

Toda mirada al cielo
es también
una caída



Palabras clave:

cine ensayo; cine experimental;
cortometraje; videocarta, carta;
amor; olvido

Toda mirada al cielo es también una caída
[Apuntes, conceptos, imágenes y pensamientos]

Julián Ernesto Gómez Rosero



Trabajo de grado para optar por el título de Comunicador social – Periodista
Facultad de Artes Integradas
Universidad del Valle
2023

*A vos, que tus espinas brillan más de lo que hieren.
A las cosas perdidas y las cartas nunca enviadas.*

*The context fades, and later so do the memories.
All that really remains is the feeling like something had happened here.*

Contenido

Resumen	06
Sinopsis	06
Ficha técnica	06
Tráiler	07
Introducción	08
Universo conceptual	11
La carta	12
Las imágenes	15
El recuerdo	18
El flâneur/la deriva.	20
Repositorio audiovisual	21
Tratamiento	40
Reglas de rodaje	40
De las imágenes	41
De la palabra hecha imagen	43
Del sonido	44
Arqueología de la idea	47
Carta nunca enviada []	93
Conclusiones	111
Agradecimientos	113
Trabajos citados	115

Resumen

En el presente documento se encuentran los apuntes, conceptos, referencias y pensamientos que constituyen la bitácora de realización del ensayo audiovisual *Toda mirada al cielo es también una caída*, en una suerte de constelación etérea; atrapada en una carta que nunca será enviada.

Esta es una carta que siempre estará acorralada en las esquinas de la memoria, escrita al ritmo de un tiempo suspendido en medio de los tránsitos y desvaríos del recuerdo y la espera. Esta carta es un souvenir de una vida que pasa sin su flujo. Sin amor. Sin ella.

Sinopsis

Mientras una sombra se desvanece, una mujer habla por teléfono en una ventana de una ciudad lejana. Golondrinas vuelan sobre el parqueadero de un conjunto residencial. El deseo configura nuevas geografías en las sombras de las nubes sobre un paisaje desértico. Espectros de parejas habitan los reflejos del agua en paisajes ajenos. La espera; el tiempo pasa sin que nada suceda.

Una persona intenta reunir estas imágenes en una carta para intentar olvidar.

Ficha técnica

Título:	Toda mirada al cielo es también una caída
Tipo:	Cine ensayo – Cine experimental
Autor:	Julián Ernesto Gómez Rosero
Diseño de sonido:	Angelica Rodas Ramírez
Duración:	15 minutos
Resolución:	2048 x 1024 [30p]
Formato:	MPEG-4 (Video H1-8)
Año:	2023

Tráiler



Introducción

Este documento es el acompañante de una epístola audiovisual; de un video-ensayo. Una suerte de traición. Ninguna carta debería ser explicada por otra. Sin embargo, dado el carácter de este proyecto, tal vez algunas aclaraciones se vuelvan necesarias para este intento *icaresco* por tocar una luz que ha desaparecido entre las nubes.

El amor es transversal a la historia de la humanidad del mismo modo que las relaciones de producción, las formas de comunicación y la concepción del pensamiento. El amor es lo que subyace a cualquier forma de comunicación humana, así sea en contraposición a este. A mi parecer, el amor mueve el mundo por encima de las relaciones de poder, incluso se puede hablar de que la relación entre conceptos es siempre una relación amorosa. El amor abarca toda obra y toda forma de producción intelectual. Amor es pensar escribe el poeta portugués Fernando Pessoa. En *As I was moving ahead I saw brief glimpses of beauty* el cineasta Jonas Mekas lo pone de manifiesto: *Es el amor lo que diferencia al hombre de las piedras, de los árboles y la lluvia, y el amor crece amando*. El amor dinamita toda forma del pensamiento, teje hilos entre conceptos, objetos y personas que no guardan relación alguna. Es en sí la única forma de existir

En *Estudios sobre el amor* Ortega y Gasset afirma entonces que el amor es estar ontológicamente con el amado, es el ser híbrido en retazos entre un otro y un yo (Gasset, 1995). Es una forma de producción de la ilusión y el deseo. Es, como afirma Platón, una de las potencias del conocimiento (Platón, 2018).

En pocas palabras hago esto porque estoy enamorado.

En este documento se consignan los apuntes, conceptos, referentes e ideas que giran en torno a la realización del cortometraje *Toda mirada al cielo es también una caída*, realizado como proyecto de grado para la Escuela de comunicación social de la Universidad del Valle. Del mismo modo, este documento da cuenta del desarrollo cronológico de la realización, el origen de la idea y las reflexiones que se esconden tras las imágenes que han sido utilizadas.

Desde hace dos años he estado obsesionado con las cartas. Con estos textos que atravesaban geografías convulsas, mares, lagos, ciudades y continentes enteros con el sólo fin de la presencia, es decir con aquellos textos que, con la llegada del siglo XXI, fueron remplazados paulatinamente por *e-mails*, mensajes de WhatsApp, o incluso con las llamadas a larga distancia. Es por ello que he elegido la carta como el formato ideal de escritura. O tal vez porque sea lo único que he podido escribir con, cuestionable, facilidad los últimos dos años de mi vida. En este formato encuentro la esencia de la vida misma: la espera; la duración. Esa a la que Peter Handke le escribe un poema; la *durée* de la que habla Bergson:

Ninguna imagen remplazará la intuición de la duración, pero muchas imágenes distintas, tomadas de ordenes de cosas muy diversas, por la convergencia de su acción, podrían dirigir la conciencia al punto preciso donde se hace palpable una cierta duración (Bergson, 1986).

Son estas imágenes que he grabado en las que se hace presente la presencia por mecanismos inversos; este trabajo es, en esencia, en palabras del filósofo francés Jacques Derrida, un mecanismo hauntológico (Derrida, 2003). No obstante, considero necesario mencionar que el concepto lo he obtenido del libro *Los fantasmas de mi vida* de Mark Fisher, allí el concepto se enriquece y cobra sentido para las imágenes que he filmado. En ese sentido, el contenido del cortometraje se trata de la caza pasiva de un espectro que no puede estar completamente presente: no un ser en sí mismo sino una relación con lo que *ya no es más* o con *lo que todavía no es* (Hagglund, 2008). En esta suerte de cacería, la espera se convierte en uno de los ejes de la realización, es la espera la que dibuja la ausencia, no se puede esperar por nada que ya esté ante nosotros. También esta misma duración de la espera dibuja las intenciones con las que este trabajo se lleva a cabo. En éste plasmo todo mi deseo del encuentro, de llegada la al hogar al que mi lenguaje pertenece. Dónde mis palabras, mi yo, mis allegados y mis intereses son acogidos en forma de imágenes de nostalgia (Cassin, 2022).

Por otro lado, se hace necesario hablar sobre la coyuntura que atraviesa este trabajo de grado: A finales del 2020 la pandemia del SARS-CoV-2 irrumpe en el mundo, cambiando por completo la forma en la que los humanos nos relacionamos. La pandemia fragmentó parcialmente las relaciones humanas, afectando más que todo los lenguajes amorosos. Los abrazos se volvieron peligrosos, los besos se prohibieron, incluso estrechar la mano se volvió un gesto de alto riesgo. Además, o más bien principalmente, la pandemia profundizó las brechas de pobreza en el mundo, ensanchó las fronteras y el planeta se vio obligado a aislarse en sí mismo. Por unos meses fuimos testigos de su fragilidad. Durante la pandemia perdí contacto con mi sujeto amado. También murió mi padre. Nuestro último intercambio fue un te amo, pero eso es otra historia.

Hago esto con el fin de tramitar una constelación emocional y conceptual, como lo dije antes, amar es pensar y no he podido dejar de hacerlo.

Estar enamorado significa entonces una forma de habitar el tiempo y el espacio. He aquí una justificación a la forma principal de este trabajo. Como el amor, el cine también está hecho de tiempo. Las imágenes; fijas o en movimiento, son la manifestación de un tiempo determinado. El tiempo entonces sucede porque la cámara está presente. Porque el cuerpo que filma está presente. Filmar es una forma de presencia, pero ¿qué sucede cuando la cámara tiene que filmar una ausencia? El acto de filmar se vuelve entonces una forma del acto evocativo del recuerdo, una forma de invocación de la ausencia.

En resumen, esto se trata de una carta audiovisual de formato ensayístico, en la que pongo en evidencia una constelación de imágenes que constituyen la intuición de una duración, de una forma de espera del ser amado, una forma del amor. En esta nebulosa aparece la expresión del deseo hecho discurso, la imagen como herramienta del recuerdo, la pulsión de la incapacidad del olvido, la herida que deja el tiempo y el archivo como recurso íntimo de estos.

Con suerte, el espectador podrá, más allá de añorar que la película en algún momento se termine, ser cómplice de esta deriva.

Universo conceptual

Dado que este trabajo es una forma de hacer evidente los conocimientos aprendidos durante el lapso universitario, quisiera añadir que mi paso por la universidad me enseñó a amar. Sin embargo, el más evidente, y tal vez significativo, sea el ensayar como formato comunicativo. Le doy las gracias entonces al profesor Miguel Tejada. Gracias a él llevo tres años ensayando ensayar.

En este documento pongo en evidencia la constelación de conceptos y referencias con los que me he guiado, en un ejercicio casi astrológico; sí, astrológico, para la realización de la obra. Este documento es una traición. Ninguna carta debería ser explicada por otra. Sin embargo, dado el carácter, tal vez experimental o como se quiera llamar, de este proyecto, tal vez algunas explicaciones se vuelvan necesarias.

En este segmento tejeré, con hilo rojo, los conceptos y nociones que han acompañado este proyecto. Intentaré configurar una constelación ingravida que soporte el tratamiento por el que he optado en la realización audiovisual, así como las diferentes decisiones que se han tomado en el transcurso de ésta. Por otro lado, muchos de los conceptos se verán reflejados también en el apartado de Tratamiento, incluso aparecen unos cuantos conceptos nuevos, dado que guardan una relación más estrecha con la forma de realización que con la estructura teórica del proyecto.

La realización del trabajo se mueve gracias a cuatro ejes fundamentales, aunque preferiría llamarlos de otro modo, ya que puede que para el lector su conexión sea más bien difusa. Sin embargo, éstos abarcan desde conceptos hasta elementos formales que han constituido la estructura con la que la película se sostiene, a su vez, de estas estructuras se derivan otras que, en mayor o menor medida, han influido en la realización:

La carta

Uno nunca sabe qué quiere decir con una carta hasta que esta es escrita. Barthes define la carta amorosa como figura que enfoca la dialéctica particular de la carta de amor, que es a su vez vacía, codificada y expresiva (con ganas de significar deseo) (Barthes, 2019) .

En un segmento de *Calle en sentido único*, Walter Benjamin contempla un abanico. Sobre él escribe:

Cuando uno ama una persona, incluso cuando piensa intensamente en ella, casi en cada libro encuentra su retrato. Es más, aparece como protagonista y como antagonista. En los relatos, novelas y cuentos se la encuentra en metamorfosis siempre nuevas. Y de sigue que la facultad de la fantasía es el don de interpolar en lo infinitamente pequeño, de hallar para cada intensidad, como una extensión, su nueva plenitud comprimida; en pocas palabras, de tomar cada imagen como si fuera la del abanico cerrado que solo al desplegarse toma aliento y muestra con la nueva expansión los rasgos de la persona amada en su interior (Benjamin, 2015).

Benjamin titula el segmento como *Antigüedades*. Esto es precisamente lo que fija la escritura de la carta, una interpolación de lo infinitamente pequeño, de *querer que el arroyo sea un río, que el río sea un torrente* y que *la laguna sea el mar*. Es decir, la elevación de lo mundano a lo extraordinario o lo sublime. La carta, al menos este tipo de carta, es una manifestación del deseo sobre un sujeto; un medio esencialmente expresivo. También es una forma de auto-retrato; un espejo transparente que permite verse a sí mismo, pero con la distancia indicada también vislumbrar el interior.

Para alimentar el lenguaje y el estilo decidí recurrir a la lectura de las cartas dirigidas a Felice Bauer por parte de Franz Kafka y a las correspondencias del poeta Fernando Pessoa dirigidas a Ophelia Queiroz. En ellas encuentro, además del sujeto amoroso; de deseo, que los autores dibujan, el patetismo que los remitentes desbordan con libertad. Por otro lado, los he escogido por el carácter ridículo de estas epístolas en contraposición a la densidad espectral de sus obras formales. En cierto modo resulta increíble pensar que el mismo autor del *Libro del desasosiego* pueda finalizar una carta, fechada el 25 de mayo de 1920, con una despedida tan digna de la palabra cursi:

*Adiós, amor. Besos, besitos, besazos, besines, besines
sonoros, besuquitos y besitines de tu, y siempre muy tuyo,*

Fernando (Pessoa, 2010)

Entonces, parto de un ejercicio de escritura de carácter epistolar. Una carta se vuelve necesaria cuándo las condiciones geográficas o temporales imposibilitan la presencia de los cuerpos. Es decir es la presencia hecha palabra. Presencia deriva de la palabra latina *pressentia*, compuesta por el prefijo *pre*; antes, *esse*; estar o ser, *ia*; cualidad, es decir ser en un lugar. Sin embargo la presencia también encierra un carácter temporal, el del presente; el instante de la simultaneidad. Sin embargo, el presente al que me refiero se configura mediante las definiciones del Cronos como el presente que reabsorbe el pasado y el futuro (Deleuze, 1994) y el *Kairós* (Indij, 2008) como punto vital y órgano esencial del tiempo, es decir, mediante la escritura pretendo atrapar lo que permite extender puentes entre el pasado y el futuro. Lo significativo, lo que tiene peso en el tejido del tiempo.

Por otro lado también aparece el tiempo de la espera: tumulto de angustia suscitado por la espera del ser amado, sometida a la posibilidad de pequeños retrasos (...) “¿Estoy enamorado?” -Sí, porque espero” (...) la identidad fatal del enamorado no es otra más que ésta: *yo soy el que espera* (Barthes, 2019) . La forma de la carta condensa las formas del tiempo además de las formas del discurso del deseo. Es por ello que una carta se vuelve necesaria.

¿Qué significa esto en mi construcción audiovisual? En la praxis esto se refiere a, en primera instancia, la inexistencia de un guion literario a priori al montaje, es decir, palabras e imágenes constituyen una escritura simultánea y curvilínea, un acto de creación (Deleuze, 2010) en sí mismo, una forma de resistir al tiempo y al deseo haciéndolos explícitos. Sin embargo, también influye en el montaje; cada palabra y cada imagen determinan la siguiente. He decidido prescindir del guion como estructura del filme futuro, como en las cartas, uno nunca sabe qué quiere decir hasta después de que las palabras fueron ya escritas. También he resuelto que un guion *a priori* sería contraproducente al proceso de creación que he llevado desde la captación propia de las imágenes.

Las imágenes

Ya he referenciado anteriormente el concepto de *durée* de Henri Bergson, mediante éste vinculo dos formas de entender las imágenes que he filmado durante la realización de este proyecto. Por un lado intento reflejar una concepción del tiempo interior, es decir de un tiempo sensible a un estado emocional determinado, y por otro lado también intento generar una intuición de duración, como afirma Bergson ninguna imagen remplace la intuición de la duración (Bergson, 1986). Es decir en estas imágenes capturo paisajes interiores, que también son paisajes de lo ajeno y lo propio, cotidianidades, objetos, tránsitos, no-lugares (Augé, 1992), animales, plantas, personas, resonancias (Barthes, 2019) y superficies que constituyen, además de una intuición, toda una geografía emocional (Luna & Valverde, 2015). En este punto encuentro congruencias con los conceptos de imagen-tiempo e imagen-movimiento de Gilles Deleuze en contraposición a la imagen-acción. En relación a estos conceptos trazo un norte de selección de la totalidad del material filmado y usado en el montaje.

Para Barthes enamorado, diferente al Barthes que escribe *La Cámara Lucida*, la imagen constituye la más viva de las heridas, provocada más que por lo que se ve que por lo que se sabe. Las imágenes, que he filmado, me son crueles, soy excluido de ellas, pero también soy apresado (Barthes, 2019). De igual forma, Barthes describe las imágenes como espejos en los que la ausencia es aprisionada, superficies en las que el sujeto siente la necesidad de proyectarse, conformando así imágenes tristes (Barthes, 2019), sin embargo, Barthes fija esta cualidad al ente del espejo, en las imágenes filmadas he raptado, porque le pertenecen a la remitente de esta carta, el concepto de *superficies reflectantes*. Para ella estas superficies actúan como portales en los que habita una realidad que está sujeta a su superficie, una forma de ensoñación diurna expresada en un desvío de lo real, un mundo al revés, una imagen en su propio fin. Para mí, éstas son objetos de obsesión, en ellas la veo a ella; ausente. Esto constituye, como Walter Benjamin lo define, un *relieve* (Benjamin, 2015) que, pese a la sombra del pensamiento, intento hacer táctil mediante la imagen.

No obstante, las imágenes no se encuentran separadas de su dispositivo de captación. La cámara ha constituido para este proyecto una forma de pasar fijándose, es decir, una forma de presencia ante el objeto filmado, una forma de contemplación. Mucho se ha escrito ya sobre el concepto fotográfico acuñado por el fotógrafo Henri Cartier Bresson; *el instante decisivo*, en el que el fotógrafo, en este caso el filmador, o camarógrafo, , captura una acción concreta en la que el tiempo, el espacio y el fotógrafo, mediante el encuadre, confabulan para que los elementos compositivos de una fotografía funcionen en razón de una noción estética. El instante decisivo de Cartier Bresson es en sí un acto premonitorio; pensar y sentir que una acción va a suceder y que el fotógrafo estará allí para capturarla. El instante decisivo en la praxis es una forma de espera, de acecho, de sujetar la cámara ante lo real. Esto, sin embargo, no quiere decir que el fotógrafo esté en control de la situación, pero sí de una idea misma de una posible imagen resultante. El instante decisivo ha configurado nuestra forma de concebir los recuerdos. Tal vez por ello se hable de memoria fotográfica, no obstante, los recuerdos no siguen con fidelidad la lógica de la fotografía; nunca se está al acecho de que un recuerdo tome forma, llegamos a olvidar incluso las cosas que consideramos relevantes en nuestras vidas. Los recuerdos tienen baches, texturas, incluso pierden sustancia conforme el tiempo los acorrala en las esquinas de la memoria. Es por ello que, conforme a esto, me aferro, no a una noción controlada como la del *instante decisivo*, sino que busco, mediante la cámara en mano, la obtención de *indecisive moments*, instantes indecisos, (Badger, 2004) (Hillman, 2020) término para referirse a las obras de fotógrafos como William Klein o Robert Frank, en las que se concibe el tiempo, en palabras de Hillman, no como un fenómeno fiable, sino como una experiencia personal variable (Hillman, 2020). Esta noción aparece de forma estética en la obtención de las imágenes de forma que existe cierta incertidumbre en la acción de filmar; dice Hillman: la idea de la fotografía, la traducción es mía, como una prótesis de la memoria siempre ha sido vinculada cercanamente a la fotografía misma. Pero la memoria, y la continua asociación con las fotografías, realmente no ofrece una nueva perspectiva en cómo la fotografía opera realmente hoy en día. La pregunta que abre realmente la compulsión de tomar fotografías obedece a qué debe ser recordado y qué debe ser olvidado. Sin embargo, es así como la incertidumbre se manifiesta, casi a un nivel invisible. (...) Ya que cierta angustia emerge durante el momento de la toma de una fotografía en la que la imagen se convierte en una noción indecible.

Como afirma Hillman, tomamos más fotografías, en este caso planos, porque estamos inseguros de cuales deberíamos realmente tomar. Es decir, como la fotografía es un acto de decisión, cualquier imposición de escogencia es resuelta por la acción de escogerlo todo; hacer de todo un sujeto de una fotografía (Hillman, 2017). Es necesario aclarar que esta noción, en cuanto Hillman se refiere a fotografías, es adoptada en este proyecto como una imagen en movimiento, un plano o un video. En este caso, es este mismo tratamiento de *incertidumbre* lo que ha fungido como concepto determinante en la escogencia de los sujetos, objetos y situaciones filmadas, para la angustia del recuerdo todo brilla; todo es digno de ser filmado. En fotografía, se podría hablar de obras como el libro publicado por William Eggleston, en 1989, *The democratic forest*, mientras que en cine, se podrían considerar como ejemplares de este concepto obras como *Outtakes of the life of a happy man* (2012) , y la mayoría de obras, del cineasta lituano Jonas Mekas, así como *Four Roads* (2020) de la cineasta italiana Alice Rohrwacher.

El recuerdo

Otro punto en esta constelación, tal vez la parte más etérea, y que ya ha sido vislumbrada en anteriores fragmentos, corresponde a la noción del recuerdo. En primer lugar, parto de la noción del recuerdo como elemento discursivo, para Barthes el recuerdo es una rememoración feliz y/o desgarradora de un objeto, de un gesto o de una escena, vinculados al ser amado, y marcada por la intrusión de lo imperfecto en la gramática del discurso amoroso (Barthes, 2019). Por otro lado el recuerdo funge como detonante de un relato. En *Memoria y recuerdo*, Alejandro Tomasini Bassols, intenta responder dos preguntas claves para el desarrollo de este trabajo: ¿cuál es el puesto del recuerdo en nuestras vidas? y ¿cómo incorporamos el concepto de recuerdo en nuestro aparato conceptual? Bassols menciona que hay que realizar una distinción entre imágenes mnémicas e imágenes que corresponden a otras facultades cognitivas como las de la imaginación, las de la fantasía e incluso las de la percepción visual (Bassols, 2015), por otro lado Bassols resalta la importancia de la imagen en relación con el recuerdo, más exactamente la relación con la imagen mnémica: ¿Es la imagen el elemento constitutivo, central, nuclear del recuerdo? Pensadores de primera línea, como Hume y Russell, si bien de diferente manera y con diferentes aparatos conceptuales, defendieron la idea de que la imagen mental es parte de la esencia del recuerdo, al grado de pensar que si no hay imagen, entonces no hay recuerdo (Bassols, 2015), no obstante Bassols argumenta que la imagen mental es redundante para la caracterización formal del recuerdo, sin embargo, remarca Bassols, es posible recordar sin tener imágenes asociadas con lo que se recuerda. En cambio, la inversa no vale: se pueden tener imágenes pero si no se sabe de antemano que son de carácter mnémico; que son imágenes de la memoria, entonces no entran como parte de ningún recuerdo. Son simplemente imágenes mentales (Bassols, 2015). Es por ello que este relato, esta carta, no está constituida por imágenes del recuerdo, es decir, en ningún momento aparecen acciones llevadas a cabo por el remitente y la destinataria, lo que se condensa en las imágenes filmadas son los instantes en los que el recuerdo invade el ser, un recordar que sólo se puede recordar.

Ahora, ¿por qué traer esta concepción del recuerdo sobre la mesa para la realización de una película? La pregunta me resulta un poco escabrosa, ya que mi interés no es hiper-conceptualizar un relato más bien sencillo. El recuerdo funciona dentro de esta construcción como elemento discursivo, a su vez corresponde a un carácter formal de la película, las imágenes que he grabado corresponden a asociaciones de reminiscencias propias, sin embargo, distanciándome un poco de Bassols, trazo una conexión homogeneizadora entre las imágenes que en un principio fueron grabadas con el ánimo de constituir una suerte de diario o registro mnemotécnico y las que fueron grabadas con un fin ficcional, es decir imaginativo o fantástico, de este modo, intento persuadir al espectador para que asuma que todo lo visto en la pantalla es producto de la memoria. Hace poco volví a mirar *Blade Runner*, En una escena Eldon Tyrell; el genio creador de los replicantes más humanos que lo humanos, le explica al caza replicantes Rick Deckard que para que éstos eviten la anagnórisis sobre su naturaleza sintética ha decidido regalarles un *pasado*; recuerdos. En esa misma escena, Tyrell le enseña a Deckard una serie de polaroids, objetos en los que el recuerdo se condensa en imagen; que serán leitmotiv a lo largo de la película, estas imágenes pertenecen a la memoria de la sobrina de Tyrell. Del mismo modo utilizo las imágenes grabadas tanto con el espectador como conmigo mismo. Estas son una forma de implante. ¿Con que fin? Con el del recuerdo mismo como materia maleable y re-escribible.

El Flâneur- La deriva

Ahora, es necesario adentrarme en una noción transversal al proyecto que abarca desde el modo en el que he filmado hasta el montaje y la escritura. Me refiero al acto de errar. No sólo comprendido como cometer la mayor cantidad de errores posibles sino en el ejercicio de no tener rumbo fijo. Esta práctica encarnada en el *Flâneur* por Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* de 1863 y ejercida por Walter Benjamin en el transcurso de su vida y obra, teniendo como máximo acto demostrativo *El libro de los pasajes*, constituye el método de este trabajo. Esto quiere decir que el norte de este proyecto ha sido de manera consciente no tenerlo. Vagar sin rumbo. Filmar lo no reseñable; lo que parece vacuo. Y esto ha determinado el contenido y la forma del material filmado y lo que he definido como una carta de amor; una forma de errar hasta la muerte, de amor en amor (Barthes, 2019). Barthes define una práctica similar al del *Flâneur*, el errabundeo, que parece serle complementaria. Barthes agrega a la práctica que esta forma de perder el rumbo es consecuencia de una difusión del deseo amoroso (Barthes, 2019), no obstante me gustaría añadir que no sólo corresponde a una especie de difusión del deseo, sino también a una atomización del mismo, esto es lo que faculta la contemplación del ser amado en todas los objetos y seres que componen el mundo, tal como Benjamin lo observa en un abanico de una tienda de antigüedades.

Repositorio audiovisual

Este trabajo no existe, por supuesto, en una cámara al vacío. A continuación, y sin orden particular, mencionaré las obras audiovisuales que han servido como base temática y estética, y con los que esta película guarda, o pretende, cierta relación intertextual.

Sans Soleil (1983)

Chris Marker

Sans Soleil representa el nacimiento oficial del cine ensayo. También constituye el primer gen de este proyecto. En Sans Soleil una mujer lee las cartas que recibe de Sandor Krasna; un operador de cámara que recorre el mundo mientras reflexiona sobre la función del recuerdo, las imágenes, el concepto de historia, la emocionalidad que reposa en el tiempo y sus encrucijadas. Sin duda alguna Sans Soleil representa casi todo el camino que he transitado en la realización de mi película, he intentado insistentemente habitar los zapatos de Krasna (Marker), no obstante tal vez la mayor dificultad ha sido intentar desmarcarse de las palabras que habitan la obra de Marker. De ésta extraigo la posibilidad de la memoria como un campo de re-escritura incesable, además de la forma epistolar y las presencias conceptuales que habitan los tiempos muertos de Marker y alimentan mi trabajo. Reconozco que Sans Soleil tiene una influencia bastante fuerte, vale la pena mencionar que incluso he extraído un fragmento directo de la película de Marker, así como he realizado un par de guiños bajo la sospecha de que las cartas de Krasna también son cartas de (des)amor; la inclusión de *Besos más dulces que el vino* en los primeros minutos de la película no se me hace para nada gratuita.

Adiós a la memoria (2020)

Nicolas Prividera

En Adiós a la memoria, Prividera explora los archivos familiares de su padre que empieza a evidenciar síntomas de Alzheimer en búsqueda del recuerdo de una madre desaparecida; lo que a título personal he catalogado como una presencia espectral. Prividera construye una película que es consciente de la propia naturaleza de sus formas, incluso la voz en off repite gestos que lo remarcen, como por ejemplo en la secuencia en la que se refiere al viaje de sus padres a París, ciudad que él mismo visitaría cincuenta años después, menciona que se rehúsa al gesto de recorrer los mismos lugares que recorrieron sus padres y tomar las mismas fotos que ellos tomaron y así jugar al juego de la ausencia, pero la conciencia reposa en la aclaración en tercera persona: *es un gesto que el chico (Prividera) ya ha visto en demasiadas películas que parecen buscar la misma textura que el pasado, filmando con viejas cámaras; una nostalgia duplicada, doblemente muerta.*

En mi película también realizo un gesto en honor a *Adiós a la memoria*, sin embargo, mientras que la búsqueda de Prividera es la de un recuerdo perdido, la mía es la del olvido ¿o es al revés?, sin embargo reconozco que el gesto de filmar con una cámara vieja parezca una recreación del pasado, esto obedece más a un juego de ambigüedad. Mis imágenes obedecen a un tiempo presente que está en constante desaparición, más no a la simulación de un tiempo anterior. No obstante esta apariencia de *nostalgia duplicada* no me molesta en absoluto, en su tautología encuentro el encanto de sólo recordar que se recuerda. Por otro lado, me llama la atención el uso del sonido siempre presente en Adiós a la memoria, suena estática, sonidos producto de sintetizadores, rebotes de sonares, entre otros. Como si hiciera alusión a una forma de la memoria que es salvaje y avasalladora.

Prividera también lo dice: demasiada memoria abrume.

As I was moving ahead, I saw brief glimpses
of beauty (2001) Jonas Mekas

Esta película es un recorrido a través de treinta años de *home-movies*, realizadas por el cineasta lituano Jonas Mekas. Mekas, precursor del diario filmico, proyecta un gran número de metrajes en los que se evidencia la cotidianidad de su vida, los primeros pasos de sus hijos, diversos cumpleaños, paseos por parques y avenidas, breves encuentros con amigos, entre otros. Así mismo Mekas comenta al espectador, mediante voz en off, lo que éste está viendo en la pantalla; declama poemas escritos por él mismo, reflexiona sobre las imágenes, desvaría y se pierde entre las palabras que pronuncia, interrumpe su relato e inicia otro en el mismo movimiento. Las películas de Mekas dan la ilusión de representar la duración bergsoniana, lo que tiene peso. Por otro lado, y especialmente en esta película, el cineasta lituano configura un dispositivo que obedece al funcionamiento de la memoria confusa y no-lineal que da la sensación de no observar una película, sino halos de la vida misma.

A partir de la más celebre obra de Jonas Mekas reconozco una aproximación estilística en la forma de filmar, desde la cámara en mano hasta los objetos que se posan frente al lente, filmo lo que me aparece, de alguna forma, como bello. También reconozco que me afilio a una forma de montaje más bien incierta (más no fortuita) como las películas de Mekas, mi película también tiene génesis en la *mesa de montaje*, sin embargo he buscado, en una suerte de trazo, un paralelo con el estilo de Mekas, imágenes más escrupulosas, dejando de lado el movimiento azaroso que presenta el director lituano. Reconozco que puede haber en mi realización una especie de cronología que responde al diario filmado, no obstante no ha sido mi intención que el tiempo aparezca en la película de forma cronológica, casi que lo he evitado, al igual cómo he evitado la configuración de un espacio que responda a las lógicas de lo real: ¿qué apartamento han conocido que tenga tres balcones y quede frente a un apartamento de ladrillos, y frente a un parqueadero y que sus columnas estén al mismo tiempo fijadas en Bogotá, Lyon y Berlín?

Mekas dice: la memoria se ha desvanecido, pero mis imágenes están aquí y las imágenes son reales.

Ghost Dance (1983)
Ken McMullen

Ghost Dance explora los pensamientos y teorías de Jacques Derrida sobre los fantasmas (espectros) a través de las vivencias de dos mujeres localizadas en París y en Londres que poco a poco van encontrándose en situaciones difíciles de describir. La película juega con formas del documental, los diálogos se notan improvisados, así como muchas situaciones aparecen como fortuitas. Por otro lado, en Ghost Dance, aparece Derrida interpretándose a sí mismo, rompiendo el tejido ficcional y estableciendo un discurso transversal a toda la película: *ser perseguido por un fantasma es recordar algo por lo que tu vida nunca ha pasado. Para la memoria es el pasado que nunca ha tomado forma de presente.*

Ghost Dance constituye entonces un aporte más bien conceptual. Mi película también se refiere a un fantasma, un fantasma del que su presencia estoy enamorado. Entonces, más que como una referencia directa, la película de McMullen aparece como parte de un andamiaje conceptual etéreo; un eco. Por otro lado, me llama la atención algo que se menciona en la película, parafraseando aquel dialogo de una de las personajes con Derrida: *Uno creería que con los avances en la tecnología cada vez más habrían menos encuentros con fantasmas y que estos serían relegados a una época feudal, medieval, pero sucede exactamente lo contrario, la tecnología aumenta el poder de los fantasmas sobre nosotros y su habilidad para perseguirnos.* También, en esta misma escena Derrida dice: *El cine es el arte de los fantasmas, una batalla de apariciones (...) es el arte del permitir que los fantasmas regresen. Y creo que ese es uno de mis objetivos: invocar a los fantasmas y que regresen.*

The invisible frame (2009) y Cycling the
frame (1988) [cortometrajes] Cynthia Beatt

En ambas películas, Cynthia Beatt sigue a Tilda Swinton en un viaje psico-geográfico mientras pasea por la Berlín post-caída del muro. En esta acción, Swinton toma la actitud de una *flâneuse*, mientras sigue la ruta del muro de Berlín; esto en relación a la versión de 1988. En la versión del 2009, Swinton retoma esta misma actitud, con la diferencia de que la presencia del muro es más bien *espectral*, abriendo nuevas rutas, tanto geográficas como reflexivas para la protagonista. En esta deriva difusa aparecen las vivencias de Swinton como rizomas (Deleuze & Guattari, 1997) que sólo se ven detenidos en su crecimiento por la imposición de la frontera temporal de la película misma.

A partir de The invisible frame y Cycling the frame adopto esta actitud *flâneurística* psico-geográfica, no obstante, ambas películas presentan un doble retrato; Tilda Swinton y Berlín, configurando así una geografía emocional (Luna & Valverde, 2015), sin embargo, por mi parte, esta geografía emocional se presenta como fragmentaria; un lugar de muchos lugares, un tránsito de muchos transitos; un país imaginado, tal vez una no-geografía (atendiendo al nombre del *track* de Chemical Brothers: *No geography* [que también es una canción de amor: *If you ever change your mind about leaving it all behind remember, remember, no geography. Remember, remember, no geography. Me, you and me, him and her, and them too and you, and me too. I'll take you along, I'll take you along with me*]). Por otro lado, considero que en mi trabajo también está presente algo del carácter episódico de éstas películas, así como el pensamiento fragmentario y los juegos metafóricos que aparecen en las películas de Beatt con relación al cuerpo y el espacio. Ambas películas finalizan frente a la Puerta de Brandeburgo con una diferencia notable: la presencia-ausencia del muro, como Gómez Jattin en su poema *El leopardo*, y al igual que Beatt, yo también creo en el pasado como punto de llegada.

Stories of the night (1979)
Clemens Klopfenstein

Stories of the night es una película de paisajes. Una oda a la noche. Klopfenstein filma paisajes nocturnos desde Estambul a Dublín, desde Helsinki hasta Roma, en un momento donde la población empieza a desplazarse de los centros urbanos a los suburbios. Cabe recalcar que las imágenes de Stories of the night son filmadas a altas horas de la noche en las que las ciudades aparecen como fantasmagóricas, vaciadas de los cuerpos del ocio y el trabajo; oficinas y calles vacías, sólo habitadas por los zumbidos del alumbrado público y los vestigios de la actividad humana en el día. Stories of the night expone el encogimiento de las ciudades bajo la capa de la noche (Mik, s.f.).

Aquí un poco de arqueología de la idea. En un principio mi trabajo iba a estar encaminado en esta dirección: una serie de paisajes en los que el emplazamiento de la cámara iba a estar relacionado con los recuerdos de una ciudad, vaciada de personas gracias a la pandemia, sin embargo ésta idea fue poco a poco pereciendo debido a la situación de seguridad en las ciudades dónde pensaba filmar. No obstante, mucho de Stories of the night sigue presente en este proyecto, ya que algunas de las imágenes que aparecen en ella están inspiradas directamente por la obra de Klopfenstein, así como el poco movimiento de la cámara cuando se trata de filmar edificaciones. Las imágenes de Klopfenstein aparecen como paisajes ajenos a mi cotidianidad, sin embargo están imbuidos por esa misma aura espectral a través de la palabra en la pantalla. Se puede decir que la influencia de Stories of the night es más bien de carácter fotográfico.

Los amantes del círculo polar (1998)

Julio Medem

Los amantes del círculo polar es una tragedia. Mediante una trama circular, Julio Medem presenta la vida de los dos protagonistas de esta película; Otto y Ana (Peru Medem y Sara Valiente) destinados a (des)encontrarse a lo largo de sus vidas. La película avanza sobre los rieles de la casualidad y la distancia como un tren cuya única parada es la imposibilidad de la cercanía. Los personajes se cruzan constantemente en la pantalla, sienten la presencia del otro incluso mientras viajan en aviones distintos y en direcciones contrarias, como si estuvieran ligados por algo que va más allá de la realidad. Es una expresión de amor.

Se vuelve necesario aclarar la influencia de esta película para este trabajo. Aunque formalmente no sean adoptados elementos narrativos o estéticos de la película de Medem, considero que Los amantes del círculo polar ha constituido un acompañamiento casi que espiritual, por decirlo de algún modo, de este proyecto. Muchas de las imágenes que he filmado representan, o corresponden, a casualidades encriptadas, coordenadas simbólicas o simulaciones de esta película, incluso desencuentros con la casualidad misma.

What do we see when we look at the sky?

(2021) Alexandre Koberidze

Al igual que la película de Medem, What do we see when... también se desencadena a raíz de una casualidad. En ella, los protagonistas Lisa (Ani Karseladze, Oliko Barbakadze) y Giorgi (Giorgi Bochorishvili, Giorgi Ambroladze) se tropiezan un día al salir de la calle y sólo eso basta para que caigan enamorados. De inmediato planean un encuentro al que ninguno podría asistir ya que sobre ellos caerá un hechizo que los hará cambiar por completo su apariencia, truncando así la posibilidad del reconocimiento y por ende del encuentro. Ambos recorrerán la ciudad riberena de Kutaisi, Georgia, en búsqueda del otro. Entre tanto, la narrativa de la película se desviará sobre los perros que asisten a los bares y restaurantes, los niños que juegan al fútbol en las horas de la tarde, el trabajo de los gitanos en los puentes de los ríos y la historia de una fotógrafa a la que se le encomienda retratar desconocidos como si fueran pareja. Al final, el hechizo se romperá frente a la pantalla de cine, haciendo que los amantes por fin logren reconocerse y re-encontrarse. What do we see... aparece de nuevo como un acompañamiento espiritual de este trabajo. Siguiendo la lógica de la casualidad, lo fragmentario y lo rizomático como una forma de abordar la narrativa de la película.

Correspondencia [cortometrajes] (2020)

Carla Simón; Dominga Sotomayor

Dos mujeres cineastas intercambian correspondencias transoceánicas mientras reflexionan sobre la familia, la ausencia, la libertad, la democracia y el panorama político de Chile. Estas cartas establecen una intimidad entre las dos autoras mediante el archivo con el fin de interpretarse a sí mismas. Evidentemente, la forma de organizar el relato epistolar de Carla Simón y Dominga Sotomayor ha aportado a la forma en cómo este trabajo está realizado. Las imágenes provenientes de sus cartas desean dar cuenta de un tiempo exacto para quien la recibe, son un modo de establecer la presencia de un cuerpo ausente. Sin embargo, en este trabajo no ocurre tal intercambio, sino más bien una correspondencia que no será enviada, un esfuerzo absurdo, esta condición permite para este proyecto tomarse ciertas licencias del formato ensayístico, permitiendo hacer parte al espectador de una intimidad espectral en una conversación en el que el otro sólo está enunciado.

Four roads (2020)

Alice Rohrwacher

Rohrwacher realiza esta película en medio del confinamiento por la pandemia del Covid-19, mediante una vieja cámara de 16 mm y un lente zoom explora las alternativas de contacto entre vecinos. Four roads es de una simpleza encantadora, Rohrwacher filma los paisajes a la luz de los primeros minutos del día, los caminos que llevan a las casas de sus vecinos; sus bifurcaciones y las actividades posibles del confinamiento, encontrando una forma confort en la distancia.

Four roads pone a prueba la capacidad del cine para acercar a las personas, no sólo en su exhibición sino en su realización misma, a su vez, entabla cercanías entre cuerpos a partir del lenguaje cinematográfico. Esta podría tratarse de un ejemplo de una carta sin enviar, escrita para aquellos que están imposiblemente cerca.

Mysterious object at noon (2000)

Apichatpong Weerasethakul

Weerasethakul viaja alrededor de Tailandia junto a un equipo de grabación entrevistando personas comunes, pidiéndoles que agreguen sus propias palabras a una historia sobre un niño y su maestra que será interpretada por una compañía de actores. La película fue rodada sin guion y en ella tanto lo documental como la ficción se abrazan en un cadáver exquisito de imágenes y sonidos. El relato se moviliza sobre la construcción colectiva del equipo de rodaje que incluso es evidenciado en la película misma, volcando la cámara a su propia realización. Es difícil medir la influencia de *Mysterious object at noon* sobre este trabajo, no obstante, he optado por una estrategia similar a la de Weerasethakul, la construcción de este trabajo se desenvuelve en su propio avance en cada sesión de montaje a partir de la construcción de la sesión anterior, siguiendo la pista de sí misma, del mismo modo como navegan los argonautas. Por consiguiente, este trabajo realiza una aproximación a esta metodología de realización sin norte fijo.

Transito [cortometraje] (2021)

Nicolas Gaitán Sierra

Transito es un retrato de la madre de Nicolas Gaitán. La película sigue a la madre en sus momentos de deambular por la ciudad y en los tiempos muertos fuera del hogar. Las imágenes son acompañadas por los fragmentos de las cartas dedicadas a la madre que aparecen como subtítulos y palabras sueltas alrededor de la imagen estableciendo un juego en el que la conjunción de ambos revela sentido. Del mismo modo adopto esta estrategia en el que las palabras son libres para ocupar el espacio en la pantalla, sin embargo, en Transito la presencia es algo certero, a quién va dedicada la película se encuentra frente a la cámara. En el caso de este trabajo se hace necesario plantearse la pregunta de cómo representar un cuerpo que no está presente.

Cityscapes [colección 1982-1997]

Dominic Angerame

Arqueología de la idea: Junto con *Stories of the night*, los paisajes caóticos de Dominic Angerame constituyen una influencia estética para este trabajo. Angerame fragmenta las ciudades para componer sinfonías del espacio urbano. En esta colección, Angerame documenta las atmosferas norte americanas de los 80s, desde los establecimientos de apuestas en Las Vegas hasta los atracaderos de la bahía de San Francisco. Muchos de los paisajes de Angerame se podrían denominar como no-lugares; sitios de paso en los que el individuo renuncia a su identidad para fundirse en la masa. Por otro lado, el rompimiento de las estructuras espaciales en las películas que conforman esta colección también desgarran el tiempo en la mesa de montaje, dotando a los espacios filmados de un aura fantasmagórica -hauntológica- redefiniendo nuestro entendimiento de lo real aplicado a los materiales que construyen la realidad misma; el concreto, la carne, el metal, el vidrio de las ventanas de los edificios de San Francisco se torna etéreos ante la cámara -y la mirada- del cineasta. Y es esta cualidad la que me interesa de su cine; el dejar que lo sólido se desvanezca en el viento, incluso lo perdurable; la memoria. Angerame trata los espacios como animales en vía de extinción, como si con el transcurrir del fílmico el espacio perdiera un poco de su materialidad frente a la cámara. Que es la misma *sensación* que transcurre tras el terciopelo de las imágenes en este trabajo; un constante desaparecer; una desmaterialización de la memoria y un intento inútil de conservarla.

My Mexican Bretzel (2019)

Nuria Giménez Lorang

My Mexican Bretzel sigue los diarios íntimos de Vivian Barrett, la esposa de un rico industrial de los años 60s. Las imágenes que se presentan en el film corresponden a las grabaciones de su esposo en una suerte de archivo que se niega a prestarse al relato del recuerdo. Giménez construye un relato romántico de un tiempo imposible, de una ensoñación que reposa en las imágenes. Giménez eleva el carácter sonoro a la altura de la imagen, haciéndolo co-protagonista de un relato confesional y poético. Sin embargo, aunque considero el sonido de esta película bastante llamativo y una influencia fuerte para este trabajo, lo que más llama la atención es la opacidad con la que Giménez trata la realidad filmada mientras diluye las fronteras de la ficción en el documental, por otro lado, My mexican bretzel también constituye un ensayo sobre el poder de las imágenes para aparentar veracidad; comulgar una verdad presupuesta.

Paisajes cambiantes [cortometraje] (2022)

Juanita Muñoz

El cortometraje de Juanita Muñoz también es una carta no-enviada, o que se choca contra la posibilidad del envío. En ella, Muñoz invoca una presencia deseada, una nostalgia latente, una persona que parece ya no estar. Muñoz, utiliza imágenes de un archivo colectivo que habita en la memoria de los celulares de sus co-realizadores. Se pregunta por los paisajes que se desvanecen en el tiempo y la mirada de esa presencia sobre ella misma. La acumulación, los sonidos y el desdoblamiento de las imágenes remarcan una nostalgia etérea, tal vez una nostalgia por ella misma, algo que se ha perdido en el paisaje.

No te vayas sin decirme a donde [videoclip]

(2019) David Suárez

Al ser el acompañamiento de una obra musical, este videoclip aparece de forma sinestésica, ya que es capaz de evocar las sensaciones que la música produce, sin embargo, es válido decir que fácilmente podría funcionar en solitario. El videoclip de *No te vayas sin decirme a dónde* presenta una serie de imágenes fragmentadas, incluso un cuerpo mismo fragmentado, que aparece como un recuerdo incompleto; bocas y ojos superpuestos sobre imágenes a veces fijas, a veces en movimiento, de viajes por carretera, vuelos, recorridos por pasillos infinitos, texturas y juegos de luces etéreos. Mientras que las imágenes fijas aparecen como parte de un archivo personal, incluso logran articular la canción, dándole un rostro a la persona a la que parece estar dedicada. La canción de la que es acompañante plantea una suerte de declaración en contra del olvido, pero reconociéndolo como un hecho.

Hacia al final del video-clip aparece el espacio vacío de un hotel, la posición de las almohadas se muestran como huellas de un instante compartido, pero esta imagen, a diferencia de las otras que constituyen el videoclip, no se repite. Es una imagen mnemónica.

This photograph is my proof
[fotografía](1979) Duane Michals

Una pareja aparece sentada sobre una cama que se arruga con sus cuerpos. Se abrazan. Abajo, en el paspartú se lee a puño y letra: *Esta fotografía es mi prueba. Existió aquella tarde, cuando las cosas aún iban bien entre nosotros, y ella me abrazaba, y éramos tan felices. Ocurrió realmente, ella me amó, ¡Mira, ve por ti mismo!*

Tengo poco que decir sobre esta imagen, que he decido incluir como parte de las influencias ¿audio? visuales, que han alimentado este trabajo. Esta obra es una huella que en mi cortometraje está ausente. Sólo eso.



En el borde se lee: *Esta fotografía es mi prueba. Era aquella tarde, cuando las cosas aún estaban bien entre nosotros, y ella me abrazaba, y éramos tan felices. Sucedió, ella me amaba. ¡Mira! ¡Ve por ti mismo!*

Blade Runner (1982)

Ridley Scott

La acción transcurre en la ciudad de Los Ángeles en un futuro distópico en el que, mediante bioingeniería, se fabrican humanos artificiales, llamados Replicantes, para servir como esclavos en colonias humanas extraterrestres. Sin embargo, un grupo de Replicantes se revela en una de las colonias dejando a su paso un rastro de sangre, estos vuelven a la tierra para averiguar cómo superar la corta expectativa de vida que artificialmente se les ha dado. El investigador Rick Deckard es asignado para el trabajo de encontrarlos, identificarlos y matarlos.

Estos humanos artificiales son idénticos a cualquier ser humano, incapaces, sin embargo, de cualquier respuesta emocional compleja, empatía o tristeza. En la búsqueda del grupo rebelde, Deckard termina por enamorarse de una Replicante que ha sido dotada con un pasado, es decir, con recuerdos. Incluso le han sido otorgados objetos en los que, según el personaje mismo, son imágenes de su infancia. Pero estos recuerdos son falsos, pertenecen a alguien más. Así es como se inserta esta película dentro de este trabajo, en la fiabilidad del recuerdo hecho imagen ¿Qué de todo esto que recuerdo recordar realmente fue experimentado? Por otro lado, es necesario hablar del monólogo final, obviamente es pertinente referenciar aquellas legendarias palabras:

He visto cosas que ustedes nunca hubieran podido imaginar. Naves de combate en llamas en el hombro de Orión. He visto relámpagos resplandeciendo en la oscuridad cerca de la entrada de Tannhäuser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo, igual que lágrimas en la lluvia.

Momentos perdidos en el tiempo...como lágrimas en la lluvia. Ese es el destino de las imágenes plasmadas en este trabajo. ¿Cómo distinguir las lágrimas de las gotas? ¿Qué imágenes son producto del recuerdo en este trabajo, es decir, fieles al pasado? ¿Qué imágenes son “inventadas”?

Blade Runner 2049 (2017)

Denis Villeneuve

Blade Runner 2049 sigue la trama de su homónima de 1982, sólo que esta vez la narrativa descansa sobre los hombros del oficial K, (Ryan Gosling) replicante, un Blade runner como Deckard, que le sigue la pista a unos viejos replicantes que han logrado camuflarse entre las sombras humanas. Conforme avanza la trama, el oficial K se dará cuenta que los replicantes a los que caza ocultan algo más importante que sus propias vidas; el nacimiento de un bebé parido por una replicante y un humano. Poco a poco el oficial K perseguirá las pistas que sostiene la red de encubrimiento que lo llevará a verse a él mismo implicado dentro del caso, hasta encontrar a Deckard. Revelando que el bebé que busca es hijo del oficial de la primera película y Rachel, la replicante más humana jamás fabricada. Ahora, ¿por qué incluir también esta secuela? En su búsqueda por pistas, el oficial K acude a una consultora (Carla Juri) que trabaja para Industrias Wallace; heredera de la extinta corporación Tyrell y nueva fabricante y distribuidora de aquellos humanos no humanos. En esa escena el oficial K le pide a la consultora que certifique la veracidad de las imágenes de los recuerdos que posee, que estos no son artificiales, que no han sido prefabricados e implantados. La consultora, que es una diseñadora de recuerdos sintéticos, lo confirma: alguien vivió esos recuerdos, nos son falsos.

Se hace necesario entonces volver al principio de la escena: al entrar al laboratorio el oficial K encuentra a la consultora, la Dra. Ana Stelline (The memory maker); para otorgarle un nombre, agachada, rodeada de árboles, plantas y pequeños insectos (situación anormal para el universo distópico de Blade Runner), mientras sostiene un pequeño cilindro metálico que cuelga de su cuello que gira cuidadosamente para configurar los detalles de un pequeño escarabajo, que no es más que una imagen; un recuerdo. El cilindro recuerda a un lente de una cámara fotográfica, los anillos imitan el funcionamiento de un diafragma, incluso las inscripciones en el cilindro de la Dra. Stelline parecen los indicadores de distancia del sistema métrico de zonas, su oficio recuerda al del camarógrafo. En ese sentido, asocio aquel oficio, el de fabricar recuerdos, con este trabajo. Al igual que la Dra. Stelline (encerrada detrás de una pared de cristal por una supuesta enfermedad), no se me es posible abandonar el laboratorio en el que las imágenes adquieren peso en el tiempo, unas imágenes tal vez no vividas, sólo fabricadas, grabadas con un propósito represivo. Yo mismo pongo en duda la veracidad de mis imágenes ¿prefabricadas? ¿Con qué propósito?

Tratamiento

Hasta el momento me he referido a los aspectos conceptuales y referenciales que rodean este proyecto dado que siento cierta dificultad en la definición concreta de lo que abarcan las fronteras de esta constelación. Ahora es necesario que me refiera a las decisiones que han conformado los aspectos estéticos concretos de la realización.

Reglas de rodaje

Aquí cuatro reglas que me impuse para la realización del proyecto:

1. Todos los planos deben ser filmados con cámara en mano, los planos deben siempre recordar la presencia de un cuerpo que sostiene la cámara.
2. Ningún plano podrá contener actores, actrices o puestas en escena.
3. No aparecer físicamente en ninguna de las imágenes.
4. Las imágenes grabadas no pueden contener acciones concretas, es decir acciones que soporten explícitamente algún tipo de narrativa. Como si fueran recortes no importantes de un archivo heredado.

De las imágenes

En primera instancia he procurado que la realización se acerque al discurso mismo. Para ello he optado por el uso de una cámara Sony TRV68 que utiliza casetes para la grabación de imágenes y sonidos, una *antigüedad*. Esto ha significado tres elementos importantes a nivel estético de la imagen: en primer lugar, ha delimitado el *aspect ratio* de las imágenes a 4:3 en origen, que ha condicionado con la forma de encuadrar.

Por otro lado, ha configurado una estética *vintage* en la imagen que refleja la característica artesanal con la que se ha realizado este proyecto, de la misma forma en la que se realizaron diversas *home movies* en las décadas ochentas y noventas, lo que me ha llevado a preguntarme ¿por qué asociamos estas estéticas, la de la imagen con soporte fílmico y electrónico, con los recuerdos? ¿por qué a pesar de la democratización de la fotografía y el video digital seguimos recurriendo a la fotografía y el video análogo como estrategia para significar el recuerdo? Hasta el momento había evitado utilizar el término *análogo* para referirme al soporte de las imágenes que he filmado, sin embargo ahí encuentro la clave para la solución de estas preguntas, no obstante inmediatamente aparecen otras: ¿a qué son *análogas* estas formas del soporte fotográfico/ videográfico? ¿estas cuestiones tienen que ver más con la noción de lo archivístico? ¿Qué asociaban entonces las personas de 1900 con las imágenes del pasado?; ¿el óleo, el daguerrotipo? Aunque puedo vislumbrar una teoría personal, son preguntas que por el momento se me escapan de las manos. En un pequeño intento, me atrevo a decir que los accidentes y las imperfecciones de estos soportes pre-digitales, mantienen una relación más estrecha con la memoria imperfecta que la exactitud y pulcritud de la imagen digital propia de nuestro siglo, además de poseer un carácter orgánico; lo vivo, un cuerpo fijado en la materia diferente de lo que parece ser la inmortalidad de las imágenes digitales hechas sólo de data; unos y ceros, vaciadas de un cuerpo físico, incapaz de sentir las caricias del paso del tiempo, de la intemperie, de la realidad misma. Por el momento pasaré de largo sobre éste asunto, sin embargo subrayo que han estado en mi conciencia en todo momento de realización de este trabajo.

Como último elemento relacionado con la escogencia de la cámara, ésta ha permitido una suerte de edición, diferente al montaje de la captación que obedece a un orden temporal en cámara, es decir, la cámara me ha permitido crear ediciones utilizando como herramienta la cámara misma, por ejemplo el retroceso y la pausa de la reproducción de las imágenes crea una imagen misma, una imagen *glitcheada*, una alteración que aparece como un desgarré sobre la imagen; la herida del tiempo.

He decidido reducir el *aspect ratio* remarcando los límites de la pantalla, es decir no permito que las imágenes toquen las fronteras del espacio sobre el que son proyectadas. Esto con el fin de acentuar la conciencia de que se asiste, no a una experiencia; quien quiera una experiencia que se tire a un lago, sino a una sucesión de imágenes y nada más. Ahora que lo pienso, mientras reviso la estructura de este párrafo, también nombramos como lago, o laguna, a cuando tenemos vacíos en la memoria. Cuándo la experiencia es secuestrada de la luz de conciencia en un proceso casi cinematográfico y *montajístico*. Un lago; una laguna, es el vacío que no podemos llenar.

De la palabra hecha imagen

Hay un dicho popular que dice: “las palabras se las lleva el viento”; el viento aquí aparece análogo al devenir, al tiempo, entonces ¿cómo fijar en el tiempo lo que se ha dicho? La respuesta parece obvia: escribiéndolo. Sin embargo, esto también presenta un nuevo problema; ¿cómo extraer sentido de la simultaneidad de las palabras? ¿cómo evitar sacrificar una palabra en pro de la siguiente? Con dolor reconozco que es imposible enfrentar el devenir, tal vez sólo puedo apostar por la simultaneidad de la palabra hecha imagen; volver las palabras subtítulos. Aun así los subtítulos también se anclan al viento, pero el intento de fijar la palabra a una materialidad, incluso tan etérea como la luz del proyector o la pantalla, me parece un esfuerzo legítimo.

Además, la palabra hecha imagen me ha permitido jugar tanto con la acumulación y reiteración de oraciones, la ubicación de los subtítulos en el plano, así como con las características tipográficas como el *kerning* o el tachado de las mismas.

Por otro lado, también he incorporado palabras provenientes de distintos orígenes, este es el caso, por ejemplo, de una secuencia extraída de la película de Chris Marker, *Sans Soleil* en la que realizo una cita directa mediante la grabación de los subtítulos que transcurren en la secuencia original que sucede de manera simultánea a los subtítulos que he incorporado. También he incorporado el efecto de *temblor* a los subtítulos. Me parece que le da cierto carácter háptico a las palabras como si tuvieran cierto temor de ser puestas en evidencia o escritas. Como si pudieran ser tocadas.

Del sonido

El sonido constituye para este proyecto una suerte de material encriptado, obedeciendo a la categoría discursiva de la carta mencionada por Roland Barthes, es decir que, fuera del material grabado, la utilización de distintos sonidos incidentales, como la música y otros efectos, corresponden también a elementos del discurso a la vez que hacen parte del decorado mismo del ensayo.

Gran parte del sonido ha sido grabado de forma directa. Incluso ha sido obtenido a través de la misma cámara creando así paisajes sonoros correspondientes al momento mismo de la filmación.

Por otro lado, también he utilizado música incidental siguiendo el concepto, anteriormente mencionado, de hauntología, ¿pero qué es un sonido hauntológico? En este caso vuelvo y recurro a Fisher en *Los fantasmas de mi vida* para obtener una definición estilística: Los artistas que iban a ser llamados hauntológicos estaban envueltos en una abrumadora melancolía y preocupados por el modo en que la tecnología materializa la memoria; de allí su fascinación por la televisión, los discos de vinilo, los casetes y los sonidos de estos artefactos tecnológicos que estaban desapareciendo. Esta fijación en la memoria materializada condujo a la que quizá sea la principal marca sonora de la hauntología: el uso de ese sonido crepitante que hace la púa al rozar la superficie del vinilo. El crack nos hace conscientes de que estamos escuchando un tiempo fuera de quicio; nos impide caer en la ilusión de la presencia (...) La hauntología es telepatía, la persistencia de lo que ya no existe (Fisher, 2018). Fisher agrupa a artistas como William Basinski, *The Caretaker*, *Burial*, Philip Jeck, entre otros, como exponentes de esta estética. En búsqueda de estas huellas, he realizado una pequeña curaduría de exponentes un poco más contemporáneos, por ejemplo he utilizado música de la artista colombiana Ela Minus como telón en los primeros minutos que se proyectan en la pantalla.

También he seleccionado fragmentos de los *tracks* que componen *MEMOIRAMA* del trío berlines Grau& dado que encuentro concordancia tanto a nivel estético como conceptual en el desarrollo del álbum ya mencionado. En su página oficial escriben: en el proyecto *MEMOIRAMA*, Grau& pone su mano sobre el cultivo sónico de recuerdos que dan forma al presente. Orah, Kupa y Achternkamp presentan artefactos de su niñez en un taller de investigación sobre la empatía y su acercamiento al material de archivo (...) La cultura de la memoria permanece atrapada a menudo en lo visual-háptico. *MEMOIRAMA* apunta a la creación de una aproximación auditiva de la memoria desprivatizándola y colectivizándola. El elemento de construcción comunitaria de la memoria y el compromiso artístico con los pasados subjetivos tiene gran potencial para ayudar a procesar traumas personales, y colectivos, explorar identidades y, por lo tanto, crear más apertura, comprensión y tolerancia social para con los mundos subjetivos de la experiencia (grau&, 2022). Particularmente utilicé el *track* ZWA en el que identifiqué ciertos acordes musicales que enlazan dos canciones significativas dentro de la realización del proyecto, *Otis* de The Durruti Column y *He would have laughed* de *Deerhunter*. Cabe recalcar que he consultado a los músicos por estas otras piezas que supongo encriptadas. Ellos han negado que hayan sido referenciadas de forma intencional en el *track*, no obstante, aquellas pequeñas notas de corta duración han servido como detonante del recuerdo. En el encriptado de ambas piezas musicales encuentro el sentido que las faculta para ser incluidas como parte del audiovisual.

Por otro lado, el sonido también constituye una forma de cita indirecta a trabajos que han inspirado, y han servido de sustento, para este proyecto. Por ejemplo, en la construcción del tejido ficcional que soporta el personaje de *Ayla* se menciona que canta en las mañanas. La canción usada corresponde a la versión de Nana Mouskouri de Besos más dulces que el vino (*Küsse süßer als Wein*) utilizada también en los primeros minutos de *Sans Soleil*. Sobre esta canción aparece el monólogo:

Él me escribió:

Entro por la costa de Sheba, pienso en las listas de Shōnagon, en todas esas cosas que bastaría con nombrarlas para que latiera el corazón. Con solo nombrarlas. En nuestro país el sol no es sol si no está resplandeciente, o un manantial no lo es si no está límpido. Aquí, poner adjetivos sería tan descortés como regalar objetos con la etiqueta del precio. La poesía japonesa no califica. Hay una manera de decir barco, roca, bruma, rana, cuervo, granizo, garza y crisantemo que las contiene todas. Estos días la prensa sólo habla de un hombre de Nagoya, la mujer que amaba murió el año pasado y él se sumergió en el trabajo a la japonesa, como un loco. Al parecer hizo un gran descubrimiento en electrónica. Y después, en mayo, se suicidó. Hay quien dice que no pudo soportar oír la palabra “primavera” (Marker, 1983).

Cabe notar que realicé un intento de volver este guiño un gesto diegético de la puesta en escena. Mediante la manipulación del audio remuevo la parte instrumental de la canción, dejando solamente la voz de la interprete. También altero la espacialidad y el tono de la canción haciéndola pasar como un sonido que proviene de otra habitación en concordancia con la ficción correspondiente al personaje de *Ayla*.

Además, también parafraseo, de forma sonora, una película que vi recientemente. Se llama *Adiós a la memoria*, la dirige Nicolas Prividera. En ella, el cineasta recorre los archivos de su padre que empieza a sufrir de Alzheimer, esculca en sus notas en una forma de re-escritura de la memoria, a su vez, busca los rastros de su madre desaparecida. Esta búsqueda aparece como el estruendo de un sonar que rebota contra las profundidades marinas. Trazo, y reconozco, el inter-texto entre esta obra y mi ensayo. Yo también estoy en una búsqueda en la mitad del océano, pero no sé qué vaya a encontrar. Cuando me encuentre cerca, lo sabré.

Arqueología de la idea – Bitácora de realización, apuntes e ideas

Un tiempo vivido sin su fluir

Sin fecha – Sin Sol

Es de mañana. Durante una clase de fotografía, David Velásquez enseña a la clase una película hecha con imágenes fijas. Ocurre en los eventos posteriores a una tercera guerra mundial. Es a blanco y negro. Se trata de un hombre al que un grupo de científicos intervienen con el fin de vigilar las imágenes que se producen en sus sueños. Imágenes del pasado, ¿o del futuro? En ellas está la clave para la obtención de los medios que permitirán la subsistencia de la especie humana a través de un túnel temporal. En una de las imágenes se filtra una del paisaje del aeropuerto de Orly. Aparece el rostro de una mujer, enseguida una persona desconocida muere. El hombre empieza a repetir los encuentros en su memoria con esta mujer desconocida, se hacen compañeros, ella lo llama su fantasma, aunque la palabra en francés realmente quiere decir espectro. Al final de la película cuándo el hombre corre al encuentro de la mujer, es asesinado por uno de los científicos que lo tenían capturado. Muere atrapado en un tiempo doblemente vivido.

Al llegar a mi casa, investigaré más sobre la película. Sobre el autor detrás de ella.

Me fijaré, casi obsesivamente, en el director. Descubriré la otra de sus películas más re nombradas.

Durante unos meses presumiré haberla visto, aunque realmente nunca pueda soportar el sueño después de la primera hora.

4 de mayo 2019 – Ella

Es de noche. Mis compañeros de alquiler saldrán a una discoteca. Yo me quedaré en el apartamento en medio de una ciudad que casi no conozco. Casi a media noche, un compañero de estudio me invitará a tomar algo en un bar cerca al hotel donde se está quedando. No encontraré transporte. Pediré tres taxis por distintas aplicaciones. Me tumbaré en la cama. Me diré a mí mismo que el no encontrar quién me lleve en los próximos 5 minutos será una señal de que no me conviene ir. A los dos minutos llegará un carro. Saldré con la chaqueta sobre la cabeza, cubriéndome de una habitual llovizna. Hará frío durante lo que queda de la noche.

Después, ya en el bar, mi compañero dirá que es tarde, me invitará a su hotel. Caminaremos por unas calles estrechas ya casi vacías, nos detendremos en una tienda. Compraremos una botella de whisky barato y continuaremos caminando. Entraremos al hotel por la puerta del restaurante, me sentaré en una mesa de cuatro puestos en la que sólo hay una persona, una vela dentro de una pecera y un par de gafas redonda. Sin preguntar intercambiaré mis gafas por las de la mesa, me tomaré una foto con ellas, me diré a mí mismo que estos lentes, tan diferentes a los míos, me quedan. Ella llegará a la mesa. Me dirá que le devuelva sus gafas. Después de comer algo, bajaré con mi compañero a las habitaciones. Me sentaré en el suelo de una habitación compartida, apoyaré la espalda en uno de los camarotes. Serviré varias copas del whisky a los varios presentes. Una hora después ella se sentará a mi lado sin decir nada. Dos horas después saldré al patio a estirar las piernas y fumaré un cigarrillo por la colilla de otro. Dos minutos después ella me sorprenderá por la espalda. Me preguntará que qué estoy haciendo. Después hablaremos por unas cuantas horas. Al final de la madrugada ella me dará un beso.

Al siguiente día visitaré un mercado de pulgas en el centro de la ciudad. Compraré una cámara y una revista con el nombre Sputnik de 1980, ambas soviéticas. La fecha de fabricación de la cámara data del año en el que el muro de Berlín es derribado. Es de color negro. Tiene una óptica de 50 mm. Utiliza película. Es la primera vez que utilizaré cámara análoga mi vida. Ese mismo día compraré un rollo Fujicolor de 100 ISO. Tomaré un par de fotos a una pareja de amigos que se perderán por accidente a la luz del sol. Más temprano, antes de todo esto, durante una conferencia sobre imágenes irrepresentables; sobre las imágenes de la explosión de la bomba en Hiroshima para ser exacto, le daré mi número. En la noche recibiré su mensaje.

Hablaremos todos los días de la siguiente semana.

17 de mayo de 2019

Es por la tarde, aunque tengo la sensación de que la luz es de la mañana. Es la primera vez que nos veremos en Cali. La esperaré en la primera estación del transporte público de la ciudad, ella vive a las afueras, tomaremos un autobús que nos llevará hasta la avenida continua al río, durante el trayecto conversaremos sobre películas que no nos hemos visto, hablaré de esa película de la que no he podido ver más que la primera hora con la seguridad de quién la ha visto maratónicamente. Tomaremos café durante un par de horas en una panadería con vista a la avenida. Veré destellos de luz rebotar en su cabello. La llama de una pequeña vela sobre la mesa bailara con cada una de las palabras que ella entona.

18 de mayo de 2019

Seguiremos hablando sobre películas, ella me recomienda una en la que un caballero desafía a la muerte en un partido de ajedrez. Yo le recomendaré otra en la que dos amantes, de nombres capicúas, se siguen (des)encontrando por casualidad durante toda su vida.

Sin fecha 2020

Ella hablará sobre una nueva serie que está viendo. Me dirá que me ve en uno de los personajes, me dice: eres como el chico que envidia las nubes.

Sin fecha, 2020

El día se ha perdido en el tiempo, pero fue este año. Aquí el tiempo se disloca, el presente se transforma en mera espera. Barthes escribe que existe una escenografía de la espera, voluble a la organización y manipulación en la que se destaca un trozo de tiempo en el que se imita la pérdida del objeto amado. También escribe que la espera es un encantamiento. Que el ser que se espera no es real. La espera es el tiempo recreado sin cesar. La espera es la identidad del enamorado. Este día, del que ya no recuerdo su fecha, empecé a esperar. Toda espera inicia con una pérdida.

Septiembre, 2020

Es la primera semana de clases, el inicio de los últimos semestres. Un profesor dice que tener una idea es como estar en trabajo de parto o que es más bien como sufrir de nauseas provocadas por comer tanto y que al final uno siempre vomita. O una tormenta, un tormento. Escribo en mi cuaderno líneas de ceros y unos porque no se me ocurre nada. Empiezo a hacer un mapa mental. Arriba, en la esquina izquierda, escribo: Formato: docu-ficción. Abajo escribo proyecto, de ahí trazo varias flechas que apuntan a distintas palabras: Derivas, fotografías, ¿vida?, calle, música, Carver (Raymond), noche, lugares vacíos, Todas estas noches sin dormir, lo que queda de algo - ¿qué es algo?, Elogio a la nada, flâneur, laberinto, desasosiego ¿poesía?, sin rumbo, tan lejos fuera de casa.

Octubre, 2020

Mientras *scrolleo sin* propósito encuentro un artículo sobre una película. Habla sobre la noche en el cine, sobre los espectros que la habitan. Se refiere a *Geschichte der Nacht*, Historia de la noche, una película suiza. Un documental que captura la atmosfera de varias ciudades europeas (ver apartado de filmografía). Las imágenes de esa película me hechizan. A pesar de las geografías paralelas reconozco esas atmosferas, las he caminado y la conozco con relativa cercanía. La noche es el tiempo del recuerdo, pero también de la ausencia. Estos paisajes nocturnos me conmueven. Investigo más sobre la película, un artículo dice:

Filmada desde Basilea a Belfast entre las dos y las cinco de la madrugada, logra absorber la noche y sus fantasmas. Constantemente emergen un conjunto de «espectrografías» (3) ausentes, donde el todo es un decorado casi vacío (Via, 2020).

Octubre, 2020

Empiezo a investigar acerca de las películas sinfonías de ciudad, re-veo *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov), *Regen* (Joris Ivens), *China not china* (Richard Tuohy, Dianna Barrie), *SÜDEN* (Cristian Petzold), *Tokio Ga* y *Notebook on cities and clothes* (Wim Wenders), Luis Hernández me recomienda *Nadja in Paris* (Éric Rohmer) y *Du côté de la côte* (Agnes Varda).

De nuevo, en una casualidad del algoritmo de Youtube, encuentro la colección de Cityscapes (Dominic Angerame), pronto encuentro la venta de ésta en Vimeo. Por supuesto la adquiero e intento observar qué es lo que hace que Angerame quiera filmar estos paisajes. Poco a poco me doy cuenta que el interés de Angerame es el tiempo atrapado en el cemento; atrapado y liberado, otra fantasmagoría. Otra espectrografía ¿Pero de qué?

Noviembre, 2020

Empiezo a redactar los documentos iniciales:

Un *qué quiero hacer*:

Construir un relato audiovisual, a manera de experimento, a partir del uso de imágenes en movimiento, que constituyan un retrato de ciudad(ciudades), así como una búsqueda introspectiva en lo que soy como ser humano, como testigo y como sujeto ambulante. Las piezas audiovisuales corresponderán a imágenes de la ciudad y a textos, no estrictamente relacionados con las imágenes, que podrán adquirir el formato de apuntes, correspondencias (a otro imaginado), o escritos cortos que pretendan, de alguna forma, entablar una relación dialéctica con las imágenes.

Unas cuantas preguntas:

Pregunta 1: ¿Qué es estar perdido? ¿Cómo encontrarse?

Pregunta 2: ¿Qué hacer cuando se está perdido? ¿Cómo encontrarse? ¿Por qué querer perderse?

Pregunta 3: ¿Por qué estar perdido en la ciudad? ¿Qué veo en la calle que atrae la mirada? ¿Por qué la calle merece ser filmada/fotografiada?

Pregunta 4: ¿Por qué estoy perdido, por qué me encuentro en la calle?

Una especie de deseo/motivación:

Hasta hace unos años, la ciudad era eso que había entre la Universidad y mi casa. Era el espacio negado: lo desconocido, la sombra. Mi infancia, no desperdiciada pero no por ende aprovechada, transcurrió casi que en el encierro social: pocas experiencias empíricas, muchos libros y cuentos, pocos amigos y mucho encierro.

Y algunas referencias audiovisuales que ya aparecerán en el apartado de filmografía. Ahora, con cierta distancia, puedo ver cómo ese punto inicial de partida se manifiesta en estas últimas etapas. No obstante, también siento cierta vergüenza, como con todo lo que pertenece al pasado, es difícil revisar esos documentos iniciales sin sentir alguna que otra sensación de asco.

Noviembre, 2020

Los profesores Manuel Silva y Luis Hernández empiezan a asesorar el proyecto. Con el fin de ejemplificar el tratamiento que tendría el cortometraje me encargan que tome algunas fotografías y que escriba junto a ellas algunas notas de intención. Las entrego bajo el título de Interludios como una suerte de juego con el tiempo, como si el cortometraje que realizaría fuera hecho a partir de momentos de espera, de momentos en medio de otros momentos, pero no tan importantes como los segundos. Aquí un par de esas fotografías:



Creo que a pesar de que tanto este tratamiento, como el nombre de Interludios, fue poco a poco descartado, en el cortometraje final hay mucho de ese primer antepasado: la búsqueda de imágenes en las que el tiempo se siente suspendido como los momentos en los que son filmadas, es decir, momento de espera, momentos entre otros momentos.

Diciembre 2020

También me fue encargado un pequeño dispositivo que evidenciara el montaje de las imágenes, el qué las conectaría, cómo se evidenciaría el texto, una suerte de acercamiento a un guion inicial.

Para este, grabé imágenes de la ciudad, ya no las recuerdo bien, pero algunas correspondían a lugares por los que sentía cierta nostalgia: una calle en la avenida novena, algunos edificios por la calle sexta, un par de parques y algunas farolas del alumbrado público al anochecer, también incluí una secuencia no muy acertada del proceso de montaje; un poco gratuita. En ese entonces mi principal influencia era Las ciudades invisibles de Ítalo Calvino, del que el profesor Luis me regaló una copia. También era notable una situación de pérdida, los lugares que filmaba no estaban espacialmente relacionados, entre ellos había kilómetros de distancia, creo que eso también aparece en esta última versión. Una suerte de geografía fraccionada; imágenes con grandes distancias físicas, muchas veces sin un movimiento rectilíneo, otras en las que el movimiento, o viaje, se convierte en lugar, por ejemplo, la ventana de un avión en la que se está en muchos lugares y ninguno al mismo tiempo.

Febrero 2021

Hoy ha muerto papá.
O quizá fue ayer.

Abril 2021

Durante este tiempo, me fue encargado por Manuel y Luis, empezar a construir el texto que acompañaría el cortometraje, con el fin de dar más claridad a la línea narrativa, o argumentativa, que sería el núcleo de éste. A estos textos periódicos les llamé también Interludios. Eran escritos a manera de diario, a veces eran una suerte de poemas, en otras ocasiones parecían más bien recuerdos aún no materializados.

Aquí uno de ellos:



Interludio #5

Hotel El otoño, Km 5, Manizales.

El fin de semana me hospedé en un hotel a las afueras de Manizales.

Entre el frío de las montañas y el vapor de las aguas termales.

Quienes viajaban conmigo se hospedaban en parejas.

En mi habitación había dos camas, un espejo que era tres veces mi tamaño, una pared que era una ventana, dos mesitas de noche y en el techo cuelgan los cables sueltos de una lámpara ausente.

En el espejo del baño alguien había escrito, antes de mi llegada, un par de palabras de amor, intenté tomarles una fotografía, pero sólo se ve mi rostro arrugado.

Es media noche. La pasaré toda sin dormir.

Apago la última lámpara

y me doy cuenta

que ya no estás.

Marzo 2021

Es de noche y hablo con Isabella. Hablamos de imágenes que uno se imprimiría en la piel. Me dice que siempre le ha gustado la historia de Orfeo en busca de Eurídice, pero no sabe cómo incluir una negación en esa imagen, ¿Cómo hacer para que una imagen muestre que Orfeo no quiere seguir mirando hacia atrás? En el mito, Orfeo busca a Eurídice a través del Hades, quiere que ella vuelva de la muerte. Hades y Perséfone aceptan que Orfeo realice la búsqueda de su amada, pero con la condición de que el héroe caminase siempre delante de Eurídice y nunca mirase atrás hasta que regresasen al mundo de los vivos y los rayos del sol bañasen por completo a Eurídice. Sin embargo, las ansias superan a Orfeo cuando Eurídice aún tiene un pie en el inframundo. Orfeo ve a Eurídice desaparecer ante sus ojos. Mirar atrás es ver al amado desaparecer y también es la causa.

Noviembre 2021

En alguna parte leo: *En el teatro, como en el amor, el tema es la desaparición.*

Una llamada-noviembre 2021

Un amigo suele llamarme cada dos semanas. Generalmente hablamos de fotografía. Él me cuenta cosas sobre sus alumnos, sobre su vida, o me pide favores que tienen que ver con cámaras o películas piratas. A veces le hablo sobre la última que vi en la Cinemateca Distrital, sobre el frío de Bogotá, sobre mi trabajo en el museo, o le pido que me dé su opinión sobre uno que otro texto que escribo para convocatorias. Usualmente conversamos en la noche, cuando ya las luces de los edificios empiezan de nuevo a oscurecer. A veces -este amigo- me pide que lo espere un momento mientras se sirve un whisky. -Estoy en la cocina y me acordé de esto- me dice.

A veces también se acuerda de aquello. Después escucho el líquido fluir. Esta noche, que es la razón de esta entrada en la bitácora, me recomendó una canción escrita por un cantante que además de cantante es cineasta y poeta.

La canción dice: A veces presiento que mi alma está en sombras, entonces me inclino te beso y hay luz...

Entonces he estado pensando de dónde viene esa la luz.

Diciembre 2021

Termina el primer ciclo de proyecto. Después de un proceso de prácticas un poco ajetreado que interrumpió la realización de trabajo de grado, Manuel Silva me comunica que tiene que desistir de la dirección conjunta del proyecto.

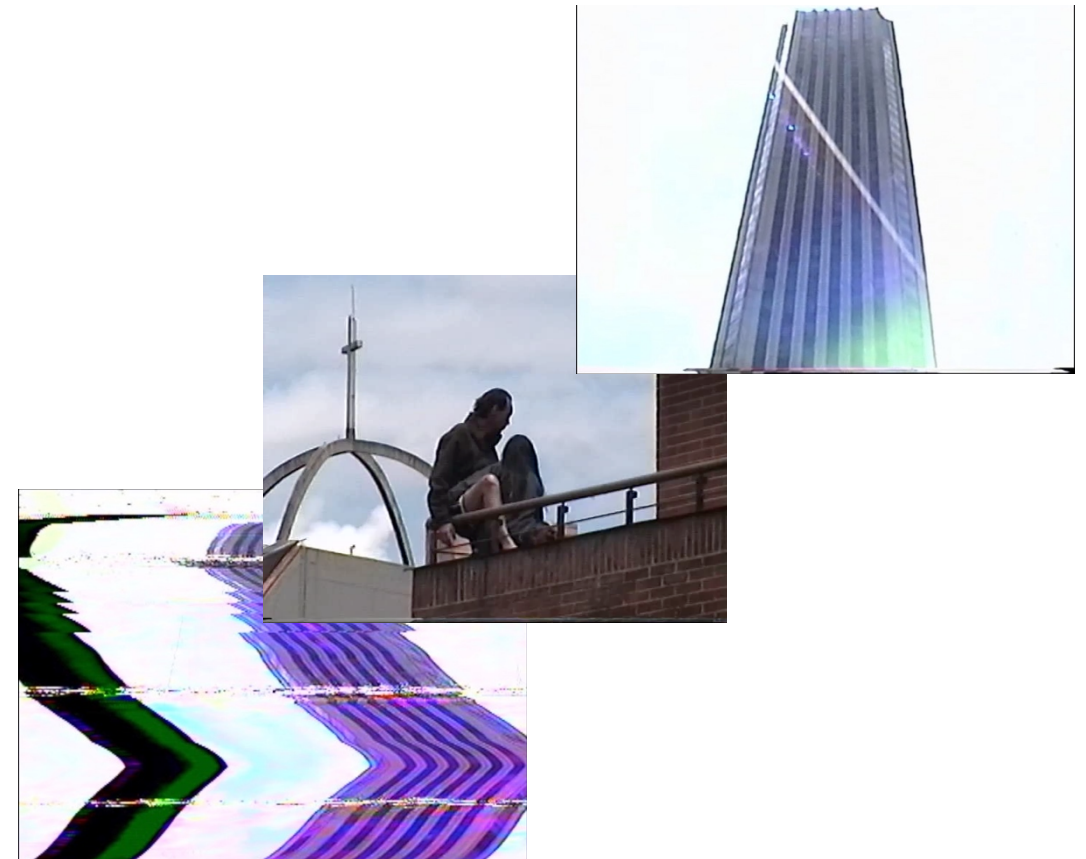
11 de febrero 2022

Después de mi cumpleaños una amiga de mi papá me regala una cámara de video. Es de un plástico que aparenta el metal, deja la muestra de su presencia en el mismo sonido que graba, funciona con casetes y es capaz de ver en la oscuridad. Ese día, mientras camino hacia el apartamento en el que vivía en Bogotá, grabo un contrapicado de la torre Colpatria para probarla.

Al llegar a casa, abro la ventana y espero un rato por si pasa algo interesante. En el apartamento de en frente una pareja se abraza en pijama. Después sigo intentando aprender cómo funciona la cámara. Descubro que tiene un modo para grabar y un modo para visualizar lo grabado que se activa con botones distintos. Reviso el material y en el movimiento del contrapicado se revela también una caída.

Sobre esta secuencia, que es un tropo de repetición/variación, monto los subtítulos de una secuencia en Sans Soleil, recordar es un acto de re escritura. Esa es la función del recuerdo.

Una amiga me ha dicho que entiende esta secuencia como si esta torre representara la memoria, como si en cada piso habitara un recuerdo escondido y que el movimiento de la cámara sugiere una búsqueda. Subir y bajar tratando de encontrar algo. La verdad es mucho más sencilla; el día que nos conocimos con la destinataria de esta carta, pasamos frente a ese edificio. Íbamos con un grupo de personas y bromeamos sobre separarnos del grupo y subir al último piso, era de noche y las manos las teníamos en el bolsillo de su chaqueta, hacía un frío que volvía este gesto necesario. Dos años después, volví a pasar por allí. A mediodía.



Febrero 6 2022

En alguna parte leo: *Querer precede el entender.*

Febrero 17 2022

Hablando con una amiga que se mudó hace poco al norte de España, me dice medio dormida: *acá ya es hoy, allá todavía es ayer. Hablamos mañana.*

Febrero 20 2022

Realizo una llamada a Oscar Campo, le pido que asuma la dirección de este trabajo.

Marzo 10 2022

La primavera pasa sin que la vea.

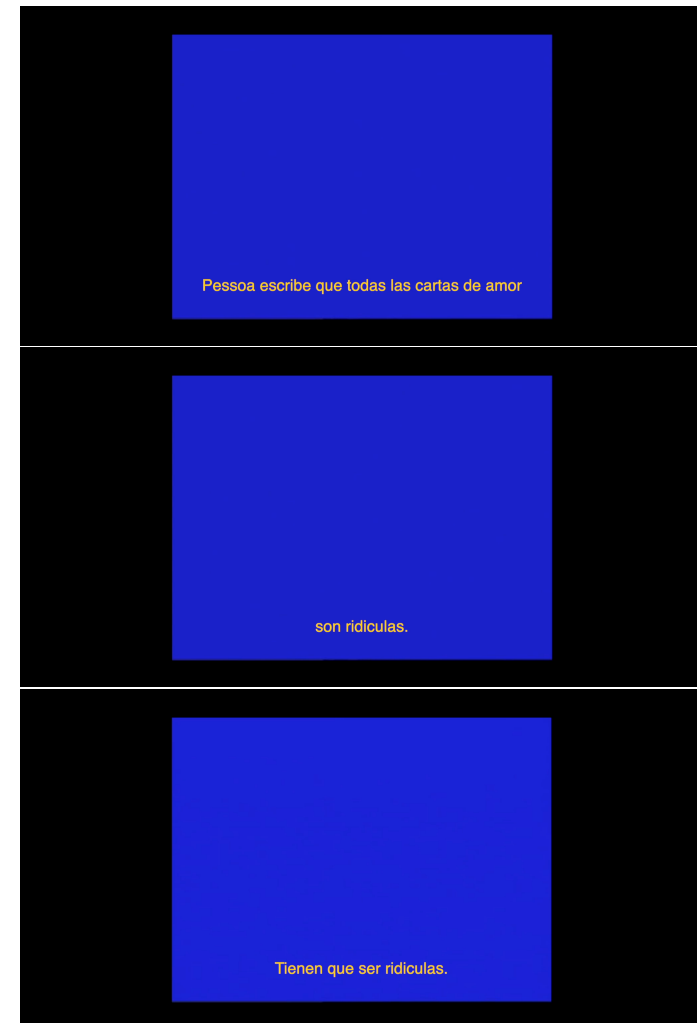
Abril 20 2022

Realizo un primer acercamiento al montaje. Cuando se convierte la señal electromagnética de los casetes a la señal digital del computador, lo primero que aparece es un recuadro azul. Para el computador este azul es la nada, no es una imagen, es la ausencia de ella. Me acuerdo de una canción: *Goodbye blue* de Bad bad not good, la primera estrofa dice:

*Tu es le bleu de ma vie, vie, vie, vie
I'm so colourblind
Tu es le bleu dans ma vie, vie, vie, vie
Did I say it right?*

*Eres el azul de mi vida
Soy tan daltónico
Eres el azul de mi vida
¿Lo dije bien?*

Este acercamiento inicia con una declaración:



De este primer corte Oscar me sugiere cambiar la tipografía por una que simule la escritura a mano.

Julio 2 2022

Aprovecho el verano para grabar una especie de diario de viaje. En el vuelo Bogotá-Madrid, mientras el avión despegaba, grabo las ventanas de otro avión intentando encontrar un rostro conocido mientras pienso en la casualidad. Una casualidad sería oportuna. Sólo una. Como en *Los amantes del círculo polar*, dos aviones en direcciones opuestas.



Salgo de Bogotá a las 6 pm. Al despertar miro por la ventana del avión. Sólo se ven nubes rosas. Miro por la ventana y las nubes se ven claramente delineadas. Al asomarme sobre el pasillo se ve el paisaje aún en penumbra, por un momento se ve la luna, vuelvo a mi ventana y se puede ver el sol. Por unos minutos pienso que el avión sobrevuela la frontera entre una franja horaria y otra, la mitad de la mitad de un día ¿qué hora es en este momento?

El avión está entre un tiempo y otro, un tiempo suspendido, una persecución entre la sombra de la noche y la luminosidad del día. Me fijo de nuevo en mi ventana. Todo el cielo es violeta. Envidio esas nubes rosas. Después pienso en que debe ser difícil ser una nube; concentrar toda el agua que alguna vez estuvo en la tierra. Después pienso en que las imágenes funcionan de una forma similar, todo lo que alguna vez sucedió se encuentra condensado en una imagen, pero ¿qué sucede cuando una nube no soporta más el peso del agua? Así mismo funcionan las imágenes a las que el tiempo les ha dado forma. Cargadas de recuerdos, cuándo no soportan más su contenido, tarde o temprano, se desintegran.



Julio 6 2022

Barcelona. Parque Güell. Barcelona es realmente pequeña. Desde el punto más alto de la ciudad, que tampoco es muy alto, se puede ver el lugar exacto dónde la ciudad encuentra su frontera con el mar. Casi que el susurro del mar se puede escuchar a lo lejos. El parque Güell se halla en la ladera de la sierra de Collserola. Fue diseñado por el arquitecto Antoni Gaudí. Construido entre 1900 y 1914. En sus jardines se encuentra el Árbol de la memoria. Un cerezo. Fue donado por la ciudad de Klotsterneuburg con el motivo del encuentro entre el coro Sangerrunde Krietzendorf con el coro Signum de Barcelona. Las palabras catalanas *trobada* y *cor* traducen al español encuentro y coro, pero *cor* también traduce corazón. Prefiero ignorar el resto de palabras del cartel que señala el cerezo. Encuentro de corazón. Ya casi es medio día. Los árboles del parque se mecen al ritmo de la brisa costera.

Recuerdo una canción: *Time moves slow*, el primer verso dice:

<i>I found you at the window again</i>	<i>Te encontré de nuevo junto a la ventana</i>
<i>Looking out, watching the leaves</i>	<i>Mirando hacia afuera, mirando las hojas</i>
<i>falling in</i>	<i>caer</i>
<i>And it was something like a dream</i>	<i>Y fué algo así como un sueño</i>
<i>Wow so perfect, couldn't talk to me.</i>	<i>Tan perfecta, no podía hablar</i>
	<i>conmigo.</i>

Julio 7 2022

Barcelona. Frente a la playa. No hay sed que aguante el mar.

Julio 11 2022

Paris. Hace unos meses me inscribí en un diplomado del Instituto Caro y Cuervo. Esta noche es la primera clase. Los profesores son Mercedes Gaviria, Federico y Jerónimo Atehortúa. Se presentan ante un grupo de 20 estudiantes. Algunos ya conocidos en el mundillo del cine nacional. Como primera tarea nos piden realizar un corto con las imágenes que tenemos guardadas en nuestros celulares. Nos juntan en pequeños grupos de cinco personas. En una conversación con el grupo asignado, definimos que juntaremos todas nuestras imágenes y que yo determinaré el contenido, mientras que otros montaran y trabajaran en el sonido. En ese primer encuentro conozco a Pablo, un sociólogo boliviano al que últimamente le ha picado el bichito del cine. Él montará el corto.

Hablamos un poco y quedamos en que, por las imágenes que recolectamos entre todos, éste será un corto sobre un viaje, sobre la distancia. En él, alguien le escribe a un remitente. Le enseña los viajes en tren, algunas edificaciones y personas. En pocas palabras se trata de una carta, sin embargo, da la sensación de que lo allí presentando intenta más que acortar la distancia, entre remitente y destinatario, ensancharla, como si las imágenes dieran cuenta de una partida, de una suerte de huida.

La recepción del corto en la clase no es muy buena. Se lo califica de poco arriesgado, me siento avergonzado. Sin embargo, identifico allí un algo que explorar.

Julio 12 2022

Paris. Tomo un recorrido por el Río Sena. De camino al muelle paso por uno de los tantos puentes que conectan la ciudad, exactamente por la Pasarela Debilly. Es una estructura metálica que no parece, a diferencia de los otros puentes de París, haber sido construida para durar. Fue construida entre 1899 y 1900. Y sigue allí. Al costado derecho se puede ver la torre Eiffel, también un inmigrante africano vende algunos candados. El cliché parisino: sellar el amor en un puente y esperar que el puente no se vaya a ningún lado.

Julio 14 2022

Bruselas. Es de noche y no puedo dormir. Es de noche y me veo reflejado en todas las cosas. Es de noche. Pienso en Barthes:

Noche:

Todo estado que suscita en el sujeto la metáfora de la oscuridad (afectiva, intelectual, existencial) en la que se debate o se sosiega. (...) La mayoría de las veces estoy en la oscuridad misma de mi deseo (pienso también en Leonardo Favio: A veces presiento que mi alma está en sombras...); no sé lo que quiero, el propio bien me resulta un mal; lleno de resonancias, vivo de golpe a golpe, estoy en tinieblas. Pero también a veces hay otra Noche: solo, en posición de meditación (¿es tal vez un papel que me asigno?), pienso en el otro con calma, tal como es; suspendo toda interpretación; entro en la noche del absurdo; el deseo continúa vibrando (la oscuridad es trans-luminosa) pero no quiero comprender nada; es la Noche de no-beneficio, del gasto sutil, invisible: estoy a oscuras, estoy ahí instalado simple y apaciblemente en el interior negro del amor (Barthes, 2019).

Es de noche y su nombre es lo único que ilumina.

Julio 15 2022

Brujas. Brujas está construido sobre un pantano. Aprovecho algunas de sus aguas estáticas para grabar algunas tomas. Por lo pronto no me interesa el agua, ni el paisaje que dibuja. Me llama la atención lo que refleja. Ella decía que las superficies reflectantes eran las ventanas de otro tiempo posible y que estar frente a una era coincidir con ese otro-yo de un tiempo paralelo.

En una de las cartas de Sans Soleil, Sandor Krasna escribe:

He pasado el día delante de la tele, caja de recuerdos. He estado en Nara, en compañía de los ciervos sagrados y he hecho una foto sin saber que, en el siglo XV, Basho escribió: El sauce contempla al revés la imagen de la garza

(Marker, 1983).



Me asomo a la orilla de uno de los lagos de Brujas con la cámara en la mano y me veo sin ella.

Poco a poco descubro que las cartas en Sans Soleil también son cartas de amor. Sólo que el discurso amoroso, tal como lo diría Barthes, se encuentra encriptado debajo de las imágenes, aun así, la última carta delata a Krasna:

Cuando llegó la primavera, cuando los cuervos subieron medio tono su graznido para anunciarla, cogí el tren verde de la Yamanote Line y bajé en la estación de Tokio, al lado de la oficina central de correos. Aunque la calle estuviera vacía, me detuve ante el semáforo en rojo, a la japonesa, para dejar paso a los espíritus de los coches destrozados. Aunque no esperaba ninguna carta, me detuve frente al portillo de correos, ya que hay que honrar a los espíritus de las cartas rotas, y en la ventanilla del correo aéreo para saludar a los espíritus de las cartas que no se enviaron.

(...) En el fondo su lenguaje me llega pues se dirige a esa parte de nosotros que se empeña en dibujar perfiles en las paredes de las prisiones. Una tiza para repasar los contornos de lo que no es, o ya no es, o aún no es. Una escritura con la cual cada uno compondrá su propia lista de cosas que hacen latir el corazón, para regalarlas o para borrarlas

(Marker, 1983).

Julio 17 de 2022

Ámsterdam. Hace calor y los canales de la ciudad invitan a lanzarse en ellos. Soy un turista y hago cosas de turista. Tomo fotos a edificios comunes. Compro souvenirs. Hago los tours necesarios; uno por los canales no podía faltar. Adelante mío se sienta una pareja de mujeres. Creo que hablan en ruso. Una tiene el cabello sobre los hombros. Viste toda de blanco. Cuchichean y se ríen entre sí. En un momento hay silencio. La que va a la orilla de la embarcación enmudece como si hubiera recordado de repente haber dejado el gas abierto en Moscú. Mira a babor. El agua parece darle un poco de sosiego. La brisa desacomoda algún mechón de su cabello y con delicadeza ella lo devuelve a su posición original. Este gesto me entenece. Pienso en ella. Pienso en ella en este cuerpo que no es ella. Pienso de nuevo en las coincidencias. Qué daría yo porque esta mujer de traje blanco fuera ella.

En una baranda de los canales una pareja es testigo de esta escena. Soy testigo de su reflejo.

Julio 19 de 2022

Berlín. La escena se repite. Desde la ventana del apartamento observo las otras ventanas. Me recuerdan a un Mondrian. Las ventanas son como palabras. Imágenes del significado. ¿Qué puede significar Pankstraße para un no-alemán? Esa imagen cuelga a la entrada de una estación del metro, pero aun así no significa nada, sólo es una imagen. Un teléfono suena a la mitad de la noche. Una mujer se asoma por una de las ventanas. Las luces de su apartamento son del mismo color que las de la entrada de la vecindad; un amarillo de una modernidad desgastada. Por un momento me causa gracia. Imagino la posibilidad de que este apartamento sea algo así como una botella de Klein; una forma de un solo lado, sin adentro ni afuera. Me gusta la luz de ese apartamento. Me hace recordar una película, se llama What do we look when we look at the sky? También de otra que se llama Everything its illuminated. Va sobre un judío que viaja a Ucrania para encontrar los orígenes de su familia. Al final de la película aparece la siguiente cita: “Todo está iluminado por la luz del pasado. Siempre está a nuestro lado, dentro, mirando hacia fuera”.

Julio 22 de 2022

Roma. Este calor no inculca valores morales.

Julio 28 2022

Madrid. Es mi último día en Madrid. También mi último día de viaje. Entro a una librería de cuatro pisos. Busco la sección de filosofía. La estantería está repleta. Giro noventa grados la nuca para ver los títulos. Recorro el lomo de los libros como se recorre un paisaje con la mirada. Entre ellos me llama la atención *La nostalgia de Barbara Cassin*.

Julio 29 2022

De nuevo estoy en Cali. Pero no se siente como un retorno. Sino como un viaje al extranjero. Mi hogar no está en Cali. Tal vez está en las imágenes de la videocasetera, pero no en los lugares, sino en la imagen misma. Mark Fisher escribe que el hogar es donde está el fantasma, el espectro. Hay una canción de Talking Heads que se llama *This must be the place*; Este debe ser el lugar. Y si el espectro del recuerdo me persigue, el hogar puede ser cualquiera. La nostalgia es la añoranza por el hogar, ¿pero si el hogar es una persona? ¿y si esa persona ya no está? Lo que queda es una doble fantasmagoría, un doble espectro.

Agosto 23 2022

Organizo el nuevo material que recolecté durante el viaje. No sé muy bien cómo clasificarlos. En los casetes no aparece una escena #1, una toma #5 o algo que permita intuir un orden de montaje. Intento clasificar el material de acuerdo a patrones de contenido. Una carpeta para las tomas de los árboles, otra para los paisajes, otra para las personas haciendo cosas, objetos, ventanas, tránsitos, accidentes, superficies reflectantes.

Ahora, nombrar los archivos también supone un problema. La cinta electromagnética de los casetes no guarda ubicación, fecha u hora. Empiezo a revisar el material y cada vez que los objetos o los lugares delante de la cámara cambian, corto y los nombro por una impresión. Entre ellos están: Retratos de ella, espejismos del hogar, un árbol que necesita ayuda, bosquejos para un verano, llegar tarde, otro idioma, llamadas urgentes a mitad de la noche, dejo la cámara encendida dentro de la maleta, entre otros.

Me doy cuenta de la obstinación en las listas de Sei Shonagon:

Cosas que hacen latir deprisa el corazón

Gorriones que alimentan a sus crías. Pasar por un lugar donde juegan niños. Dormir en una habitación donde se ha quemado incienso. Advertir que un elegante espejo chino está un poco empañado. Ver a un caballero que detiene su carruaje frente a nuestro portón y ordena a sus servidores que lo anuncien. Lavarse el pelo, acicalarse y ponerse ropas perfumadas. Aunque nadie lo vea, sentimos un íntimo placer. Es de noche y uno espera una visita. De pronto nos sorprende el sonido de las gotas de lluvia que el viento arroja a las persianas.

Cosas que suscitan una profunda memoria del pasado

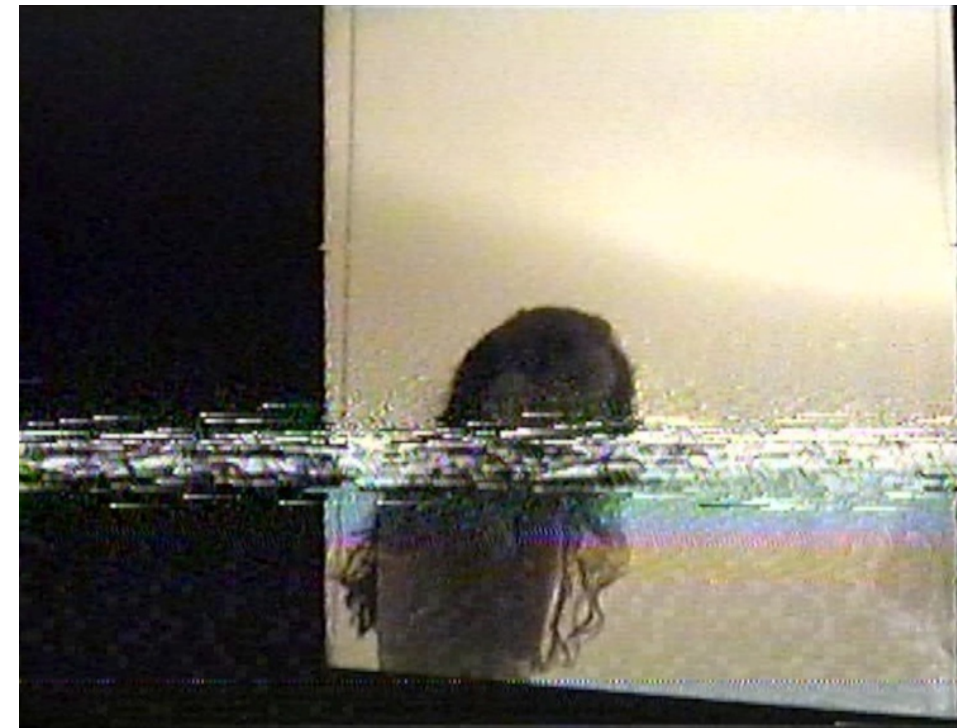
Hojas secas prensadas de malva. Objetos usados durante el Festival de las Muñecas. Encontrar un retazo de tela de color violeta oscuro o morado entre las páginas de un cuaderno. Es un día de lluvia y me aburro. Para pasar el tiempo, comienzo a mirar papeles viejos. Y entre ellos encuentro las cartas de un hombre al que una vez amé (Shonagon, 2020).

Empiezo a montar.

Martes 18 de octubre

Estoy montando las imágenes que grabé de noche en Berlín y Bruselas, me aparecen como parte de una misma geografía a pesar de haber sido grabadas a kilómetros de distancia. Me resultan extrañas, paisajes desconocidos, paisajes ajenos, inaccesibles. Después de darles continuidad, me detengo en los planos de la mujer de la ventana. Todos deben tener un nombre. Pienso en un nombre para ella. Recuerdo que, en Berlín; mientras filmaba por la ventana de la cocina, esperaba que algo sucediera. Que alguien entrara por el pasillo. Que una luz se apagara. Que el silencio se viera interrumpido por la sirena de una ambulancia, pero nada de eso sucede, pero se asoma ella a la ventana. Todo mundo debe tener un nombre, todas las cosas que existen tienen un nombre.

Imagino que esta mujer es ella. Esta imagen es una de las tantas formas que toma el deseo. La luz es la forma que toman las desapariciones, por eso todos los espectros brillan en la oscuridad. Para la cámara esta mujer son solo fotones. Para mí, esta mujer es el deseo de que sea ella. Es una especie de espectro (Derrida, 2003) (Fisher, 2018) Hasta los espectros tienen una identidad. ¿Qué nombre tiene la luz de ella? Busco rápidamente en internet. En una página para recién nacidos; un nombre para lo que ya no está en una lista para lo que acaba de llegar. Aparece en la lista Ayla; una forma de la luz que también es sombra para las palabras que se han vuelto insoportables.



Jueves 20 de octubre de 2022

Termino de montar la secuencia del canto de las golondrinas. Investigo un poco sobre las golondrinas. Su ciclo migratorio se termina a finales de verano. En ese momento vuelven, dependiendo de la especie, al norte de África, su lugar de origen. Pienso en la obstinación de un ser tan pequeño para viajar distancias tan lejanas. Pienso en una canción que tiene ese título: Tan lejos.

Dice:

Tú y yo

Para siempre

Tú y yo

Tan lejos

Lunes 31 de octubre de 2022

Hoy me la pasé intentando que los subtítulos temblaran. Sigo pensando en Ayla, ¿cómo aparecerá más adelante en la película?

Martes 1 noviembre de 2022

He estado pensando en el nombre de la película.

Pienso en primavera, todo muere en primavera ¿cómo encriptar ese nombre en una imagen?

Tengo un recuerdo que es eterno; un viaje a la ciudad de la eterna primavera.

Leonardo Favio canta:

Que nada me importa ni el clavel ni la rosa

Y que la primavera

Pasa sin que la vea

Por qué lo abarcas todo

Hasta el placer que ignoro

Miércoles 2 de noviembre de 2022

Re escribo los subtítulos que llevo hasta ahora en una hoja de papel. Intento sentir como las palabras se vuelven a escurrir por mi mano, noto que en los primeros 5 minutos, menciono tres veces la palabra tiempo, hago algunos ajustes al respecto. Y pienso que tal vez lo que necesito es que este desaparezca por completo. Anoche estuve leyendo una antología de poemas de Mircea Cartarescu, y encontré un poema sobre unas pestañas llenas de estrellas, termina así:

Ahora ya no hay ninguna estrellita en sus pestañas,

Así es, para que lo sepáis, queridos míos. (Cartarescu, 2021)

Jueves 3 de noviembre de 2022

Mientras tomo un descanso, un amigo me manda El leopardo de Gómez Jattin, la última estrofa dice:

Los años—Martha—con su carga de piedras afiladas

nos ha separado

Hoy te digo que creo en el pasado

como punto de llegada (Jattin, 2009)

Lunes 7 de noviembre de 2022

He montado una secuencia aparte. No sé cómo incluirla en la línea que llevo hasta el momento. Intento ponerla al final, pero no parece funcionar. En la pantalla aparecen las golondrinas que cantan al atardecer. Esto también lo grabé desde una ventana, esta vez en Lyon. Mientras re veo el plano siento una punzada y recuerdo tomar vino en una ventana junto a ella. Pienso en que sus besos eran más dulces que el vino, ¿dónde he escuchado eso? Busco en algunos apuntes.

Martes 8 de noviembre de 2022

Anoche vi Blade runner de nuevo, de las pocas películas que vi junto a ella. Me impacta la escena de los recuerdos implantados. ¿Qué es lo que no nos hace preguntarnos por nuestra naturaleza? ¿Lo que decimos recordar? También me pregunto por la naturaleza misma de este trabajo ¿quiero probar un punto o simplemente atravesar un camino que va apareciendo a cada paso? Un camino que no parece tener fin, pero en sus orillas aparecen destellos de lo que parece habitarlo.



Martes 15 de noviembre de 2022

Revisité Sans Soleil. En la segunda o tercera secuencia de imágenes suena una canción a la que se le ha acelerado el tempo. Está en alemán, pero de alguna forma (aclaro que del alemán sólo sé que Samstag significa sábado) entiendo un par de palabras: Küsse y Wein, besos y vino. La canción la canta Nana Mouskouri. En español dice:

*Me encantaba soñar con las alegrías del mundo
había imaginado algunas cosas hermosas
Y entonces llegó un día que nunca lo olvidaré
Mucho más hermoso que mi imaginación.
Así que los besos son más dulces que el vino.
Así que los besos son más dulces que el vino.
El tiempo pasó volando, el otoño se apoderó del país
Cuando mi primer amor llegó a su fin
No sé por qué nuestra felicidad se partió en dos
Aun así, la vida pasó para nosotros
Sin besos, más dulces que el vino
Sin tus besos que eran más dulces que el vino
El invierno fue solitario, la nieve cayó tan blanca
Toda mi existencia me parecía hielo
Sólo a veces por la noche tenía sueños maravillosos
De todo lo que alguna vez fue
De los besos, más dulce que el vino
Nuestros besos más dulces que el vino*

*Y luego llegó la primavera tan tormentosa
Ya no pensé en nuestros buenos tiempos
Volviste a mi muy solo
Ahora una nueva felicidad está floreciendo para los dos.
De nuevo besos más dulces que el vino
De nuevo mil besos más dulces que el vino
Ahora nunca dejaré que te alejes de mí
Solo es bueno cuando estás cerca de mí.
Hasta el fin del mundo iría contigo si quieres
Porque llenas mi vida tan completamente
Con los besos más dulces que el vino
solo con tus besos más dulces que el vino.*

Ayla, el espectro que me persigue, también canta esta canción.

Pienso en Ghost dance de Ken McMullen, en voz en off Derrida dice: “ser perseguido por un fantasma es recordar algo que no ha sido vivido. Para la memoria es el pasado que nunca ha tomado la forma del presente”.

Pienso en que la primavera pasa sin que la vea, en la ciudad de la eterna primavera, en la primavera tormentosa, ¿por qué todo parece terminar en primavera? Las imágenes que grabé de las golondrinas sucedieron en los últimos días de verano. La primavera ya es parte del pasado, en Colombia la primavera no existe.

Por otro lado, he estado pensando en las nubes y las imágenes como cosas análogas. He pensado en intervenir la imagen, pero me preocupa que sea un dispositivo demasiado fortuito. Oscar Campo pregunta sobre intervenir el color de las imágenes, pero me parece que el color que da la cámara de casetes ya es una intervención suficiente. Aun así hago un par de pruebas, intento saturar los azules.

Vuelvo a las nubes. La tarde de hoy estuve acostado en el patio interior de mi casa viendo las nubes pasar. Estos días ha estado lloviendo de forma intermitente. Las nubes, en cierto sentido, son como las imágenes. Una nube se crea cuando el agua de la tierra se evapora. Uno llega a pensar que el agua ha desaparecido, pero siempre se encuentra en las nubes. Del mismo modo funcionan las imágenes, cuando son captadas condensan un tiempo que sucede frente a la cámara, después uno dota aún más esas imágenes de tiempo, de recuerdos y al igual que las nubes cuando alcanzan cierta masa crítica las imágenes se desploman por su propio peso; llueven. Las imágenes, al igual que las nubes, llueven. Llueven recuerdos. Sin embargo, esto plantea otro reto: es el año 2019 en la ciudad de Los Ángeles, Rick Deckard (Harrison Ford) y Roy Batty tienen su último encuentro:

Todos esos momentos se perderán en el tiempo al igual que el llanto en la lluvia.

¿Cómo diferenciar el llanto de la lluvia?

En 2046, la película del director chino-hongkonés Wong Kar Wai, una ficha de texto dice:

Todos los recuerdos son huellas de lágrimas.

Miércoles 16 de noviembre de 2022

Pienso en cómo las imágenes se desvanecen, también pienso en el río leteo y en Orfeo que mira hacia atrás viendo a Eurídice desaparecer, tal vez mira con intención. Tal vez, la única forma de garantizar la existencia de Eurídice es que ésta se mantenga inalcanzable, en el único lugar dónde está a salvo de la muerte misma; en la memoria.

Lunes 21 de noviembre de 2022

He estado revisando las películas que han dado origen a este trabajo. Me doy cuenta que estoy como construyendo un Frankenstein, pero sin cuerpo, sólo con cicatrices. En una conversación con un amigo, me muestra un video de humor en la que se actúa un asesinato, le digo: En 42 segundos de ese vídeo hay más emoción que en todo mi trabajo de grado. Él responde: pero en tu proyecto algo murió y vos le estás dando vida.

Pienso en una secuencia de Sans Soleil. La voz en off dice:

Ese sometimiento del hombre al animal, contra el que fustigaban los padres de la Iglesia se convierte aquí en el desafío de los animales a la impresión dolorosa de las cosas, a una melancolía cuya cualidad no te puedo expresar más que copiando estas líneas de Samura Koichi: ¿quién ha dicho que el tiempo vence a todas las heridas? Mejor sería decir que el tiempo vence a todas las cosas, excepto a las heridas. Con el tiempo, la herida de la separación pierde sus contornos reales. Con el tiempo, el cuerpo deseado ya no lo será más, y si el cuerpo deseado ha dejado de ser para el otro, lo que queda es una herida sin cuerpo (Marker, 1983).

Jueves 22 de noviembre de 2022

Finalizo el recorrido por la filmografía que ha inspirado este trabajo. En la mañana tuve una reunión con Angelica, la laboratorista de sonido, hay muchas cosas que corregir y depurar. Me pide una carta de intención para el sonido. Angelica me dice que tengo que agendar turno para su acompañamiento en el sonido. Solicito el turno y espero. Los funcionarios de la universidad vuelven el 10 de enero, espero.

Escucho *The Disintegration Loops* de William Basinski mientras escribo y pienso en cómo vaciar las imágenes de su carácter de recuerdo. ¿Es si quiera posible una imagen que no evoque ningún recuerdo?

Martes 29 de noviembre de 2022

Monto las ultimas secuencias. Un barco transita por las aguas del olvido. Unas personas se reflejan en las aguas, mientras las olas azotan la imagen de una pareja que descansa. Sin embargo, esta última secuencia no superpone la imagen de las olas, sólo presenta el sonido mientras sucede una caricia.

Miércoles 30 de noviembre de 2022

Creo que empiezo a pensar en final. ¿Qué son estas imágenes que he juntado? Escribo una nota en el celular: Son una geografía imaginada, un intento por hacer que varios lugares sean sólo uno. Un lugar dónde pueda esperarla a ella, compuesto de imágenes paralelas. Recuerdo un libro de cuentos que leí el año pasado. Se llama El libro del tedio, lo escribe un paisa, o el escenario de sus cuentos siempre es Medellín, la ciudad de la eterna primavera. Recuerdo un cuento en particular; Las formas de la espera. En él, el protagonista habla sobre su relación con otro personaje, Ana, que siempre lo obliga a esperarla en situaciones más o menos desafortunadas, al final el personaje, José; quién narra, la abandona, está harto de esperar. En la última página se lee:

Cierro los oídos a todo consejo a que me levante y siga mi camino. Tengo la esperanza, casi la certeza de que Ana vendrá un día a recogerme.

Hablo desde un tiempo presente que ya ha durado varios años.

Ana tiene esposo y tres hijos y casa de dos pisos en Los Laureles.

Pero espero.

Espero su llamada.

Espero que me llame a media noche y me diga: Tengo algo que decirte, José y que cuelgue y se aparezca al otro día con una sonrisota, como si fuera mejor persona que yo, como si ya me hubiera perdonado, y luego hagamos el amor.

Ya no tengo más vida que esta esquina iluminada.

Pero no importa.

Ana puede hacerse esperar porque hay personas dispuestas a esperarla. Porque estoy dispuesto a esperar el tiempo que sea necesario, aunque ella no lo sepa.

Aunque no me recuerde.

Quizá el olvido sea otra forma de la espera:

Y hay olvidos que duran para siempre (Ardila, 2017).

Me gusta mucho esa conclusión. Una eterna espera, un eterno intento por olvidar. Una contradicción de querer olvidar para seguir adelante, pero para seguir adelante siempre hay que esperar.

13 de diciembre de 2022

Monto un pequeño tráiler de un minuto para una muestra de trabajos en la escuela. Me veo obligado a titular el trabajo, cosa que había evadido hasta el momento. Intento con: Todo muere en primavera, La primavera eterna, el original que era Interludios, hasta que pienso en la razón de todo esto: No poder mirar al cielo por la presencia del recuerdo. En alguna parte escuché el título de un libro: Volar es también como caer. Pienso mirar al cielo es también una caída; Toda mirada al cielo es también una caída. Recordar es como caer.

20 de diciembre de 2022

Realizo varios ajustes a los subtítulos del corto, los muevo de lugar, corrijo errores de ortografía, juego con la forma en la que las palabras aparecen, busco maneras en que una palabra funcione como conducto entre varias oraciones. Me deshago de algunas secuencias que había montado muy al principio, elimino por completo un juego de palabras en el que hacía aparecer las oraciones: hace unos días, hace algunas semanas, hace ya tres meses, hace ya tres años en una acumulación caótica. Cambio la metáfora del tiempo. La vida avanza, pero sin el fluir del tiempo, al igual que en este cortometraje las imágenes fluyen, pero realmente nunca pasa nada, nunca se llega nada, sólo a una esperar. Ver este cortometraje es esperar a que se acabe.

18 de enero de 2023

Angelica ha estado diseñando el sonido, me manda una primera versión. Realizo algunos comentarios sobre la elección de la música y algunos efectos que dan una impresión más bien tétrica. He decidido incluir más imágenes en las que el soporte de la imagen, el casete, se haga notar. Conecto la cámara al computador y reproduzco las imágenes, cuando llego la imagen que quiero intervenir la pauso y empiezo a grabar en el computador. El resultado es una herida en el archivo, una herida que se mueve ante los ojos y que no se cierra sino hasta que el botón de *play* se presiona de nuevo.

20 de enero de 2023

Espero de nuevo la pista del sonido. Realizo algunas correcciones respecto a la posición de los textos en la pantalla. Escribo los créditos y monto en logo de la universidad. Me falta terminar de escribir la bitácora y organizar el documento. Espero.

24 de enero de 2023

Anteayer recibí la última pista del sonido de parte de Angelica, la monto, anoto en mi cuaderno algunos momentos donde el sonido no me agrada del todo. Termino de escribir la bitácora del proyecto. Creo que he terminado, pienso, pero me equivoco.

Seguiré esperando, tal vez para siempre, a que la marea del olvido suba y se trague por completo un recuerdo en el cielo.

Carta no enviada [escrita en timecode]

1
00:00:10,06 --> 00:00:14,07
Para vos
2
00:00:15,20 --> 00:00:20,29
que tus espinas brillan más de lo que hieren.
3
00:00:40,20 --> 00:00:44,13
Desde hace un tiempo he estado grabando estas imágenes
4
00:00:46,13 --> 00:00:49,12
que podrían ser postales fragmentadas.
5
00:00:56,05 --> 00:01:02,01
Souvenirs
6
00:00:58,18 --> 00:01:02,01
de la vida que pasa
7
00:01:04,08 --> 00:01:09,16
desde que te fuiste

8
00:01:09,17 --> 00:01:13,12
con mensajes
9
00:01:11,03 --> 00:01:13,12
secretos
10
00:01:14,24 --> 00:01:21,23
escritos
11
00:01:14,24 --> 00:01:21,23
al
12
00:01:14,24 --> 00:01:21,23
reverso.
13
00:01:25,23 --> 00:01:32,07
La vida ha continuado su curso,
14
00:01:33,26 --> 00:01:35,13
pero

15

00:01:36,22 --> 00:01:42,08

el tiempo ha empezado a detenerse

16

00:01:43,11 --> 00:01:48,05

en una extraña forma de espera;

17

00:01:48,19 --> 00:01:54,03

en la que todo se desvanece

18

00:01:54,21 --> 00:01:58,27

como si los segundos fueran un animal

19

00:01:59,11 --> 00:02:05,14

que se arrastra con dificultad en un movimiento sin flujo.

20

00:02:14,12 --> 00:02:19,10

Ayer te encontré de nuevo junto a la ventana

21

00:02:24,08 --> 00:02:30,00

viendo las hojas de los árboles caer.

22

00:02:35,18 --> 00:02:39,20

no puedo distinguir el uno del otro:

95

23

00:02:42,05 --> 00:02:51,13

¿yo encontré o vos me encontraste?

24

00:02:52,20 --> 00:02:56,07

Junto a vos conocí la herida del tiempo

25

00:02:56,07 --> 00:03:02,22

donde todo recuerdo tiene su reverso.

26

00:03:03,10 --> 00:03:13,14

Siempre me he preguntado cuál es la función del recuerdo, que no es lo contrario del olvido, sino su reverso. No nos acordamos, reescribimos la memoria igual que reescribimos la historia. ¿Cómo acordarse de la sed? (Marker, 1983).

27

00:03:18,03 --> 00:03:23,00

Pienso en tu nombre

28

00:03:24,18 --> 00:03:28,24

y es lo único que ilumina la noche

29

00:03:29,12 --> 00:03:33,14

¿En dónde estás...

96

30

...en estos paisajes de lo ajeno?

31

Es de noche

32

y me reflejo en todas las cosas.

33

Pienso en vos

34

e intento encontrarte en cada ventana,

35

pero despierto de repente del olvido.

36

Eres el azul de mi vida.

37

A veces tu voz aparece;

97

38

casi siempre

39

sólo alcanzo a escuchar un par de palabras.

40

Al voltear me doy cuenta de que no se trata de vos.

41

El otro día...

42

pensé que hablabas desde el otro piso.

43

[El otro día] te confundí con Ayla.

44

Su voz es lo primero que escucho

00:03:29,12 --> 00:03:33,14

00:04:52,07--> 00:04:55,29

00:04:28,00 --> 00:04:05,02

00:04:59,06 --> 00:05:03,19

00:04:07,19 --> 00:04:11,23

00:05:13,03 --> 00:05:11,19

00:04:14,01 --> 00:04:18,05

00:05:06,06 --> 00:05:24,23

00:04:19,25 --> 00:04:24,19

00:05:14,20 --> 00:05:17,28

00:04:26,05 --> 00:04:32,08

00:05:20,22 --> 00:05:24,23

00:04:35,26 --> 00:04:37,01

00:05:25,04 --> 00:05:29,28

00:04:43,28 --> 00:04:50,13

98

45

00:05:30,21 --> 00:05:34,18

cuando canta en las mañanas.

46

00:05:35,06 --> 00:05:39,02

Se mudó hace unos días al apartamento de en frente.

47

00:05:39,19 --> 00:05:43,15

O creo que fue hace ya algunos meses.

48

00:05:45,01 --> 00:05:52,16

El mismo día de su llegada cambió todos los bombillos del apartamento por unos amarillos.

49

00:05:55,11 --> 00:06:06,01

Como si la []

50

00:05:55,11 --> 00:06:06,01

[luz]

51

00:05:56,13 --> 00:06:06,01

de las cosas

52

00:05:57,13 --> 00:06:06,01

y las cosas mismas

53

00:06:05,29 --> 00:06:11,14

fuera algo diferente.

54

00:06:13,20 --> 00:06:23,15

La luz es la forma

55

00:06:15,24 --> 00:06:23,15

que toman las cosas

56

00:06:17,05 --> 00:06:23,15

cuando desaparecen.

57

00:06:45,06 --> 00:06:50,02

Las golondrinas vuelan sobre el parqueadero

58

00:06:51,19 --> 00:06:55,28

e intento seguirlas con la cámara

59

¿Las oyes cantar?

60

00:06:56,28 --> 00:07:02,11

Ayla también canta

61

00:07:20,20 --> 00:07:25,21

en su lengua materna

62

00:07:26,03 --> 00:07:29,10

que no es la misma nuestra,

63

00:07:29,24 --> 00:07:36,10

pero reconozco cada palabra.

64

00:07:37,26 --> 00:07:44,12

y apareces de nuevo

65

00:07:45,28 --> 00:07:52,14

entre la melodía

66

00:07:53,10 --> 00:07:59,26

y los significantes vacíos.

00:08:02,16 --> 00:08:07,29

101

67

Me haces querer no entender ningún idioma.

68

00:08:09,10 --> 00:08:15,26

Que sólo tu voz sea melodía

69

00:08:22,15 --> 00:08:31,19

y ninguna palabra tenga significado.

70

00:08:25,03 --> 00:08:31,19

¿Pero cómo olvidar []

71

00:08:43,14 --> 00:08:57,06

(¿Pero cómo olvidar) [el contorno de las palabras?]

72

00:08:43,14 --> 00:08:51,01

(¿Pero cómo olvidar) [la primavera eterna?]

73

00:08:50,26--> 00:08:57,06

Son los últimos días de verano.

74

00:09:01,24 --> 00:09:05,23

Pronto las golondrinas migraran tan lejos de nuevo.

00:09:07,23 --> 00:09:15,19

102

75

00:09:29,21 --> 00:10:31,27

66° 33' 40" N

76

00:09:37,11 --> 00:09:42,24

¿Recuerdas la primera película de la que te hablé?

77

00:09:37,11 --> 00:09:47,01

Vas al lado de la ventana

78

00:09:47,10 --> 00:09:53,06

y yo hablo de ella sin parar.

79

00:09:53,18 --> 00:09:57,09

Es nuestra primera cita.

80

00:09:58,15 --> 00:10:00,28

Más tarde te tomaré una foto

81

00:10:01,17 --> 00:10:04,00

y con el obturador cerraras los ojos,

103

82

00:10:04,12 --> 00:10:10,12

mientras sostienes una lata casi vacía.

83

00:10:11,00 --> 00:10:17,24

¿Llegaste a verla algún día?

84

00:10:23,12--> 00:10:26,29

Este encuadre me recuerda a esa escena en la que los dos protagonistas se encuentran

85

00:10:27,14 --> 00:10:31,29

mientras viajan en aviones

86

00:10:28,19 --> 00:10:31,29

en dirección opuesta.

87

00:10:32,18 --> 00:10:34,08

Este debe ser el lugar.

88

00:10:34,24 --> 00:11:19,13

66° 33' 40" S

104

89

¿Te veré a través de esta ventana?

90

¿O te ocultaras de nuevo entre las nubes?;

90

como las palabras que se han vuelto insoportables

91

bajo la sombra de estas imágenes

92

que esperan desbordarse

93

como toda nube

105

94

que pierde sus contornos reales

95

y se precipita al suelo

96

haciendo que diferenciar los recuerdos de la lluvia se vuelva imposible.

97

Convirtiendo las imágenes más parecidas en lagunas;

98

espejismos de superficies reflectantes

99

en los que la memoria encuentra sus orillas

100

e inunda la imaginación,

00:11:10,04 --> 00:11:14,13

00:11:15,04 --> 00:11:19,13

00:11:20,01 --> 00:11:25,28

00:11:28,05 --> 00:11:32,22

00:11:35,28 --> 00:11:43,16

00:11:46,08 --> 00:11:49,28

00:11:49,28 --> 00:11:53,29

106

101

00:11:57,10 --> 00:11:59,14

haciendo de todo un charco inhabitable.

102

00:12:06,15 --> 00:12:11,20

Vacío

103

00:12:13,03 --> 00:12:18,06

como las aguas del Leteo.

104

00:12:58,10 --> 00:13:00,10

En estas geografías imaginadas,

105

00:13:01,29 --> 00:13:05,04

en estas iluminaciones paralelas...

106

00:13:05,07 --> 00:13:45,26

...Tal vez []

107

00:13:05,17 --> 00:13:18,13

(Tal vez) [espero encontrar una forma de estar juntos por ahora.]

108

00:13:22,08 --> 00:13:28,21

(Tal vez) [el olvido sea otra forma de la espera.]

107

109

00:13:30,03 --> 00:13:34,15

(Tal vez) [hay olvidos que duran para siempre.]

110

00:13:46,24 --> 00:14:00,04

(Tal vez) Toda mirada al cielo es también una caída.

108

111

00:14:08,02 --> 00:14:1102

Por siempre tuyo...

109

110

Conclusión

Hacer una película es tedioso. Lo más difícil es reconocer que la obra final siempre estará condicionada por las condiciones materiales de producción que se tienen. Es decir por la cantidad de capital económico y cultural que se tenga. Parece absurdo, no obstante hay cierta dificultad en reconocerlo y más aún en actuar a pesar de ello.

Las imágenes no son suficientes para ser análogas al recuerdo, ya que carecen de la capacidad háptica de la materia y la *oníricidad* de los recuerdos. Esta es otra forma de la ausencia. Esta capacidad puede ser evidenciada, más no experimentada por el espectador.

Sólo la combinación de imágenes, sonidos y palabras pueden llevar, tanto al espectador como al realizador, a experimentar cierta intuición del recuerdo, así como cierta intuición de la duración. Sin embargo, para realizar una película que pueda sostener la teoría de la duración de Bergson, habría que lograr una imagen que las contenga todas de manera simultánea. Del mismo modo, algo que se ha dicho muchas veces ya, el lenguaje es insuficiente para la transmisión de ideas y emociones y a través de ellas sólo se pueden lograr construir ventanas al imaginario del significado, nunca al significado preciso.

El tiempo sólo se siente en las cosas.

Los espectros nunca se van y siempre habrá que cargar con su peso

Agradecimientos

[y otras menciones pertinentes]

A Jannette Mosquera y Víctor Alarcón, por sus ánimos, su acompañamiento, por la cámara que posibilitó todo esto, por escucharme en los momentos más difíciles y por su amistad con mi padre que ahora yo he recibido como herencia

A mi tío Heberth, que posibilitó mi presencia en todos los lugares donde estas imágenes fueron grabadas.

A mi madre que ha tenido que soportar la peor de las ausencias. A mi padre que hizo todo lo que le era posible.

A David Santacruz, por su paciencia y retroalimentación, por ayudarme a ver los espectros de mi vida.

A las bellezas Isabella de la Hoz y Mar y Sol Aguirre, por su amor, su retro alimentación y su paciencia con mi ciudad interior.

Brigitte Martínez, por su empujón inicial. Sin su compañía a distancia, no hubiera podido escribir ni una palabra sola. Por escucharme siempre, por qué sé lo insoportable que puedo llegar a ser.

Pablo Barriga, por su sensatez y retroalimentación

En general a mis amig_s que me han hecho entender que el mundo es las personas con la que uno pasa por el mundo,

A Luis Hernández, por sus llamadas tardías que dinamitaron todo esto.

A Oscar Campo, por su generosidad con su saber, con sus referentes y sus métodos.

A Manuel Silva, por su acompañamiento inicial y su forma de enseñarme disciplina.

A Jerónimo Atehortúa por sus clases sobre formas de habitar la imagen, melancolías, futuros perdidos, ensayos filmicos, habitar la imagen, hauntología y por su generosidad con su colección de películas.

A Mercedes Gaviria por su atención al detalle, por sus clases sobre el concepto de la ficción y la post producción como una forma nueva de producción.

A Federico Atehortúa por sus clases sobre ensayos filmicos y la producción como una forma de escritura.

A ella, porque soy porque ella es.

Trabajos citados

- Ardila, J. (2017). *Libro del tedio*. Medellin: Angosta.
- Augé, M. (1992). *Los no lugares, espacios del anonimato : una antropología de sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Badger, G. (2004). The Indecisive Moment: Frank, Klein, and ‘Stream-Of-Consciousness’ Photography (2004). *American Suburb X*.
- Barthes, R. (2019). *Fragmentos del discurso amoroso*. Ciudad de Mexico: Siglo XXI Editores.
- Bassols, A. T. (2015). Memoria y recuerdo. *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía*, 11-26.
- Benjamin, W. (2015). *Calle en sentido unico*. Madrid: Akal.
- Bergson, H. (1986). *Introduccion a la metafisica* . Porrúa.
- Cartarescu, M. (2021). *Poesía Esencial* . Impedimenta Poética.
- Cassin, B. (2022). *La nostalgia*. Madrid: Alianza editorial.
- Deleuze, G. (1994). *Logica del sentido*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Deleuze, G. (2010). ¿Qué es el acto de creación? *Cátedra de los martes fundación FEMIS*.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *Rizoma: Introducción*. Valencia: Pre-textos.
- Derrida, J. (2003). *Espectros de Marx : el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- Fisher, M. (2018). *Los fantasmas de mi vida*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Gasset, J. O. (1995). *Estudios sobre el amor*. EDAF.
- Grau&. (24 de Abril de 2022). *grauund*. Obtenido de grau& MEMOIRAMA debut: <https://grauund.de/memoirama>
- Hagglund, M. (2008). *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*. California : Standford University Press.
- Hillman, J. (27 de Junio de 2020). *The Indecisive Moment*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=6zC1mxbYvO8>
- Hillman, J. (2017). *The Indecisive Moment*. Obtenido de http://www.open-access.bcu.ac.uk/7518/1/The%20indecisive%20moment_EDIT_FINAL.pdf
- Indij, G. (2008). *Sobre el tiempo*. Buenos Aires: La marca editora.
- Jattin, R. G. (21 de Septiembre de 2009). *El leopardo*. Obtenido de Raul Gomez Jattin Legado De Un Poeta: <https://raulgomezjattin.wordpress.com/2009/09/21/el-leopardo/>
- Luna, A., & Valverde, I. (2015). Presentación. Afecto, sentido, sensibilidad: miradas transversales sobre paisaje y emoción. En *Teoría y paisaje II: Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales* (págs. 5-10). Barcelona: Observatorio del Paisaje de Cataluña.
- Marker, C. (Dirección). (1983). *Sans Soleil* [Película].
- Mik, A. (s.f.). *Story of Night Geschichte der Nacht*. Obtenido de IDFA: <https://www.idfa.nl/en/film/7412dbbf-0e0c-41b8-a3db-ff8a43b79398/story-of-night>
- Pessoa, F. (2010). *Cartas a Ophelia*. Libros del Zorro Rojo.
- Platón, P. y. (2018). *Diálogos ; Gorgias ; Fedón ; El banquete*. Edimat Libros.
- Shonagon, S. (2020). *El libro de la almohada* . Ciudad Autonoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Via, V. (26 de Mayo de 2020). *Story of night / D’Est*. Obtenido de Transit: Cine y otros desvíos: <http://cinentransit.com/story-of-night-dest/#three>