

CORRESPONDENCIAS FÍLMICAS EN LA CIUDAD EXPANDIDA: GUERÍN-MEKAS

Eneko Lorente Bilbao

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. de Comunicación Audiovisual y Publicidad
1

Resumen

La ciudad se presenta ante el ciudadano como un objeto doblemente construido. Como objeto físico es el resultado de continuas construcciones y destrucciones, un objeto en proceso que guarda memoria de las diversas intervenciones que le confieren su forma urbana. Pero la ciudad es también un objeto simbólico, el producto de un trabajo imaginario que se proyecta sobre el espacio urbano construido, transformándolo en una escenografía en la que se representa la dramaturgia social del encuentro con el otro, con extraños, con la alteridad.

Las *Correspondencias* fílmicas Guerín-Mekas (2011) recorren esa doble experiencia, imaginaria y urbana, a través de un intercambio epistolar en la ciudad imaginada por el cine, un espacio expandido al que se incorpora el espectador como participante en un diálogo a varias voces¹.

Palabras-clave: CIUDAD, CINE, IMAGINARIO, PRÁCTICAS CONTEMPORÁNEAS, ALTERIDAD

Abstract

The city is presented to the citizen as a doubly constructed object. As a physical object is the result of continuous constructions and destructions, an object in process that keeps the memory of the interventions that provide its urban form. But the city is also a symbolic object. The result of an imaginary work that projects itself in the built urban space, transforming it into a stage in which the social drama of the meeting with the other, with strangers and the alterity, is represented.

The Guerín-Mekas filmic *Correspondences* (2011) walk through this double imaginary and urban experience, by an exchange of letters in the city imagined by the cinema, an expanded space wherein the spectator is incorporated as a participant in a kind of dialogue of many voices.

Keywords: CITY, CINEMA, IMAGINARY, CONTEMPORARY PRACTICES, OTHERNESS

Lorente Bilbao, Eneko. 2014. Correspondencias fílmicas en la ciudad expandida: Guerín-Mekas. *AusArt Journal for Research in Art* 2 (1) (June): 69-77.

1. FRAGMENTACIÓN E IMAGINARIO DE LA CIUDAD EN TRANSFORMACIÓN

El cine tiene sus orígenes en un momento en el que las ciudades fueron objeto de profundas transformaciones que alteraron radicalmente el paisaje urbano. Tras la industrialización, las guerras y sus posteriores reconstrucciones, a partir de los años setenta, las ciudades entran en un nuevo ciclo postindustrial, en un contexto de creciente globalización y desregulación de las políticas urbanas. Los procesos de revitalización urbana emprendidos en las postrimerías del pasado siglo han operado en un escenario de expectativas relacionadas con la regeneración de los espacios industriales, con la reconstrucción del tejido deteriorado por un siglo de explotación intensiva del territorio, así como con la búsqueda de oportunidades a través de las cuales tratan de lograr mayor visibilidad y liderazgo en el concurrente mercado global de ciudades.

Sin embargo, al final de este proceso, tanto el tejido urbano como social y ciudadano se ha fragmentado, acrecentando la desigualdad social y la segregación socio-espacial, y provocando también que los espacios urbanos resultantes del proceso regenerador, al tiempo que exhiben una imagen renovada y seductora, resulten más homogéneos e inaccesibles para amplias capas de población.

Al igual que ocurriera en los albores de la ciudad industrial, la transformación urbana ha producido la inestabilidad del sujeto urbano, fragmentado, desplazado y desubicado. Y del mismo modo que en periodo de entreguerras, la mirada fílmica de las vanguardias cinematográficas ensayaba una propedéutica dispuesta para orientar y reconstruir el sentido de la creciente complejidad de la experiencia urbana, las prácticas fílmicas contemporáneas han movilizado nuevos objetos de interés para la reconstrucción de la ciudad fragmentada, apelando ahora a la memoria fílmica y al archivo compartido, retomando los procesos artesanales que se hallaban en los orígenes de la factura cinematográfica y apelando al espectador para que tome parte activa en una forma fílmica abierta a la diversidad de apropiaciones, sentidos y estrategias con que el cine interpela la ciudad.

Ese espectador inscrito en el cine como una figura así mismo lábil e inestable representa la condición ciudadana en su dimensión tanto pragmática, en tanto que sujeto dotado de competencias, como comunitaria, en tanto que sujeto urbano en su condición ética y política. Las prácticas fílmicas contemporáneas interpelan este sujeto en el contexto de una nueva distribución política de lo sensible (Rancière, 2009) que pone en cuestión el cronotopo urbano y el régimen visual que limita la percepción de lo urbano en un campo expandido de experiencia. La distribución de lo sensible hace referencia al modo en que los dispositivos sociales, entre ellos el cine, identifican y proyectan escenarios sociales a los que los sujetos se incorporan con el reconocimiento de ciertas competencias para actuar en los mismos, en tanto que otras les son denegadas. Estos espacios de competencia son espacios políticos en los que los ciudadanos son diferenciados en función de su capacidad para discernir lo sensible o perceptible de una situación y en función de su capacidad para participar en la misma.

A lo largo del pasado siglo, el cine ha participado en esa distribución política de lo sensible articulando espacios y escenarios urbanos segregados o bien impugnándolos de forma que, como advierte Jacques Rancière, “arte y política se sostienen recíprocamente como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible” (Rancière 2010, 67).

Frente a la idea de la ciudad como un cronotopo *a priori*, objetivo y medible, “el espacio-tiempo solo se da en función de la competencia específica de los sujetos que, para reconocerse y constituirse ellos mismos como tales, tienen que construir también, entre otras cosas, la dimensión temporal de su devenir y el marco espacial de su presencia ante sí y ante el otro” (Landowski 2007, 93). Por esta razón, habitar, visitar, viajar o migrar forman parte de los procesos de construcción identitaria, de la búsqueda de sí mismo, en tanto que localización del mundo como alteridad y de presencia en relación consigo mismo.

La primera ciudad industrial producía un efecto de desorientación y de saturación de los sentidos en entornos cada vez más cinéticos y dinámicos (Simmel 1988), el cual fue reconducido a través de una nueva visualidad sustentada en las tecnologías culturales de la atención (Crary 2008), entre ellas el cine, tras siglos de denigración de la visión (Jay 2007). Esta visualidad transformó la manera de observar, de escuchar y de construir al otro, poniendo al cine en el centro de un dispositivo destinado a incorporar la desorientación, la inestabilidad y la fractura de la ciudad y del propio sujeto urbano a un “flujo temporal continuo, en el que la disyunción y la continuidad tienen que pensarse al unísono” (Deleuze 2001, 38). El cine actualizó la ilusión de una integración funcional de la fragmentación y de la desorientación perceptiva que se hallaba en la base de la experiencia urbana, allí donde el espacio y el tiempo se despliegan en múltiples itinerarios, duraciones, ritmos y velocidades posibles (Krakauer 1995, 41).

Si el cine de las denominadas sinfonías urbanas de los años veinte (*Berlin, Die Symphonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927; *The Man with the Movie Camera*, Dziga Vertov, 1929) ensayó una reconfiguración del pensamiento e imaginario urbanos mediante una sutura simbólica de los desgarros producidos en el tejido social y ciudadano, los nuevos realismos (*Europa 51*, Roberto Rossellini, 1951; *L'éclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962) y nuevos cines (*Lisbon Story*, Win Wenders, 1994; *24 City*, Jia Zhang Ke, 2008) han tratado de poner en escena la experiencia de un sujeto descentrado para el que la ciudad se mostraba como una escenografía extraña, laberíntica y esquiva al sentido, progresivamente conquistada por una arquitectura frías e inhumanas (*Playtime*, Jacques Tati, 1967; *Lost in Translation*, Sofia Coppola, 2003) cuyo programa urbano buscaba proyectar la racionalidad del orden construido como expectativa y proyecto de un nuevo orden simbólico y social. La ciudad contemporánea ha reificado este ideario mediante la inscripción en el programa urbano de una visualidad restrictiva y disuasoria de lo sensible en la ciudad, transformado al ciudadano en espectador dispuesto para el consumo visual de sus arquitecturas y realizaciones, pero desplazándolo del espacio público y postergando su participación.

2. CINE, FORMA Y CIUDAD

Con todo, la relación del cine con la ciudad no se reduce a la puesta en escena de una temática o de unas escenografías y configuraciones urbanas privilegiadas, tras las cuales, bien pudiera indagarse el proyecto ideológico que las sustenta y sus compromisos con un cierto modo de pensar y de construir el imaginario urbano.

El cine es una forma que piensa (Richter 1940; Godard 1999) el lugar de encuentro entre una forma expresiva y una forma del contenido, esto es, entre una forma de pensar y de manipular los materiales fílmicos y una forma de pensar y de articular lo urbano en tanto que espacio ciudadano. El cine piensa lo urbano poniendo en relación el proyecto estético de la ciudad percibida con el proyecto ético de unos espacios compartidos, segregados o desplazados. La articulación de este proyecto constituye un modo de experimentar el mundo, de vivenciarlo, inscribiendo en esa vivencia la puesta en escena de un sujeto que se afirma en cada encuadre, en cada plano, bajo la forma de una mirada.

El cine, como forma que piensa y experimenta la ciudad, ejerce esa mirada abriendo nuevos espacios que se confrontan con los espacios efectivamente construidos, con las tramas y configuraciones urbanas, revelando relaciones inéditas con lo urbano en el proceso de subjetivación de la ciudad. Las correspondencias entre José Luís Guerin y Jonas Mekas adquieren el carácter de un ensayo fílmico (Corrigan 2011, 131) sobre la ciudad como espacio de encuentro con el otro y como objeto de una mirada reflexiva e implicada de ese encuentro. Estas *Correspondencias* dan forma a un pensamiento situado de la ciudad y de la ciudadanía en el que ésta no se reduce a la suma de sujetos que habitan la ciudad, sino que se abre también a la experiencia urbana del viajero, del transeúnte o del migrante. Se abre también a las figuras del otro, del interlocutor dispuesto en cada una de las cartas filmadas, pero también a ese otro presupuesto bajo la figura del espectador convocado a tomar parte en una forma de correspondencia que se sabe fílmica, realizada para salir al encuentro en el espacio público.

Finalmente, las *Correspondencias* ponen también en escena un pensamiento del tiempo alejado de las convenciones cronológicas y secuenciales. El tiempo transcurrido entre una carta y otra opera en lo discursivo incesantes digresiones, resonancias y asociaciones inéditas y azarosas a través de las cuales el cine performa las derivas urbanas contemporáneas.

3. LAS CORRESPONDENCIAS FÍLMICAS COMO PRÁCTICAS DE IMÁGENES CONTEMPORÁNEAS

A lo largo de tres años, entre 2008 y 2011, los realizadores José Luís Guerín y Jonas Mekas realizan un original intercambio de correspondencias fílmicas. En el periodo en que se desarrolla esta relación epistolar, José Luís Guerín recorre las ciudades a las que va siendo invitado por festivales de cine, sin un plan previo, que reunirá a modo de diario de registros en *Guest* (2011), en tanto que Jonas Mekas, tras presentar sus *365 Day Project* (2007), una pieza-registro-diario por cada día del año, realiza *Sleepless Nights Stories* (2011), una noctámbula deambulación doméstica e introspectiva por los espacios de la memoria y de la experiencia íntima y cotidiana. Las *Correspondencias* fílmicas Guerín-Mekas se desarrollan a través de encuentros itinerantes, casuales y a menudo erráticos entre experiencias a la vez urbanas y ciudadanas, que movilizan el encuentro con el otro, con la diferencia y con el extrañamiento como parte sustancial de la construcción de sí mismo como otro (Ricoeur, 1996).

Pero tanto *Guest* como las piezas de Mekas constituyen el pretexto de estas *Correspondencias* en más de un sentido. Guerín ensaya en *Guest* una composición de encuentros fortuitos que apenas llegan a esbozar una precaria trama, una reconstrucción del azar del rodaje en la que se establecen nuevas e inesperadas relaciones. *Guest* funciona como un cuaderno de registros realizado a partir de un “tejido de correspondencias” (Guerín 2011, 7). Se trata del ensayo de una cartografía subjetiva de las ciudades visitadas, de tal forma que el itinerario seguido guarda memoria de las opciones tomadas, de las detenciones y nuevas búsquedas, de los hallazgos y extravíos que van construyendo progresivamente al viajero que las recorre. El viaje requiere una constante redefinición de la relación con el aquí-ahora, con el cronotopo de las ciudades visitadas que se le presenta inédito al viajero ocasional, señalando así una problemática de las relaciones del sujeto consigo mismo en la medida en que es requerido para atribuir sentido a ese nuevo espacio-tiempo.

En el caso de *Guest*, el cine del azar señala la posición del cineasta, su pacto con el mundo que, como acertadamente indica Jenaro Talens (2011, 34) “presenta un doble hospedaje, el del *flâneur* que deambula por las calles de la ciudad que le acoge, y también en un sentido figurado, el de unas imágenes cuyo sentido exceden a su realizador”, invitándole a incorporarse a un vasto territorio de ecos cinéfilos, diálogos y correspondencias. Entre éstas se encuentran las películas filmadas por el propio José Luís Guerín, bajo el mismo impulso de deriva azarosa que le lleva a los escenarios de la memoria del cine, en *Innisfree* (1990), a la reconstrucción de las presencias fantasmáticas cuyas huellas han podido quedar registradas en las imágenes (*Tren de sombras*, 1997) o a compartir, a pie de calle, el tiempo transcurrido durante una intervención urbana (*En construcción*, 2001), en la intimidad con los acontecimientos relatados. Cine dentro del cine como objeto de una mirada implicada que habla de la posición del cineasta en relación con esos otros que se presentan como precarios anfitriones, rela-

tores fragmentarios o ciudadanos en tránsito por el territorio, en ocasiones inefable, de la memoria y del olvido, de la experiencia migratoria y del desarraigo.

Del mismo modo, las formas del diálogo, del intercambio epistolar y de las correspondencias forman parte del recorrido fílmico de Jonas Mekas. Las piezas de Mekas están formadas por fragmentos, retazos, *tranches de vie* que retrotraen el cine a sus orígenes, a un momento anterior al presupuesto narrativo, teleológico y cerrado que ha guiado el desarrollo del relato cinematográfico a lo largo del pasado siglo. Las películas de Mekas, desde *Film Magazine of the Arts* (1963), hasta estas *Correspondencias*, pasando por sus películas-diario como *Walden (Diaries, Notes and Sketches)* (1969), *Street songs* (1966-1983) y los más recientes *Notes on Utopia* (2003) o *Lithuania and the Collapse of the USSR* (2008) tienen la consistencia de composiciones realizadas a partir de pequeños fragmentos encontrados por el realizador de improviso, en las inmediaciones de su propia vida. Pero, los films de Mekas deambulan tanto por el presente, como por el pasado perdido (*Lost, lost, lost*, 1975) y por la memoria precaria (*Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), cuyos fragmentarios y ocasionales registros filmados son sometidos a continuas operaciones de montaje y remontaje, instalando a su realizador en el centro de su propia dramaturgia, como una tentativa de ensayo y de mirada implicada en los acontecimientos objeto de escrutinio.

José Luís Guerín inicia este intercambio epistolar tras su llegada al aeropuerto de París, un no-lugar en el que se entrecruzan tránsitos e itinerarios fugaces, desde el que refiere: “Querido Jonas, intentaré capturar algún reflejo interesante en la puerta giratoria que tengo ante mí [...] como películas del azar”, realizadas por “quien deambula por una ciudad ajena con el paso errante de los operadores Lumière [...], al encuentro con extraños, sabiéndose uno mismo extraño”. Guerín persigue una idea que Mekas alumbró como su propio proyecto fílmico “I react to life”. De esta forma, la correspondencia se despliega hacia nuevas direcciones que van de la vivencia al cine y de éste a la experiencia ciudadana. En otra carta Guerín refiere encontrarse en el festival de cine de Venecia, rodando gente desplazada en el espacio público, con el fin de conocer mejor a sus habitantes “casi siempre gente que ha perdido sus espacios originarios, el rumano con su acordeón, el vendedor de flores paquistaní, el africano con sus bolsos [...], presencias que dan una fisonomía al espacio público europeo”. Rodajes de presencias que no encuentran arraigo en las ciudades que les acogen y en las que no duda en incluir a su interlocutor: “incluso usted, un lituano en New York”. La mirada implicada de Guerín señala la presencia de extraños por partida doble. El extrañamiento como condición transeúnte “ruedo desde mi confortable estatuto de invitado errante, una especie de trasunto cómodo de los desplazados” y como condición de una nueva ciudadanía desarraigada que transita los nuevos espacios urbanos y los conjuntos arquitectónicos configurados como parques temáticos, simulacros de la ciudad real pero densificada por los signos de hiperreal (Baudrillard).

Mekas responde desde un nuevo territorio del desarraigo, la memoria del exilio. Pero mientras Guerín inicia su correspondencia desde el espacio público de la calle, Mekas lo hace desde el espacio doméstico. “Querido José Luís...”, responde, acompañado

por la imagen de un pequeño patio vacío y la fachada de un edificio de Brooklyn, rodados desde la ventana de su vivienda, mientras nieva. “Filmaciones como reacciones a la vida, recuerdos, obsesiones, participar en lo que acontece...”, continua Mekas, a través de la voz en *off*. El hogar es una forma de habitar el espacio que, en el caso del migrante, adquiere una particular densidad espacio-temporal (Goetz 2011, 101). Escenario de los recuerdos, obsesiones y acontecimientos domésticos, el interior de la casa funciona como la escenografía de un relato íntimo a través del cual se realiza la búsqueda de sentido en la contingencia, en el azar y la transitoriedad de quien no tiene acomodo en la ciudad que le acoge. Mientras Guerín insiste en la deriva del *flâneur*, del transeúnte ocasional que deambula por espacios urbanos incógnitos pero conocedor de su regreso al espacio propio, sin poner en riesgo su propia identidad entre extraños, Mekas retoma la deriva por los espacios del recuerdo y del olvido. “Es primavera –afirma en su segunda carta-, ahora voy a montar tomas antiguas [...], hace mucho tiempo, en Central Park [...], fuera primavera, en el montaje invierno [...] imágenes descoloridas, amigos [...] mi última película se llamará *footage*, solo un *collage* de descartes”. El relato del migrante es fragmentario, selectivo, en constante tensión con la pérdida, la desaparición y el olvido. Y aunque se concrete en espacios, lugares o estancias, todo él se halla atravesado por una tensión temporal cuyas secuencias fundamentales hablan de la partida, del tránsito y de la expectativa de detener el movimiento, de residir y de habitar, inscrita en una experiencia del tiempo compleja, múltiple y heterogénea. Esta es la política del tiempo por la que el reparto de percepciones, experiencias y capacidad de gestión del mismo por parte del migrante se realiza de forma desigual, como una heterocronía que discrimina los flujos de la vida social (Bal 2008, 34). La migración es una experiencia temporal provisoria y escasamente programable, compuesta por tiempos de aceleración y de espera, tiempo de movimiento y de estancamiento, tiempo de la memoria y de un presente provisional, desarticulado que no está sostenido por un futuro predecible. La casa es el lugar de la memoria y de la gestión narrativa del tiempo pasado y, en el caso de Mekas, un espacio de reconstrucción de identidad a través de las imágenes adheridas al cuerpo por el registro cinematográfico y de las imágenes que constituyen el archivo compartido con la comunidad de cineastas y espectadores.

El montaje de una película denominada *footage* solo puede representar el intento reiterado de construir el relato de una existencia a partir de imágenes rodadas, vistas o imaginadas, convocadas por la memoria desde la provisionalidad de un presente contingente. *Footage* no representa aquí el metraje asociado al proyecto de realización de una determinada película, sino el repositorio de registros realizados a lo largo del exilio en el que Mekas indaga una y otra vez estableciendo nuevas relaciones en cada remontaje, nuevas correspondencias e inéditos nexos de unión con el presente. La heterocronía es el primer punto de intersección entre el cine y la movilidad migratoria, entre un cine que ha tomado la temporalidad como objeto de una mirada reflexiva acerca de la problemática distribución del tiempo y de las diversas cronologías que interactúan en la vida social. El cine de Mekas, al igual que el de Hans Richter del que se manifiesta deudor, concibe las prácticas de imágenes contemporáneas como una expansión creativa de las relaciones posibles en el presente. Un proyecto ético y

estético que no renuncia a la dimensión política y poética del arte, a la expansión del espacio urbano hacia múltiples dimensiones temporales que permitan experimentar, vivenciar y repensar la ciudad. La imagen cinematográfica se manifiesta así como la costura de múltiples texturas, espacios y tiempos, en un cronotopo expandido de relaciones posibles.

La ciudad de Guérin, como la de Mekas es un espacio doblemente construido y transitado. Construido como lugar físico y reconstruido como imaginario fílmico compartido por la comunidad de espectadores. Un territorio doblemente transitado también por lo que se refiere a sus espacios públicos y ciudadanos, y a la ciudad expandida por el cine, cuyas imágenes, en el caso de estas Correspondencias exceden el espacio visible, estableciendo nuevas relaciones y diálogos a varias voces con otras ciudades, reales y filmadas, que acogen a quien las observa como un espacio disponible para otras tantas apropiaciones y derivas de sentido.

Bibliografía

- Bal, Mieke. 2008. "Double mouvement". En *2 move : Video Art Migration*. Texts by Mieke Bal and Miguel Á. Hernández-Navarro. Catálogo de la exposición (Murcia 2007, etc.). Murcia: Cendeac
- Baudrillard, Jean. 1978. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós
- Corrigan, Timothy. 2011. *The essay film : from Montaigne, after Marker*. New York: Oxford University Press
- Crary, Jonathan. 2008. *Suspensiones de la percepción : atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal
- Deleuze, Gilles. 2001. *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós
- Godard, Jean-Luc. 1999. Histoire(s) du cinema. Rec. cap.3a, p. 9. München: ECM Records
- Guérin, José Luis. 2011. "Sinopsis". En el DVD vídeo *Guest* (127 + 12 min.). Barcelona: Versus
- Jay, Martin. 2007. *Ojos abatidos : la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal
- Kracauer, Siegfried. 1995. "The cult of distraction". En *The Mass Ornament : Weimar Essays*. Massachusetts: Harvard University Press
- Landowski, Eric. 2007 *Presencias del Otro : ensayos de sociosemiótica*. Bilbao: UPV/EHU
- Rancière, Jacques. 2009. *El reparto de lo sensible: estética y política*. Madrid: Libros Arce-Lom
- 2010. *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago Ed.
- Richter, Hans. (1940) 1992. "The Film Essay: a new Form of Documentary Film" Pp. 195-198 de *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zur essayistischen Film*. Christa Blümlinger, Constantin Wulff (eds.). Wien: Sonderzahl
- Ricoeur, Paul. 1996. *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI
- Simmel, Georg. 1988. "La metrópolis y la vida mental". Pp.47-62. de *Antología de sociología urbana*. Mario Bassols, comp. México: Universidad Nacional Autónoma de México
- Talens, Jenaro. 2011. "Diario de un hombre con cámara". *Cahiers du Cinéma* 42 (febrero)

Notas

- ¹ Este trabajo forma parte de la investigación Ciudad, comunicación y cultura (GIU13/39), de la UPV/EHU.

(Artículo recibido 16-04-2014; aceptado 04-06-2014)