (expresada con fuerza por las directoras), al desplegar recursos específicos, para citar gestos y corporalidades que llevan consigo otro tipo de ritmos y enunciaciones.

El acercamiento a los autores desde sus propios inventarios, nos permitió hacer esta recopilación de recursos que fueron apropiados, recreados o reconfigurados en nuestra propuesta plástica, pero fue en particular, el recorrido por las figuras femeninas del *Atlas Mnemosyne* de Warburg, el que nos dio claves sobre la cualidad transhistórica de lo femenino en movimiento, y la posibilidad de actualizar las capas temporales latentes en su representación contemporánea. En este sentido, el reconocer en los planteamientos de Warburg, la memoria como una alquimia que permanece en proceso, nos llevó a considerar en nuestra propuesta que el territorio sobre lo intersticial, evocaba esa esencia evanescente, transgresora e intermedia que traen consigo los personajes femeninos que entran en una caminata existencial, una deriva o un viaje. Las tres experiencias detonan

la memoria a través del movimiento, y al mismo tiempo, generan constelaciones sobre la transformación, la recuperación espacial y el entrecruzamiento temporal. En efecto, al intuir que como la memoria, lo femenino es una presencia que se encuentra en continuo proceso de transformación, consideramos lo intersticial como un territorio más justo para su representación, ya que allí se manifiesta una tensión psíquica, histórica y cultural que hasta el día de hoy libran las mujeres.

Desde una esfera narrativa convocamos a la *bildungsroman*, ya que al enunciar la experiencia del viaje como proceso de autoformación, nos permitió hacer un acento en la *autopoiesis*, como una noción que actualizaba las dinámicas en las que un individuo asume su derecho por crearse a sí mismo, en nuestro caso, de una mujer que asume su derecho por crearse a sí misma. En la actualidad, la fuerza y velocidad con la que actúan las mutaciones culturales, lanza una pregunta sobre cómo cada uno(a) da una respuesta desde la experiencia particular, entre el ritmo interno de sus propias mutaciones frente a las mutaciones colectivas.

Por otro lado, el punto de partida para la escogencia de lo femenino en movimiento, en el personaje cinematográfico de la niña Zasio, nos reveló la posible estructura de nuestra motivación ideológica: libertad-memoria-movimiento, que se traduce en la fuerza particular de lo femenino cuando restaura un antiguo deseo, y permite su fluir a través de acciones como el caminar, derivar, transitar, circular, pendular o migrar. Así, la corporalidad femenina pasa a convertirse en un vórtice entre lo espacial y lo temporal, lo mítico y lo trascendental.

Desde el proceso de producción, la exploración de los formatos y materias que encarnaron las fuerzas discursivas y sensibles de la propuesta, me llevaron a visitar territorios que implicaron un reto: el encuentro como fotógrafa con la Ciudad de México en calidad de estudiante extranjera, al sortear las diferentes situaciones y el azar en cada locación junto con otras mujeres, para reconstruir cada cita cinematográfica. Así, registré la realidad a través de la ficción: una mujer vestida con atuendos de otra época, de repente irrumpía en alguna calle del Centro Histórico

de la ciudad, de la colonia de Letrán del Valle o Coyoacán para conjurar el encuentro de dos tiempos: el de la memoria y la vida cotidiana, donde los cuerpos entre desplazamientos por espacios arquitectónicos, construyeron sus propias paradojas.

Mi indagación conceptual y cinefilia, me llevaron a establecer un motivo que abarcó problemáticas que desde hace mucho tiempo quería desplegar y materializar. En efecto, la figura de la mujer caminante se convirtió en una mitología contemporánea sobre el movimiento femenino, y una forma de resistir la representación desde la inmanencia y la inmovilidad. Un acto tan cotidiano como el caminar, me reveló capas que al ser exploradas, hicieron emerger necesidades y deseos femeninos que necesitan actualizarse, para que detonen sus fuerzas ideológicas.

A través de la configuración del fotolibro y video, el trabajo grupal con las trece participantes del proyecto, implicó crear nuevas metodologías de creación para una artista que en general había trabajado en solitario: transformar el registro sonoro de una

entrevista en materia para lo fotográfico y videístico, comprender la corporalidad y la especificidad de cada participante para potenciarla en cada sesión, construir un recorrido, un viaje a través de varios personajes y espacios, en un relato coral que me permitió explorar otras formas de narrar.

La construcción del proyecto fue mi propio ejercicio mnemotécnico, sobre aquellos lugares, personas y referentes que estuvieron presentes en mi vida en la Ciudad de México. Desde un relato circular, se reveló una convicción: todo viaje nos transforma y rejuvenece (como diría Montaigne), así, desde una mujer con atuendo formal que transita por un bosque, terminamos con otra mujer, en el mismo bosque acompañada de dos perros blancos en la orilla de un estanque. Cada personaje femenino evocó una etapa de transformación de este viaje real/imaginario, mediante sus acciones y sus objetos (una cartera, unas botellas o una vara de caminante); así mismo, los inventarios entre personajes marcaron una serie de motivos que se entrelazaron, para

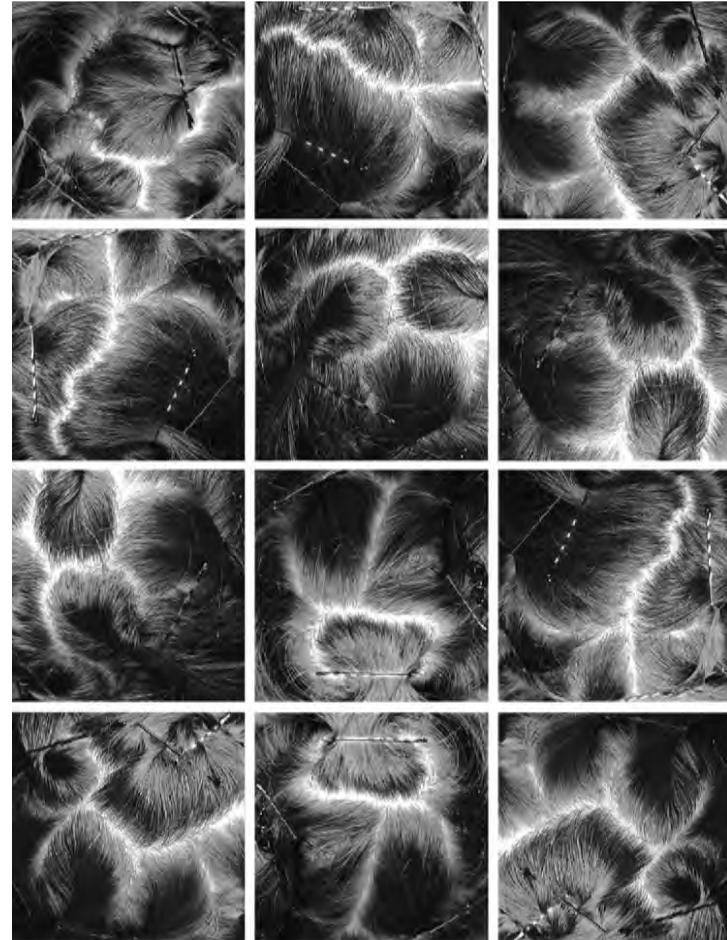
señalar algunas simbologías y metáforas sobre este proceso de transformación.

Finalmente, Caminantes Fílmicas como investigación sobre la configuración de mitologías contemporáneas sobre la movilidad femenina, abrió pasajes hacia la exploración cada vez más específica, no sólo sobre la movilidad desde lo urbano a lo rural, sino desde lo rural hacia lo urbano, bajo el contexto latinoamericano de los procesos migratorios femeninos. Queda abierta la posibilidad de continuar el desarrollo de las nociones de *imagen-poliédrica* y *videoescritura*, como una forma de volver más específica mi reflexión sobre dichas mitologías, así como también, la apuesta por restaurar y crear nuevos deseos, desde la amalgama entre la imagen y lo sonoro, que palpitan en el movimiento femenino.



## Anexo 1: Makura no soshi

“El libro de Shonagon tiene una serie de listas como *Cosas que llenan de estupor*, *Cosas que dan la impresión de calor*, *Cosas para ver*, o *las Nubes*, que son retomadas por Milena Barón para elaborar una poética de su entorno cotidiano. Con estos trabajos la artista construye una mirada que busca el asombro en lo más ínfimo, en lo más leve, en el instante más inaprensible. La labor de ejecución de las obras conlleva una conciencia del tiempo arraigada en el presente; conciencia que sin proponérselo, presenta afinidad con la vivencia del aquí y ahora de los budistas. De esta manera, cada módulo de las fotografías o de los dibujos señala el foco exacto en que se encuentra, en cada instante, la atención de su autora, despojada de juicios o categorías.



*Cosas que llenan de estupor*. Fotografía B/N. 2002

Las fotografías son cuidadosamente preparadas y, aunque su apariencia es de total simplicidad, resultan ser el registro fragmentario de una acción; así, en los mosaicos se consignan diversos momentos en un gesto. En el resultado final, la reiteración de una imagen que presenta variaciones sutiles, y en cuya disposición se marca un ritmo, vincula el carácter de estos trabajos con el lenguaje musical. En una de las paredes de la muestra está instalado el políptico *Las Nubes*, trazado por medio de incontables círculos milimétricos en lápiz que conforman una imagen plena de levedad y de fuerza. En ella, la artista colombiana genera relación con la labor de la caligrafía de Sei Shonagon, y acude, como en ningún otro de sus trabajos, a un señalamiento minucioso de su manera peculiar de abordar el presente: “la autora realizó un círculo por cada segundo durante varios meses, labor que le permitió observarse con atención, y en forma simultánea, dejar una constancia de cada instante...”

Carmen María Jaramillo

\* (Texto de presentación para la exposición *Libro de cabecera*, dentro del Ciclo de jóvenes artistas colombianos, Alianza Colombo – Francesa. Bogotá. 2002)



*Las Nubes*. Políptico. Lápiz. 2001

## Anexo 2: La Florida

“No obstante el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en 1948, y todo el desequilibrio social que este generó, hizo que varios de los cafés cerraran, y aquellos que sobrevivieron empezaron a ser vistos por el establecimiento como focos sospechosos, con lo cual poco a poco la vida nocturna que promovían perdió fuerza. Uno de los escenarios que sufrió las consecuencias del *Bogotazo* fue la cafetería La Florida, tal como lo documenta una fotografía de Sady González que probablemente fue tomada días después del 9 de abril, cuando la violencia y saqueos posteriores a la tragedia pudieron ser controlados. En ella se observa algunos hombres afuera del local que barren la basura tras la revuelta popular que arrasó parte de los almacenes de la carrera séptima, la misma donde se encontraba La Florida. A la derecha del encuadre de la foto, medio salida, una joven es testigo silente de los hechos. Al fondo se observa la puerta de ingreso del local con su reja a medio abrir, mientras arriba se nota el letrero de neón, sumamente moderno en su momento, con el nombre en letra pegada.

En 2007 Milena Barón desarrolló la video-instalación *La Florida* a partir de esa fotografía; la artista elaboró una nueva puesta en escena en video que retoma elementos de aquella imagen e involucra una duración y movimiento, convirtiéndola así, según sus propias palabras, en una especie de *photovivant* o fotografía viva. La escena muestra la fachada del local en un día resplandeciente y soleado, mientras cuatro trabajadores, barren papeles y basura del frente, en tanto que una mujer, parada sobre el pavimento, a la izquierda y de espaldas al local, es testigo del desarrollo de esta acción, mientras se escuchan los sonidos de las alarmas de autos que se activan y desactivan. Al final de la limpieza, la mujer continúa en el mismo lugar, pasan las horas, se escucha a lo lejos un piano, llega la noche y se observa el local totalmente cerrado, pasa una chaza de balineras, nuevamente se escuchan algunos carros, y en suma, no pasa nada, solo transcurre el tiempo hasta que todo oscurece. Esta imagen en movimiento coloca al espectador ante una escena dislocada, en la que dos tiempos se encuentran para señalar la prolongación o conjunción de uno en otro, momento convaleciente, en el que

aparecen indicios y secuelas de una situación violenta, en una narrativa que parece materializar aquella frase con la que Sergio Otálora ha descrito el *Bogotazo*: ‘Nada volvió a ser lo mismo, pero todo sigue igual’. (1997)

Como otras obras de Barón, se trata de un ejercicio de contemplación que exige hacerse consciente de experimentar otro tiempo diferente al de la vibrante vida moderna. Por tanto, no resulta arbitraria la selección de esta imagen más bien desapercibida y diferente a las más conocidas que Sady González hiciera del *Bogotazo*’.

*Equipo Transhisto(ia)*: Camilo Ordóñez Robayo y María Sol Barón.

\* (Texto de presentación para la exposición *Sal Vigna*, dentro del *Ciclo Prisma*, Cámara de Comercio de Bogotá. 2007)



*La Florida*. Still de video. 2007



La Florida. Fotografía B/N. 2007

**Anexo 3:**  
Participantes de *Caminantes Fílmicas*



Allegra Hangen. Boston (Estados Unidos)



Gisela Cortes. Pachuca (México)



Marilú Ríos. Guadalajara (México)



Arizbet Cervantes. D.F. (México)



Greer Pester. Edimburgo (Escocia)



Amanda Chargoy. D.F. (México)



Nora Vasallo. D.F. (México)



Angie Bareño. Jesús María (Santander/ Colombia)



Yuriko Guevara. D.F. (México)



Megan Frye. Detroit (Estados Unidos)



Juliet Ulloa Solano. Bogotá (Colombia)



Milena Barón. Bogotá (Colombia)



Idalid Carrillo. D.F. (México)



## BIBLIOGRAFÍA

### Libros:

Agamben, Giorgio. *Ninfas*. Valencia: Pre-textos, 2010.

Alter, Nora M. “Inteligencia filmada”, en *Chris Marker. Inmemoria*. México: Ambulante Ediciones, 2013.

Andreotti, Libero. “Introducción: la política urbana de la Internacional Situacionista (1957-1972)”, *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 1996.

Báez Rubí, Linda. *Aby Warburg. El Atlas de imágenes Mnemosine. Un viaje a las fuentes*. Volumen I y II. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.

Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1999.

Barrios Lara, José Luis. “Benjaminianas. París, capital del siglo XIX. México, capital del siglo XXI: lugares distópicos de la modernidad”, en *Topografías de la Modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2007.

- Bénézet, Delphine. *The cinema of Agnès Varda*. New York: Columbia University Press, 2014.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal Ediciones, 2005.
- Bonitzer, Pascal. *Desencuadres*. Buenos Aires: Ed. Santiago Arcos, 2007.
- Bordwell, David y Thompson, Kristin. *Film Art*. New York: McGraw-Hill, 2008.
- Brady Martin y Leal, Joanne, *Wim Wenders and Peter Handke: Collaboration, Adaptation, Recomposition*. Ámsterdam: Rodopi, 2011.
- Broad, Charlotte. *La idea en busca de su abrigo*. México: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura. UNAM, 2009.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.
- Catalá, Joseph M. “Film Ensayo y Vanguardia”, *Documental y Vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Català, Josep M. *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia: Universidad de Valencia, 2014.
- Campbell, Joseph. *Diosas*. Girona: Ediciones Atalanta, 2013.
- Corrigan, Timothy. *The Essay Film. From Montaigne, after Marker*. New York: Oxford University Press, 2011.
- Deleuze, Gilles. “Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento”, en *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen*. Oaxaca: Ediciones Ve S.A, 2012.
- Dubois, Philippe. *Fotografía & Cine*. Oaxaca: Ed. Serie ve. 2013.
- Durand, Regis. *La experiencia fotográfica*. Oaxaca: Serie Ve. 2012.
- Eco, Umberto. *El vértigo de las listas*. Barcelona: Editorial Lumen, 2009.
- Fernández Folgueras, Erea. *Poética del fragmento. Aproximación a la experiencia del sentido en La Vie mode d'emploi de Georges Perec*. Madrid: Editorial Complutense, 2012.
- Filippelli, Rafael. “El montaje de la historia”, en *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Font, Domènec. *Paisajes de la Modernidad*. Barcelona: Paidós, 2002.

Font, Domènec. *Michelangelo Antonioni*. Madrid: Ediciones Cátedra. Colección Signo e Imagen, 2003.

Goethe, Johann Wolfgang. “Libro VIII”, en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Madrid: Editorial Cátedra, 2000.

Handke, Peter. *La mujer zurda*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

Larrosa, Jorge, “Niños atravesando el paisaje: notas sobre cine e infancia”, en *Educación la mirada: políticas y pedagogía de la imagen*. Buenos Aires: Ed. Manantial. 2006.

Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique. *En torno a la Nouvelle Vague: Rupturas y horizontes de la modernidad* Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. 2002.

Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York: Ed. Zone Books. 2004.

Martin, Adrian. “Chantal Akerman, mujer caminante” y “Naomi Kawase: cierto rincón oscuro del cine moderno”, *¿Qué es el cine moderno?* Chile: Editores Uqbar. 2008.

McFadden, Cybelle H. *Gendered Frames, Embodied Cameras: Varda, Akerman, Cabrera, Calle, and Maimwenn*. Vancouver: Lanham: Farleigh Dickinson. 2014.

Orpen, Valerie. *Cléo de 5 a 7*. Londres: Ed. I.B. Tauris, 2007.

Oubiña, David. *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinema*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

Peirano, María Paz. “Viaje, Romanticismo y crítica cultural: la mirada antropológica de Chris Marker”, en *La zona Marker*. Santiago de Chile: Ediciones Fidocs, 2013.

Peña, Richard. “Sans Soleil”, en *Chris Marker. Inmemoria*. México: Ambulante Ediciones. 2013.

Perec, Georges. *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2012.

Peydró, Guillermo G. “Petite Planète Marker”, en *Chris Marker. Inmemoria*. México: Ambulante Ediciones, 2013.

Ángel Quintana. *El cine italiano 1942 – 1961: Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Ed. Paidós, 1997.

Rousseau, Jean, Jaques. *Rousseau y sus ensoñaciones. Ensoñaciones de un paseante solitario y otros fragmentos autobiográficos*. Madrid: Plaza y Valdés Editores, 2016.

Rilke, Rainer Maria. *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1958.

Ruiz de Samaniego, Alberto. Ejercicios de Stylo. “George Perec o el arte del lugar”, en *Pere(t)c. Tentativa de inventario*. Madrid: Colección Larva. MAIA Ediciones. 2011.

Russell, Catherine. “Auto Etnografía: viajes del yo”, en *Chris Marker. Inmemoria*. México: Ambulante Ediciones, 2013.

Schrader, Paul. *El estilo trascendental en el cine de: Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid: Ediciones JC, 1999.

Vaneigem, Raoul. *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Javier Urcañibia (tr.) Barcelona: Anagrama, 2008.

Warburg, Aby. “Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara (1912)”, en *El Renacimiento del Paganismo. Aportaciones de la Historia Cultural del Renacimiento Europeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

Woolf, Virginia. *La señora Dalloway*. Traducción de Andrés Bosch. Barcelona: Lumen, 2002.

Yourcenar, Marguerite. *Opus Nigrum*. México: Alfaguara, 1994.

Zalamea, Fernando. *Antinomias de la creación: las fuentes contradictorias de la invención en Valéry, Warburg, Florenski*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2013.

### Artículos:

Arroyo Redondo, Susana. “Quién es Malte Laurids Brigge”. *Revista Signa 17*. (2008): 159.

Cuvaradic García, Dorde. “La flaneuse en la historia de la cultura occidental”, *Filología y Lingüística 37* (I) (2011): 67-95.

Fabre, Michel. “Experiencia y formación: la *Bildung*”, *Revista Educación y Pedagogía*, vol.23, núm.59 (2011): 215.

Özgen Tuncer, Asli. “Women on the Move: the politics of walking in Agnès Varda”. *Deleuze Studies 6.1* (2012): 110.

Tobias, Rochelle. “Rilke’s Landscape of the Heart: On The Notebooks of Malte Laurids Brigge”, *Modernism / modernity*, vol. 20, #4 (2014): 676.



## FILMOGRAFIA

### Películas:

*Alicia doesn't live here / Alicia ya no vive aquí.* Martin Scorsese. 1974

*Alice in den Städten / Alicia en las ciudades.* 1974

*Bright Star / Estrella brillante.* Jane Campion. 2009

*Céline et Julie vont en bateau / Celine y Julie van en barco.* Jacques Rivette. 1974

*Cléo de 5 à 7.* Agnès Varda. 1962

*Cría cuervos.* Carlos Saura. 1976

*El bosque del luto.* Naomi Kawase. 2007

*Eleni.* Theo Angelopoulos. 2004

*El sol del membrillo.* Víctor Erice. 1992

*En la ciudad de Sylvia.* José Luis Guerín. 2007

*Falsche Bewegung / Falso Movimiento.* 1975

*Felicia's Journey / El viaje de Felicia.* Atom Egoyam. 1999

*Gabbeh.* Mohsen Makhmalbaf. 1996

*Im Lauf der Zeit / En el curso del tiempo.* 1975

*Je, tu, il, elle / Yo, tu, él, ella.* Chantal Akerman. 1974

*Journal d'un curé de campagne / Diario de un cura rural.* Robert Bresson. 1951  
*L'avventura / La aventura.* Michelangelo Antonioni. 1960  
*La jetée.* Chris Marker. 1962  
*La notte / La noche.* Michelangelo Antonioni. 1961  
*La mujer zurda.* Peter Handke. 1978  
*La mujer de los perros.* Laura Citarella y Verónica Llinás. 2015  
*La teta asustada.* Claudia Llosa. 2009  
*La sirga.* William Vega. 2012  
*L'eclisse / El eclipse.* Michelangelo Antonioni. 1962  
*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain/ Amélie.* Jean-Pierre Jeunet. 2001  
*Les quatre cents coups / Los cuatrocientos golpes.* François Truffaut. 1959  
*Les rendez-vous d'Anna / Las citas de Ana.* Chantal Akerman. 1978.  
*Manhattan.* Woody Allen. 1977  
*Maps of the sounds of Tokyo / Mapa de los sonidos de Tokio.* Isabel Coixet. 2009  
*Meshe of afternoon / Redes del atardecer.* Maya Deren. 1943

*Mouchette.* Robert Bresson. 1967  
*My life without me / Mi vida sin mí.* Isabel Coixet. 2003  
*Nuit et jour / Noche y día.* Chantal Akerman. 1991  
*Red road.* Andrea Arnold. 2006  
*Repulsion.* Roman Polanski. 1965  
*Ritual in transfigured time / Ritual en tiempo transfigurado.* Maya Deren. 1946  
*Roma, città aperta / Roma, ciudad abierta.* 1945  
*Sweetie.* Jane Campion. 1989  
*The match girl / La muchacha de la fábrica de cerillas.* Aki Kaurismäki. 1990  
*Rashomon.* Akira Kurosawa. 1960  
*Rosetta.* Jean Pierre Dardenne. 1999  
*Un homme qui dort / Un hombre que duerme.* Georges Perec. 1974  
*Vagabond.* Agnès Varda. 1985  
*Vértigo.* Alfred Hitchcock. 1958  
*Women without men.* Shirin Neshat. 2009.  
*Wendy and Lucy.* Kelly Reichardt. 2008  
*Zasie dans le metro / Zasie en el metro.* Louis Malle. 1960

*Zhou Yu's train.* Sun Zhou. 2002

*2 ou 3 choses que je sais d'elle / Dos o tres cosas que sé de ella.* Jean-Luc Godard. 1967

### **Cine ensayo:**

*Cartas desde Siberia.* Chris Marker. 1957

*Histoire(s) du cinéma.* Jean-Luc Godard. 1988

*In girum imus nocte et consumimur igni.* Guy Debord. 1978

*Katatumori / Caracol.* Naomi Kawase. 1994

*Le Mystère Koumiko.* Chris Marker. 1965

*Lugares de una fuga / Les lieux d'une fugue.* Georges Perec. 1976

*News from home / Cartas desde el hogar.* Chantal Akerman. 1977

*Sin sol.* Chris Marker. 1982

### **Documentales:**

*Amazona.* Claire Weiskopf. 2016

*Daguerrotipos.* Agnès Varda. 1976

*D'Est / Del Este.* Chantal Akerman. 1993

*Les glaneurs et la glaneuse / Los espigadores y la espigadora.* 2000

*Les plages d'Agnès / Las playas de Agnès.* Agnès Varda. 2008





