

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



ESCUELA POLITECNICA
SUPERIOR DE GANDIA

“El sujeto filmador y lo filmado: éxtasis, imágenes y registro en la obra de Jonas Mekas”

TRABAJO FINAL DE GRADO

Autor/a:
Miguel Ángel Justicia Contreras

Tutor/a:
Francisco Javier Moral Martín

GANDIA, 2020

Resumen

La mirada de Jonas Mekas supone uno de los pilares fundamentales para la constitución del denominado *New American Cinema*, el grupo que representa la vanguardia cinematográfica de los años 60 en Estados Unidos. Influenciados por la generación *beat* y el movimiento trascendentalista del siglo XIX, proponen una ruptura con el modelo dado desde las instituciones a través del desarrollo de la individualidad arrebatada por el *American way of life* y el macartismo. Esto provoca no sólo la fragmentación de la mirada entre los realizadores que componen el movimiento, convertido en una suma de subjetividades con distintas concepciones del medio, sino la del propio Jonas Mekas y su memoria.

El objetivo principal del trabajo es la definición del «proceso extático» en la obra de Jonas Mekas. Algo que lograremos mediante el análisis exhaustivo de sus videodiaris, la intervención de la subjetividad y la importancia del éxtasis en la concepción global de su obra.

Así, el éxtasis se convierte en el elemento central de la obra de este autor, estableciéndose como un modo de enfrentar el trauma del exilio mediante el acto de la filmación y la edición, que deriva en un choque dialéctico entre ambos, y que acaba teniendo como último objetivo la revelación de la belleza en las imágenes.

Abstract

Jonas Mekas' vision is one of the fundamental pillars for the constitution of the so-called New American Cinema, the group that represents the cinematographic vanguard of the 60s in the United States. Influenced by the beat generation and the transcendentalist movement of the 19th century, they propose a break with the model given by the institutions through the development of individuality taken away by the American way of life and McCarthyism. This causes not only the fragmentation of the gaze among the filmmakers that make up the movement, converted into a sum of subjectivities with different conceptions of the medium, but also that of Jonas Mekas himself and his memory.

This will lead us to define our main objective: the "ecstatic process" in Jonas Mekas work. Something that we will achieve through the exhaustive analysis of his video diaries, the intervention of subjectivity and the importance of ecstasy in the global conception of his work.

Thus, ecstasy becomes the central element of this author's work, establishing itself as a way of confronting trauma through the act of filming and editing, deriving in a dialectic clash between the two, which ends up having as its ultimate objective the revelation of beauty in images.

Palabras clave

Éxtasis, Mekas, belleza, videodiaris, vanguardia

Key words

Ecstasy, Mekas, beauty, videodiaris, avant-garde

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	3
2. OBJETIVOS	5
3. METODOLOGÍA	6
4. MARCO HISTÓRICO Y CONCEPTUALIZACIÓN	7
4.1. <i>NEW AMERICAN CINEMA</i>	7
4.2. SUBJETIVIDAD, DOCUMENTALISMO Y VANGUARDIA	16
4.3. DEFINIENDO EL ÉXTASIS	21
5. EL PROCESO EXTÁTICO EN JONAS MEKAS	27
5.1. REGISTRO Y ÉXTASIS	27
5.2. EDICIÓN, RESIGNIFICACIÓN Y CHOQUE	32
5.3. <i>AS I WAS MOVING AHEAD OCCASIONALLY I SAW BRIEF GLIMPSES OF BEAUTY</i> ..	37
6. CONCLUSIONES	41
7. BIBLIOGRAFÍA	42

1. INTRODUCCIÓN

Las grabaciones caseras suponen un lugar común que todos en algún momento de nuestra vida hemos habitado. Un espacio donde encontrarnos rodeados de familiares o amigos, festejando, jugando, admirando o viajando, registrados en un pasado que hemos olvidado. Cuando la grabación comienza, quedamos atrapados para siempre en esa cinta magnética, en ese flujo de bits que nos recuerdan que aquello existió y que nosotros estuvimos allí. Al menos, lo que una vez fuimos nosotros. Las imágenes de esas grabaciones nos sorprenden descubriendo aspectos a los que jamás habíamos prestado atención, de un pasado que nunca podremos recuperar. Ocurre entonces un fenómeno extraño: ante la imposibilidad de rescatar esa realidad reflejada, que sólo se nos muestra parcialmente en reminiscencias, las imágenes se suceden una detrás de otra revelando esos eventos pasados para convertirse, sin ser nosotros conscientes, en la reconstrucción del recuerdo, conformando una nueva memoria a la que acudir cuando lo necesitamos. El acceso directo a una suerte de memoria tangible que puede ser mostrada a otros es factible debido a la posibilidad de aislar un fragmento de tiempo para su preservación, quizá con el objetivo de su posterior exhibición nostálgica, pero siempre como respuesta al miedo a la pérdida que trae el olvido. Registramos nuestra vida a través de una cámara para no olvidarnos de ella.

Así lo comprendió Jonas Mekas cuando compró su primera cámara en 1949, tras llegar a Nueva York desde el exilio y escapar de un campo de concentración nazi junto a su hermano Adolfas. En las primeras grabaciones del realizador lituano encontramos trucos de magia de la mano de su hermano, pero también el testimonio visual de la vida de los exiliados, en concreto el de la comunidad lituana en Nueva York. Ambos testimonios, el íntimo y el social, resuenan sin pretenderlo con los orígenes del cine, donde encontramos un propósito mágico en las películas de Méliès y uno de marcado carácter documentalista en los hermanos Lumière. Desde entonces, Mekas quedará unido, casi por casualidad o por destino, al cine. Su dedicación y compromiso total con este, le llevará a tomar la decisión (quizás el impulso) de ligar vida y arte, dedicando el resto de sus días a grabar todo lo que ocurría a su alrededor con una Bólex de 16mm. Todas esas películas caseras se convertirán así en una serie de diarios filmados, unas grabaciones que servirán al propósito de recordar o, como el propio autor nos señalará, simplemente filmar. Mekas grabará para reconstruirse a sí mismo y a su memoria, pero también lo hará empujado por el propio placer de hacerlo.

Este trabajo nace de la admiración por el compromiso del autor con su obra, con la belleza y con el cine, y no tiene otro objetivo que el de desgranar, mediante el análisis de los elementos formales y contextuales, lo que hemos denominado el «proceso extático». Este no es otro que el que llevará a cabo el realizador mediante un registro obsesivo de las imágenes, impulsado por un arrebató casi místico nacido de su pasión por el cine y su búsqueda de la belleza. El intento de definir en qué

consiste dicho proceso se origina gracias a la visión de otro cineasta: Iván Zulueta. En su película *Arrebato* (1979), se refleja el interés por el concepto de arrebato o éxtasis, entendido como un momento de trance provocado por la fascinación por las imágenes y la obsesión con su registro, tal y como muestra la película. Tras toparme con la obra de Jonas Mekas, entendí que entre ese compromiso por la grabación compulsiva de su vida, la búsqueda incansable de la belleza, y el concepto de arrebato mostrado en la película de Zulueta, podría existir una conexión. Arrastrado por esa obsesión, a golpe de pulsaciones extáticas, Mekas registrará esas imágenes para, años más tarde, reencontrarse o enfrentarse a ellas; para establecer un diálogo consigo mismo, con su pasado y con el cine.

Todo esto quedará enmarcado, y en gran medida tendrá origen, en el contexto del autor dentro del movimiento de la vanguardia cinematográfica norteamericana de los años 60, el denominado *New American Cinema*, un movimiento que bebe directamente de sus predecesores de los años 50. Entre ellos podemos destacar el papel fundamental de cineastas como Stan Barkhage o Maya Deren, ambos precursores del cine *underground* por su búsqueda de la libertad total a la hora de hacer películas y su defensa del amateurismo como pieza clave del desarrollo de dicha libertad, buscando alejarse del cine hegemónico impuesto desde Hollywood. Películas pequeñas y de ínfimo presupuesto, en pos de una libertad creativa y un carácter experimental, que originarán nuevas formas de expresión del medio cinematográfico.

2. OBJETIVOS

El objetivo principal del trabajo de investigación es definir lo que denominaremos como «proceso extático» en la obra del autor. Para ello debemos:

1. Describir el papel clave que juega el concepto de «éxtasis» en la obra de Jonas Mekas.
2. Establecer de qué forma interviene este en el registro obsesivo de imágenes, de dónde nace ese impulso por la grabación y cómo lo representa.
3. Definir de qué forma este concepto se resignifica durante la edición
4. Analizar su repercusión en la propia concepción global de la obra del autor.

En segundo lugar, se establecen una serie de objetivos secundarios que nos servirán para complementar y aclarar el desarrollo del objetivo principal:

1. Estudiar la aparición y el uso de la subjetividad en la filmación documental –la relación entre el sujeto filmador y lo filmado– dentro de la obra de Jonas Mekas.
2. Contextualizar el marco histórico y artístico en el que se desarrolla dicha obra, analizar las influencias que recibe esta del *New American Cinema*, la vanguardia cinematográfica norteamericana de los años 50 y el movimiento beat.

3. METODOLOGÍA

Para la consecución de los objetivos, se ha empleado el siguiente procedimiento:

1. Revisión y análisis bibliográfico de:
 - a. Obras de teóricos del cine documental como Michael Renov.
 - b. Estudios de la forma ensayística y el análisis de la imagen en Roland Barthes.
 - c. Diversos estudios acerca de las características del videodiario como formato y cómo se desarrolla este en la obra de Jonas Mekas.
 - d. Escritos acerca de la vanguardia cinematográfica y las «nuevas olas» de los años 60, donde encontramos voces como las de Sitney P. Adams, François Truffaut, Alexander Astruc, Maya Deren y el propio Jonas Mekas.
 - e. Textos en los que el concepto de «éxtasis» supone un elemento central. Un abanico que abarca desde la concepción mística del término en autores como Santa Teresa de Jesús o Plotino, hasta realizadores y teóricos del cine como Werner Herzog, Sergei Eisenstein o Gilles Deleuze.
2. Visionado y análisis filmográfico de:
 - a. La obra de Jonas Mekas.

Largometrajes:

 - *Walden (Diaries, Notes, and Sketches)* (1969)
 - *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1971-72)
 - *Lost lost lost* (1976)
 - *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000)
 - *Outtakes from the Life of a Happy Man* (2012)

Cortometrajes:

 - *Notes on the circus* (1966)
 - *Travel Songs* (1967-1981)
 - *Imperfect Three-image Films* (1995)
 - *Mozart, Wien & Elvis* (2000)
 - b. Otros autores de vanguardia que pudieran influenciar en la concepción cinematográfica del primero: Maya Deren, Stan Brakhage o Robert Frank.
 - *Pull My Daisy*. Robert Frank (1959)
 - *Meshes of the afternoon*. Maya Deren (1943)
 - *At land*. Maya Deren (1944)
 - *The very eye of night*. Maya Deren (1952-1955)
 - *Dog Star Man*. Stan Brakhage (1961-1964)

4. MARCO HISTÓRICO Y CONCEPTUALIZACIÓN

4.1. NEW AMERICAN CINEMA

La situación sociohistórica y económica de los Estados Unidos de posguerra supusieron el caldo de cultivo perfecto para los movimientos culturales que, durante la década de los 50, nacerían por el despertar de una nueva conciencia en conflicto con la dictada desde las instituciones, a la que la nueva generación tacharía de inmoral y corrupta, que favorecían una sociedad ciega por el consumismo, completamente vagabunda de espíritu. Ese despertar culminaría en los años 60 con la lucha por los derechos civiles y el cambio de paradigma que, antes de ser absorbido por la corriente neoliberal, se vivió durante esta década en todo el mundo (Brito, 2014).

Previamente a esa explosión, algunas manifestaciones de la gestación de nuevas sensibilidades comenzaban a reflejarse en los distintos ámbitos artísticos. El 28 de septiembre de 1960, una veintena de cineastas independientes fueron convocados por dos de los editores de la revista *Film Culture*, el productor Lewis Allen y el realizador Jonas Mekas, con el objetivo de constituir una organización abierta del nuevo cine americano, en un principio conocida como *The group*, más tarde denominada como *New American Cinema*. En dicha reunión, se realizaron una serie de declaraciones que marcarían el rumbo que la neonata agrupación seguiría a partir de ese momento. Estas son algunas de las palabras que se recogen en la primera de esas declaraciones:

The official cinema all over the world is running out of breath. It is morally corrupt, aesthetically obsolete, thematically superficial, temperamentally boring. Even the seemingly worthwhile films, those that lay claim to high moral and aesthetic standards and have been accepted as such by critics and the public alike, reveal the decay of the Product Film. The very slickness of their execution has become a perversion covering the falsity of their themes, their lack of sensitivity, their lack of style.
(New American Cinema Group, 2000, p. 81)

Vemos en ellas un ataque directo al cine oficial, aquel distribuido desde las *majors* de todo el mundo, abogando por una ruptura con ese cadáver fílmico que se queda sin aire para la nueva generación. No se trata sólo de un ataque a ese tipo de cine nacido en las instituciones, sino también una llamada de atención a crítica y público que, acomodados en su posición, permiten que se mantenga esa perversión de los estándares estilísticos y morales. Este ataque, tal y como indicarán en su manifiesto, se da a lo largo de todo el mundo. El ejemplo más claro se encuentra en Francia, con la irrupción de la *Nouvelle Vague*. En un texto fundador del cambio de paradigma francés, *Una cierta tendencia del cine francés*, Truffaut cuestiona la voluntad antiburguesa planteada desde el realismo psicológico presente en la tradición fílmica francesa, «¿cuál es pues el valor de un cine antiburgués hecho por burgueses y para burgueses?» (Truffaut, 1980, p. 227) En él, Truffaut ataca al cine institucional, un cine demasiado

basado en la literatura que debe comenzar a coger un rumbo distinto. De esta forma, se enfrenta, al igual que lo hace la vanguardia norteamericana, a muchas de las figuras de autoridad de las instituciones y el considerado «cine de calidad». Algo que también vemos en Mekas (2013), en un texto de 1959 titulado *Llamada a una descomposición de los sentidos cinematográficos*: «Toda desviación del convencional, muerto, cine oficial es un signo saludable. Necesitamos películas menos perfectas y más libres ¡Si solamente nuestros jóvenes realizadores –no tengo esperanzas para la vieja generación– se declararan libres, completamente libres, fuera de sí mismos, violentamente, anárquicamente!»

Antes de indagar en los aspectos que definen al grupo de estos jóvenes realizadores, debemos acercarnos a sus predecesores, aquellos que señalaron al fantasma que envolvía la sociedad del consumo y corrompía las almas de los hombres, los que reivindicaron su individualidad como elemento de transgresión tras la absorción de esta por las políticas conservadoras impulsadas desde el gobierno: la generación *beat*.

***American way of life* y macartismo**

El llamado *American way of life* se convirtió en el pilar fundamental sobre el que se cimentaba una sociedad como la estadounidense durante la década de los 50. El fin de la guerra había supuesto la conversión de Estados Unidos en una de las mayores potencias mundiales en materia económica y geopolítica, trayendo consigo un aumento del control del gobierno sobre las actividades de la población, un acelerado desarrollo de la industria y el asentamiento de un pensamiento conservador predominante, el valor de la familia, el culto a una sociedad del consumo a través de medios como la publicidad, y un discurso marcado por una clara tendencia anticomunista, fruto del comienzo de la guerra fría. Todo ello establecerá la forma en la que uno debía ser un «buen ciudadano americano» (Villafañe, 2013).

El modo de vida estadounidense de los años 50 se convirtió así en una ilusión, un lugar ficticio donde esconder la marginalidad que, tras el cambio de paradigma en la posguerra, se mantenía soterrada por ser el reflejo oscuro de una sociedad donde la ocupación de espacios comunes no permitía el desarrollo de la individualidad fuera de los límites designados por lo tradicional, lo nacional y un mercantilismo extremo. (Villafañe, 2013) Una realidad cuyos pilares se encontraban cimentados en la religión, la raza y la familia, con el objetivo de fijar los mínimos morales que separaban la civilización de la barbarie, aquello que era válido y aquello que era excluido (Sánchez-Bayón et al., 2017).

Al *American way of life*, en un país donde la censura decidía qué productos culturales eran los adecuados para el consumo de las masas, se le sumó el llamado «macartismo». Entre 1950 y 1956, con el objetivo y la excusa de mantener la estructura democrática y fortalecer la posición del eje

capitalista frente al socialista, comienza una caza de brujas contra todo aquel que fuera considerado vinculado al partido comunista o simpatizante del mismo. Durante el proceso, personas en todos los ámbitos de la sociedad estadounidense fueron acusadas de llevar a cabo actividades «anti-americanas» y llevadas a juicio. Se alentó a los ciudadanos a denunciar a quien consideraban sospechoso de realizar dichas actividades y se elaboraron «listas negras», cuya función era impedir que los incluidos en ellas obtuvieran trabajo en cualquier ámbito.

Trascendentalismo y generación *beat*

En este ambiente de persecución, falsedad moral, ataque a los derechos civiles y psicosis colectiva, nacerían, en el ámbito de la literatura, las voces de la generación *beat*, donde destacan autores como Allen Ginsberg, William Burroughs o Jack Kerouac. Desde el *underground*, donde se había gestado «un sentimiento de derrota y marginalidad, pero cargado, a la vez, de un conjunto de convicciones no por ello un tanto melancólicas» (Álvarez, 2017), una sensación de asfixia provocó la necesidad de volverse contra las instituciones para reivindicar la independencia personal y la obligación de desarrollar a través de la individualidad la fortaleza de sus principios.

Estoy contigo en Rockland

donde abrazamos y besamos a los Estados Unidos bajo nuestras sábanas Estados Unidos que tosen toda la noche y no nos dejan dormir

Estoy contigo en Rockland

donde despertamos electrificados del coma por el rugir de los aeroplanos de nuestras propias almas sobre el tejado(...) (Ginsberg, 2014)

Estos versos del poeta Allen Ginsberg, uno de los fundadores del movimiento, resumen esa necesidad de libertad, ese despertar de las almas y las conciencias ante unos Estados Unidos que les resultan incómodos, opresivos y enfermos. Encontraron en la literatura una forma de combatir a ese enemigo invisible, mostrar la posibilidad de un modo de vida alternativo al modelo burgués exaltado desde las instituciones y desvelar la marginalidad sepultada bajo la ilusión construída por el país. Es común encontrar en sus escritos referencias a la homosexualidad, el consumo de drogas, el monstruo en el que se había convertido el modelo de producción y lo considerado como paria (Brito, 2014). Ginsberg, al igual que el resto de miembros del movimiento, «es parte de la cultura americana desvencijada y colérica. No está ni mucho menos orgulloso, es una especie que se ha adaptado y la muerde desde las tripas, estrellándose contra el consumismo, la prostitución, la ley.» (Cifuentes, 2020). Exiliados, son incapaces de reconocer el espejismo llamado América como su hogar. Deciden, a través de la literatura, desenterrar el pulso subrepticio que recorría toda la nación, mostrando la

verdadera cara de unos Estados Unidos podridos. Algo que sólo podía conseguirse a través del reclamo y el desarrollo de la individualidad del hombre.

La aparición de nuevos sujetos políticos rompió con esa realidad establecida desde las instituciones, rechazando esos pilares morales inamovibles y excluyentes. Los *beatnik*, el hippismo, los movimientos de liberación de la comunidad afroamericana, la liberación sexual, la aparición de la segunda ola del feminismo, etc., irrumpieron en la sociedad estadounidense reclamando un lugar desde el que desarrollarse como individuos al margen de esos límites. Individuos con estudios y un amplio bagaje cultural dispuestos a crear un movimiento contracultural que les permitiera desarrollar su propio relato histórico y que rompiera con el construido por sus padres. (Villafañe, 2013)

Esta resituación del yo, del individuo como problema y solución centrales, tiene directa conexión con el nacimiento del *New American Cinema*, que comprende la necesidad de una autonomía de la obra de arte, un cine independiente y autosuficiente, y abraza al propio realizador como tema principal de sus obras en un acto de ego, en consonancia con esa importancia dada al desarrollo de la individualidad como método de transgresión.

La temática y el espíritu de revolución de la vanguardia de los 50 nos acerca a uno de los movimientos inspiradores para la generación *beat*, no sólo por la relación que establece entre el individuo y el mundo, sino por su rechazo a una sociedad irreflexiva y pasiva que eludía sus responsabilidades para consigo misma: el trascendentalismo. Este movimiento, surgido a mediados del siglo XIX, tuvo como base la creencia que sociedad, instituciones, organizaciones religiosas y políticas corrompen la pureza del individuo, por lo que instaban a este a buscar su independencia, tomando sus propias decisiones de acuerdo con lo que se siente (Álvarez, 2017). Confían en el desarrollo del individuo como única forma de alcanzar los principios que se encuentran en la propia esencia del hombre, naciendo desde esa posición un compromiso con la libertad, donde la lucha por los derechos civiles puede verse reflejada en obras como *Resistance to Civil Government* de Thoreau.

Entre los fundadores del trascendentalismo, debemos destacar dos nombres en conexión directa con la generación *beat* y con el *New American Cinema*: Walt Whitman y Henry David Thoreau. Las obras de ambos autores encarnan un espíritu de reforma, reflejado en la ruptura formal y temática con sus predecesores. Para expresar esa ruptura, ambos encontrarán en la naturaleza un lugar desde el que desarrollar su individualidad y buscar nuevas formas literarias. En el caso de Thoreau, esta no sólo consiste en «una epifanía del ser en sí de la Naturaleza, una experiencia concreta devenida en reconocimiento de principios superiores, mucho más que el producto de un ejercicio intelectual» (Merchán, 2017), sino que encuentra en ella, a través de su retiro –refiriéndonos a su obra *Walden*– un lugar donde explorar, desde la soledad, su propio desarrollo individual. Por otra lado, Whitman encuentra en «la naturaleza, intacta, grandiosa, palpitante, define el Nuevo Mundo» (Moga, 2019), el descubrimiento de un Edén donde Dios y el hombre ocupan un mismo centro. El desarrollo

de un mito adánico, el renacer del nuevo individuo a través de la relación entre hombre y naturaleza. (Álvarez, 2017)

*To the garden the world anew ascending
Potent mates, daughters, sons preluding
The love, the life of their bodies, meaning and being,
Curious here behold my resurrection after slumber(...)
By my side or back of me Eve following
Or in front and I following her just the same.* (Whitman, 2013)

La necesidad del nacimiento de algo nuevo presentes en estos autores se ve reflejada tanto en el movimiento beat como en las obras pertenecientes al *New American Cinema*. De esta forma, al igual que *Hojas de hierba* (Whitman) y *Walden* (Thoreau) nacen como una suerte de epopeya moderna y romántica (Álvarez, 2017), obras como *Aullido* (Gingsberg), *On the road* (Kerouac) o la libre versión de *Walden* realizada por el propio Mekas heredan ese deseo de mostrar las hazañas de su época, mediante la liberación individual, situándose a sí mismos como las figuras heroicas que las llevan a cabo. De nuevo, vemos cómo el posicionamiento del yo como profeta, un individuo que busca liberarse a sí mismo y a los demás a través de su propio desarrollo, resulta clave para la comprensión del mundo que le rodea. Así resumirá Whitman en *Song of my self* esta creencia:

*You shall no longer take things at second or third hand, nor look through the eyes of the dead, nor feed
on the spectres in books,
You shall not look through my eyes either, nor take things from me,
You shall listen to all sides and filter them from your self.* (Whitman, 2013)

Cine experimental estadounidense de los años 50

Tan sólo cinco años antes de la consolidación del grupo y la redacción de su manifiesto, podemos encontrar unas líneas dedicadas al cine experimental estadounidense escritas por la mano del propio Mekas. En ellas, se acusa al cine experimental estadounidense realizado por los jóvenes poetas del cine de tener no sólo un marcado carácter adolescente, que podría denominar como «liricismo personal», una separación absoluta de la realidad y un crpticismo exacerbado, sino también una falta de bagaje técnico y teórico (Jonas Mekas, 2000, p. 21). Algunos de estos «jóvenes poetas del cine» a los que se refiere Mekas son aquellos que más tarde se considerarán como «padres» del movimiento vanguardista cinematográfico: Stan Brakhage, Kennet Anger y Maya Deren, entre otros. Unos realizadores con miradas que representan formas de entender el cine muy diversas. Stan Brakhage encarna un cine radicado en las formas visuales y la sugestión, alejándose del simbolismo o la

mitología, representando en palabras de Jonas Mekas, «la más alta y pura creación registrada en el cine poético» (Mekas, 2005, p. 27). Un cine basado en la abstracción de las imágenes y la búsqueda de la belleza en esas formas a través del juego de luces y texturas que aparecen en los fotogramas. Por otro lado, Kenneth Anger representa un cine cargado de erotismo y surrealismo, donde la autorepresentación y lo *queer* componen algunos de los ejes centrales de sus películas. En su obra más reconocida *Scorpio Rising*, Anger «presenta la homosexualidad como una negociación en curso entre el sujeto *queer* y las demandas de normalización de la cultura dominante» (Brennan, 2019) utilizando la experimentación cinematográfica con el objetivo de indagar en temas como el deseo, las relaciones de poder, la representación y la identidad de género. A diferencia de los anteriores, Maya Deren, si bien supone una pieza clave para esa liberación del cine, y siendo precursora de todos estos realizadores, no llegó a adscribirse a él, virando desde la autoexpresión y la autorepresentación –pieza clave del *New American Cinema*– hasta una despersonalización en lo colectivo. La realizadora representaba, en un principio, un cine muy cercano a la escuela simbolista francesa pero del que poco a poco iría renegando hasta acercarse a una propuesta de «formas intraducibles, cercanas en ese sentido al haiku» (Deren, 2015), reivindicando una percepción directa de las cosas, libre de conceptos abstractos y mucho más cercana a lo sensible. Además, abogaba por una concepción del trabajo artístico cercana al método científico, rechazando la tendencia a la improvisación que comenzaba a surgir en la vanguardia en autores como Jonas Mekas o movimientos como la *Nouvelle Vague*. Sin embargo, defendía la necesidad de una crítica artística a la altura de un nuevo arte y de la educación de la mirada de la audiencia. Encontramos en su figura la representación de ese espíritu de cambio, crítico con lo dado desde el relato oficial, radicado en el desarrollo de sí misma, en su propia naturaleza. Así, ya en 1937, con tan sólo 18 años, lo reflejaba en su texto *Autorretrato*:

No estaba en mi naturaleza aceptar este estado de las cosas y considerarlo como algo separado de mí. La reacción emocional hacia las injusticias era demasiado grande. Sé que mucha gente que se enfrenta a este mismo vacío, a este mismo caos que yo me enfrento, está perdida...; sin fe en todo lo que existe y sin hacer nada por ellos mismos, su vida pierde para ellos el significado y la dirección... y un sorprendente número de gente vive por pura inercia. (Deren, 2015)

New American Cinema

Resulta irónico que, tras las críticas a estos autores, fuera Jonas Mekas quien precisamente se convirtiera en la figura clave para el desarrollo de este cine *underground*, no sólo por la innovación de sus películas, sino por su papel como divulgador, crítico y teórico del mismo. En primer lugar, junto a su hermano Adolfo, funda en 1954 la revista *Film Culture*, un espacio que tendrá como objetivo principal tratar los aspectos relacionados con el cine de vanguardia. Participarán en la

publicación a lo largo de los años los principales representantes del movimiento, convirtiéndose de esta forma en un altavoz para su difusión y análisis. En 1959, un año antes de convocar a todos los realizadores independientes que formarán parte del *New American Cinema* para su primera reunión como grupo, Jonas Mekas se encargará desde *Film Culture* de organizar lo que llamaría *Independent Film Award*, como una forma de reconocimiento a las películas que destacaran dentro del movimiento *underground*. De este modo, en 1960, año de creación del grupo, la película premiada será *Pull my daisy*, una adaptación de la obra *Beat Generation* escrita por Jack Kerouac, que a su vez interviene como narrador, lo que muestra de manera clara la estrecha conexión entre los *beat* y el *New American Cinema Group*. Escribiría Jonas Mekas en su columna del *Village Voice* –otro de los altavoces que utiliza para la difusión de su visión del cine– que los autores de *Pull my daisy* «ponen en escena la época en que viven de la misma manera que hicieron los profetas: la época expresa sus verdades, sus estilos, sus mensajes y sus desesperaciones a través de sus miembros más sensibles, a menudo contra su propia conciencia.» (Mekas, 2013)

Podemos observar cómo la mirada de Mekas evoluciona junto al movimiento: donde lo que antes era un carácter adolescente, ahora es la visión de un profeta. Esto es algo que vemos no sólo en sus escritos, sino también en sus videodiaros. La forma de mirar, la manera de registrar, muy cercana al documentalismo clásico en sus comienzos, metamorfosea hacia un estilo vanguardista y experimental de registro de la realidad, algo que veremos claramente en *Lost lost lost*, obra que reúne grabaciones que abarcan desde principios de los 50 a finales de los 60, y donde observamos esa evolución en la mirada del realizador a lo largo de veinte años.

Es difícil encontrar un estilo común en el *New American Cinema*, que reúne autores tan diferentes como el propio Mekas, Stan Brakhage o John Cassavettes, uno de los nombres más importantes de este movimiento, el cual consideraba que «la relación de los cuerpos de los actores y consecuentemente de los personajes está en una zona de afecto que genera una expresividad absolutamente intensa, ambigua y viva» (Desider, 2013, p. 932). Si bien podemos encontrar multitud de rasgos estilísticos a lo largo del espectro que compone el grupo, como el *single-frame*, la grabación en 16mm, la búsqueda de nuevas formas visuales, la ruptura con la narración lineal, etc; o temáticos, como la búsqueda de la abstracción, la vida cotidiana, lo paria, la homosexualidad, el erotismo, las drogas, etc; estos no son comunes para todas las obras ni para todos los autores.

Debemos, por tanto, considerar al *New American Cinema* no como un movimiento artístico con unas reglas definidas bajo las que desarrollar una obra, sino como una agrupación de distintas sensibilidades unidas para luchar por la posibilidad de hacer un cine libre de cadenas, alejado del cine oficial. Podemos observar géneros tan diversos como el videodiaro (Jonas Mekas), el cine-poesía (Marie Menken y Stan Brakhage), el cine *queer* (Kenneth Anger y Andy Warhol), etc. Así, la imposibilidad de establecer una clara visión común del cine en el grupo, nace de ese reclamo de la

individualidad que ha sido ocupada por la moral corrupta de los Estados Unidos. Debido a la creencia en un desarrollo personal del individuo –el no aceptar las cosas que vengan de segunda o tercera mano del que hablaba Whitman– la visión cinematográfica de la vanguardia sufre una fragmentación que resulta en tantas miradas como autores se adscriben al *New American Cinema*. Encuentran su fortaleza en el desarrollo común mediante la individualidad de la mirada, el crecimiento del yo. Tanto es así, que el *New American Cinema* no se convierte sólo en un autoproclamado movimiento a través de un anecdótico manifiesto, sino que su intención de romper con las líneas de producción del cine oficial se refleja en su función como cooperativa de cineastas, lo que hace posible la financiación y la exhibición de las obras que se enmarcan en este grupo, que de otra forma no encontrarían forma de nacer ni desarrollarse en total libertad. Así lo expresa Mekas al entrevistarse con Louis Marcorelles, un conocido crítico francés:

«Hacemos saber a todos los realizadores que cualquiera de ellos que tenga una copia extra de su *film* puede enviarla a la sucursal de la Cooperativa de Londres o de Nueva York, y la cinta será distribuida, sea cual sea su presupuesto. No especificamos qué clase de cinta(...) Cada una de las películas requiere un tratamiento especial, cada uno tiene su propio público.» (Mekas, 2013)

A pesar de la dificultad en encontrar un lugar colectivo en la mirada de estos cineastas, observamos otra concepción común ya establecida por algunos de sus predecesores, uno de los elementos que les asegura esa libertad que ansían y que se extiende transversalmente por todo el grupo: el amateurismo.

A finales de los años 40, ya existían aquellos que buscaban hacer un cine al margen del modelo de producción establecido por Hollywood, un cine que les permitiera alcanzar nuevas formas. Una de estas cineastas, sin la que no se entendería la vanguardia norteamericana, será la ya mencionada Maya Deren. Pese a situarse en polos opuestos en su concepción cinematográfica, tanto Jonas Mekas como Maya Deren comparten ese profundo sentimiento de amor al cine y la libertad de su ejecución amateur. En 1959, en defensa del amateurismo frente al profesionalismo, Deren escribirá:

El mayor obstáculo para los cineastas amateurs es su complejo de inferioridad de cara a las producciones profesionales. La clasificación misma de -amateur- tiene una connotación de disculpa. Pero esa misma palabra -del latín *amator*, amante- se refiere a alguien que hace algo por amor y no por razones económicas o por necesidad. Y ese es el significado desde el cual el cineasta amateur debería encarar su cometido. (...) el amateur debería hacer uso de una de las mayores ventajas que tiene y que todos los profesionales envidian de él, la llamada *libertad* -tanto física como artística. (Deren, 2015)

Este alegato en defensa de la libertad y el amor por el cine independiente considera al amateurismo como un método de transgresión, no sólo en cuanto al sistema de producción y realización de las

películas –encontrando un punto fuerte en la no intervención de elementos ajenos en la obra artística y el proceso creativo de su autor– sino en una libertad física. Cuando Maya Deren se refiere a esto, nos está hablando del potencial creativo que otorga el uso de equipos pequeños en este tipo de cine. Nos habla de generar una expresión a través del control de la cámara, nos habla de registrar la imagen a través de un cine corporal, donde la máquina se convierte en una extensión del realizador. Este uso de la cámara es algo que podemos relacionar con lo que Alexander Astruc definirá como *Caméra-stylo*, en un texto donde señala una tendencia de un nuevo cine que está dando sus primeros pasos y que está rompiendo con la concepción estática de la imagen predominante en el cine mudo y la concepción del cine como espectáculo que aparece con el sonoro, utilizando un lenguaje sacado directamente del teatro. Así, nos señala que «la puesta en escena ya no es un medio de ilustrar o presentar una escena, sino una autentica escritura. El autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica» (Astruc, 1980).

Vemos esto en el mecer de la cámara que observamos en el cine de Maya Deren y que es el equivalente al temblor de las imágenes de Jonas Mekas, una mirada que no deja de moverse, inquieta. Esta mirada es sólo posible gracias a la lucha por la independencia de los cineastas, los poetas del cine, que se abren paso a través de esos «Estados Unidos que tosen toda la noche y no nos dejan dormir» (Ginsberg, 2014).

En definitiva, este nacimiento de una nueva mirada al mundo viene acompañado de una nueva concepción del arte y una nueva forma de entender el cine, alejado de las instituciones, en una búsqueda incansable de la belleza y la poesía, sólo posible a través de la libertad del individuo.

4.2. SUBJETIVIDAD, DOCUMENTALISMO Y VANGUARDIA

Desde sus comienzos, el cine ha servido como herramienta de registro de la realidad. La no ficción y el deseo de grabar el mundo que nos rodea están presentes en ellos, como podemos observar en las cintas de los Lumière –donde vemos registrados fragmentos cotidianos como la llegada de un tren o la salida de una fábrica de los obreros– o en la aparición de los primeros documentales, como *Nanook of the North* del antropólogo Robert Flathery. El mundo comenzó a ver el cine como un método de reproducir la realidad con «el poder de preservar y representar el mundo en tiempo real» (Renov, 2004).

De esta forma, se comienza a establecer una relación entre la no ficción, el documental y el estudio científico que deriva en el uso de este instrumento para objetivos antropológicos, sociológicos e históricos. Esta unión entre documental y estudio científico trae consigo un atributo inseparable de la no ficción: la objetividad necesaria para el registro, de forma completamente aséptica, de los hechos que ocurren en el espacio profílmico.

Se considera esta objetividad como una virtud dentro de la realización y planteamiento de la intervención del cine documental, y se excluye, por tanto, a la subjetividad como elemento de valor en la representación de la no ficción, considerándola un tipo de contaminación, al modo de ver científico, que puede ser inevitable pero que debe ser minimizada (Renov, 2004). Se establece de este modo una jerarquía donde, en la no ficción, la objetividad ocupa un primer lugar, atribuyendo a la filmación una mayor calidad cuanto más objetiva se muestre y menos artificios contenga. La subjetividad queda relegada a un elemento de connotaciones negativas que se debe evitar.

Sin embargo, esta concepción tradicional del cine documental como epítome de la representación objetiva es errónea. Nos indica Michael Renov que, pese a que el instinto de preservación se mantiene, «los indicadores de autenticidad documental son históricamente variables» (Renov, 2010). La subjetividad como elemento expresivo en la no ficción audiovisual comienza a ser reclamada en los años 60 por determinados autores y teóricos, aunque su presencia es más que visible mucho antes, en obras que se consideran orígenes del género. Lo vemos en *Nanook of the North*, donde lo documental es representado mediante una puesta en escena y una dramatización de los acontecimientos –dando lugar a una hibridación de la mirada documental y la ficcional–, y en la cual podemos destacar la presencia de algunos intertítulos que si

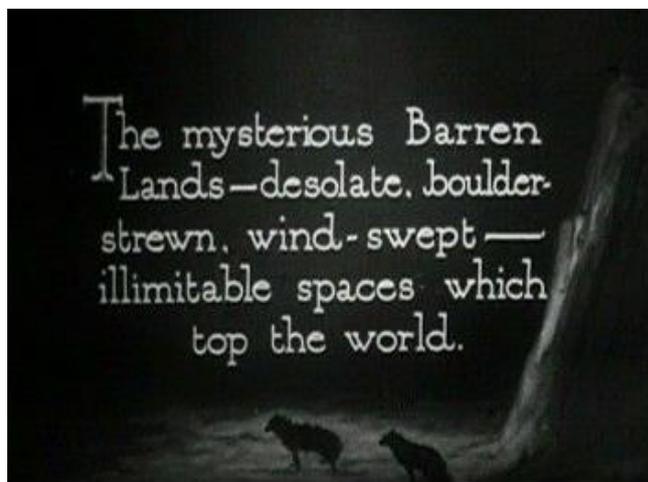


Figura 1. Intertítulo presente en *Nanook of the North* que muestra el carácter poético presente en la obra.

bien pretenden dotar de contexto e información a las imágenes que se proyectan para su comprensión, no están exentas de un carácter poético cuyo objetivo es transmitir al espectador lo que el realizador sintió al registrarlas.

Como se ha mencionado anteriormente, la subjetividad en el ámbito de la no ficción audiovisual estuvo presente desde sus comienzos, funcionando como un elemento expresivo más que, lejos de restar valor a la obra, enriquecía su resultado final, alcanzando unos fines distintos a los planteados desde el «documentalismo científico». Así lo entiende André Bazin cuando señala una evolución histórica en la búsqueda de la autenticidad en el documental, considerando que la película no está hecha solo de lo que vemos —sus defectos son igualmente testigos de su autenticidad (como se cita en Renov, 2010)—, por lo que la aparición de elementos subjetivos en ella, algunos considerados defectos, y teniendo en cuenta los indicadores históricamente variables a los que se refería Renov, no hacen sino reforzar la legitimidad de la película.

A su llegada a Nueva York, Jonas Mekas comienza a filmar la realidad de un modo que podríamos describir como adscrito a esa corriente del documentalismo objetivo. Graba el día a día de los exiliados, las tradiciones de la comunidad lituana, las protestas contra la ocupación de Lituania por la Unión Soviética, las manifestaciones en favor de los derechos civiles. Podemos observar esto en los primeros carretes de *Lost lost lost* (1975), donde Mekas se acerca a un estilo mucho más tradicional de grabación, sin los elementos formales ni el discurso tan fragmentado que lo caracterizarán en el futuro.

Sin embargo, probablemente influido por su acercamiento a la vanguardia norteamericana y al movimiento *beat*, vemos pronto un claro viraje en el modo de registrar de Jonas Mekas. Su modo de grabar deja de ocultar la huella del realizador y se hace presente, de forma mucho más marcada, su forma de mirar. La subjetividad se abre paso y Mekas comienza a concebirla como un elemento indispensable para representar el mundo que le rodea. Lo que hasta ahora buscaba un registro de ciertos aspectos del mundo, poco a poco, como una pulsión, se convierte en Mekas en lo que denominaremos «videodiaris».



Figura 2. Secuencia de fotogramas extraída de *Walden: Diaries, notes and sketches*, obra de Jonas Mekas

Esos videodiaris, organizados años después de su grabación, revelan la necesidad de Mekas de registrar todo lo que ocurre a su alrededor. Es precisamente durante la grabación cuando el realizador comienza un proceso de experimentación donde el juego de movimiento, luz, velocidad y choque entre imágenes deja entrever la mano del autor en la representación subjetiva de la realidad. Mekas reacciona ante lo que ve mediante distintas técnicas, como el cambio de apertura en el obturador o la grabación de *frames* aislados que, mediante la colisión continua en la cinta con otros fotogramas, dan una velocidad y un dinamismo que resultan en una fuerza expresiva donde las imágenes, el sonido y la voz del autor componen un todo en continuo conflicto.

El discurso fragmentado que el realizador nos propone a través de la imagen recuerda al estilo ensayístico de Roland Barthes, quien considera que la fragmentación establece una especie de pulverización de frases, imágenes y pensamientos, ninguno de los cuales acaba tomando el control definitivamente (Renov, 2004). Este discurso aparentemente anárquico presente en los videodiaris de Jonas Mekas se convierte, de esta forma, en un ensayo audiovisual donde el modo de ver el mundo y su interacción con él mediante la cámara forman el componente subjetivo.

El estilo ensayístico de la obra de Mekas se debe a la necesidad de explorar su propia interacción con el mundo. El cineasta dialoga con su entorno a través de la grabación de imágenes, en un intento de encontrarse en ellas o de integrarse en la realidad que en ellas se representa. Podemos establecer entonces una división marcada durante el registro: la presencia del sujeto filmador, encarnada por el cineasta en continua interacción con el mundo que le rodea, y la presencia de lo filmado, es decir, todo aquello que se sitúa ante la cámara. Esta división es establecida en otros términos por Roland Barthes en su ensayo *La cámara lúcida*, donde, refiriéndose al papel que uno podría desarrollar en la práctica fotográfica, nos habla del *Operator*, el fotógrafo, y del *Spectrum*, aquello que es fotografiado. Para Barthes, el *Spectrum* «mantiene a través de su raíz una relación con *espectáculo* y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto». (Barthes, 1990)

El retorno de lo muerto es el retorno de la memoria, la interacción con un pasado a través de su encuentro con la imagen fotográfica. Podemos entender que ese retorno de lo muerto al que nos referimos, diferenciándolo del modelo fotográfico de Barthes, se da de manera distinta en el cine: «en la foto algo se ha *posado* frente al pequeño agujero quedándose en él para siempre; pero en el cine, *algo ha pasado* entre ese agujero: la *pose* es arrebatada y negada por la sucesión continua de las imágenes» (Barthes, 1990). En la secuencia cinematográfica, miles de fotografías se articulan entre ellas para dar una falsa sensación de movimiento y lo filmado queda registrado infinitas veces. La falsa sensación de movimiento otorga a ese regreso al pasado cierta apariencia vital, no aislándolo en el instante de la *pose* sino en un fragmento de tiempo que el realizador ha querido registrar a través

de su cámara. En este caso, se trata de devolver a la vida lo muerto. Sin embargo, no es un regreso aséptico, sino una indagación en el pasado a través de la mirada del sujeto que filma, el *Operator*, que interviene en la realidad, el *Spectrum*. Jonas Mekas busca en su obra, en su función de *Operator*, dejar de enfrentarse únicamente a lo representado de forma objetiva para desvelar la presencia del realizador tras la cámara, devolviendo a la vida su memoria –lo no muerto–, integrando su propia subjetividad en la filmación: vemos el temblor de la imagen, su manipulación, su velocidad. Se trata de una visión personal de aquello que le rodea, una forma de significar las imágenes, el *Spectrum*, a través del registro de lo que el realizador ve en ese momento y de cómo reacciona ante ello.

El estilo vanguardista desarrollado por Jonas Mekas es acompañado por un impulso documental y una compleja representación de su propia subjetividad, considerando la historia y la subjetividad como categorías que se definen mutuamente (Renov, 2004). La simbiosis que deriva de esta intersección no deja de ser la misma que aparece en cualquier película casera: la memoria confeccionada por aquel que registra desde la cámara, el cruce entre hecho histórico y percepción subjetiva del mundo. Y así se refiere Jonas Mekas a sus grabaciones, como películas caseras, y así lo afirma en un fragmento de *Walden*, cuando acompaña las imágenes de un canto que dice:

I made films therefore i live, I live therefore I made films. Light, Movement. I made home movies therefore i live, I live therefore i made home movies. (Mekas, 1968)

El registro de las imágenes supone para Mekas la confección de su memoria, y su organización la de su autobiografía. El intento de establecer una autobiografía a través de la grabación, si bien está fuertemente arraigado en la vida del autor, no supone una revisión de esta. Se trata de la necesidad del realizador de integrarse en su propia representación del mundo, aquel que registra al filmar. Una práctica que, según el teórico P. Adams Sitney, tiene una conexión con el Romanticismo, donde la autoría hace referencia a la conexión con un estado interno del individuo, calificando a los videodiaros de Jonas Mekas como una «autobiografía romántica» (Smith, 2016).

Encontramos esa búsqueda del estado interno del individuo de la que nos habla Sitney en la búsqueda del desarrollo del yo presente en la concepción del *New American Cinema* y la generación *beat*. Es esa construcción de la subjetividad, que podemos observar en realizadores como Jonas Mekas, el medio por el que recuperar la individualidad que les había sido arrebatada desde las instituciones. Como parte de ese proceso, el regreso de la subjetividad supone un elemento clave para la transgresión buscada desde la vanguardia. Es a través de la integración del yo en la historia cómo estos autores pueden establecer un discurso propio de la realidad. Este ejercicio puede parecer peligroso por su aparente tendencia al narcisismo y la nostalgia, el reclamo del ego del cineasta de un lugar donde establecerse, donde la autoinclusión en la realidad sea tan sólo un acto vacío en el que

regodearse. Sin embargo, encontramos en el trabajo de Jonas Mekas un choque constante entre la mirada al mundo como interés por la realidad social, y el uso del material registrado como forma de realizar un ejercicio de introspección. (Smith, 2016)

De esa tensión constante en la obra de Mekas podemos extraer una serie de elementos que añaden capas de subjetividad al discurso de sus películas. En primer lugar nos encontramos con la propia grabación, que surge como un intento de integrarse a sí mismo en el mundo que le rodea, reaccionando con él, dejando constancia de los hechos y la certeza de su presencia en ellos. Luego, durante la edición, la inclusión de elementos como la voz en *over* o el uso de intertítulos comienzan a dialogar con las imágenes, añadiéndoles una segunda lectura, una segunda voz del autor que entra en conflicto con su pasado y, a su vez, lo integra en él. Todo ello da lugar a una serie de capas de distintas subjetividades que colisionan entre sí, provocando esa fragmentación del discurso ensayístico de la que nos hablaba Barthes, donde la expresión final se da a base del desprendimiento de sus esquirlas.

El estilo de Jonas Mekas no será sino el resultado inevitable de la subjetividad en su encuentro con el mundo. Un encuentro cuya complejidad sólo puede comprenderse mediante la interacción entre sonido e imagen (Renov, 2004); un choque que transforma la obra en un complicado sistema de partículas que mediante sus infinitos impactos dota de sentido a la expresión final del mismo.

4.3. DEFINIENDO EL ÉXTASIS

Históricamente, el concepto de éxtasis ha estado unido a la experiencia mística, que es aquella experiencia de unión máxima del alma con lo Sagrado –si nos referimos a la mística religiosa– o, si nos remitimos a la mística neoplatónica de Plotino, el retorno al origen, al Primer Principio, mediante el desapego de la realidad material a través de la enajenación del cuerpo (Espinal, 2011). Estas dos posturas, si bien nacen con objetivos distintos, mantienen posiciones comunes sobre las que establecer su concepción de la mística. Así, podemos entender el misticismo como el culmen de la experiencia religiosa o trascendente en el que se logra el alcance de lo sagrado o el retorno al origen desde lo íntimo de la realidad y la propia persona (Velasco, 2000).

La visión plotiniana del misticismo tiene origen en la búsqueda de una realidad trascendente, siguiendo la tradición platónica, situada más allá del plano material o sensible (Espinal, 2011). Esa realidad trascendente sólo puede darse, como hemos indicado, retornando al origen mediante la enajenación del cuerpo. Sin embargo, no se trata de un ejercicio que pueda llevarse a cabo desde lo exterior, sino que necesita de una purificación interior que modifique la percepción de uno mismo, lo que tendrá como consecuencia el cambio de percepción de lo material, de lo exterior. De esta forma, sólo a través de esa introspección se es capaz de reconocer el mundo espiritual por encima del mundo sensible (Espinal, 2011).

Hadot indica que ese ejercicio de introspección conlleva lo que denomina «metamorfosis de la mirada interior» (citado en Espinal, 2011). Este cambio, producto de dicho ejercicio de introspección, implica un nuevo tipo de visión del individuo, descubriendo el mundo interior espiritual y despojándose del exterior. La indagación en lo interior supone el paso previo al alcance de lo superior, completando un proceso de purificación donde a la visión del Uno, es decir, lo superior, se le denomina éxtasis. Así lo indica Plotino:

“Pero quizás no era una contemplación sino otra manera de ver: éxtasis, simplificación, dación de sí, deseo de contacto, reposo y noción de un cierto ajuste, si alguno contempla lo que está en el santuario. Si de otra manera viera, nada de esto se presentaría” (citado en Ciner de y Patricia, 2002)

En este fragmento encontramos muchas de las claves para comprender la importancia del concepto de éxtasis en la mística de la filosofía plotiniana. Existe un confrontamiento entre lo entendido por Plotino como contemplación y esa «metamorfosis de la mirada» a la que se refería Hadot. La contemplación es la mirada espiritual del hombre, entendiendo que en la medida que todos los seres provienen del Uno, este puede ser contemplado (Ciner de y Patricia, 2002). Esta mirada espiritual puede llegar a ser trascendida, pasando de la contemplación del Uno a la unión del alma con este; «la metamorfosis de la mirada» sería un paso previo a la trascendencia del alma, al alcance del éxtasis

donde el Uno se descubre (Ciner de y Patricia, 2002). El alcance del éxtasis supondría para el alma el regreso a su origen, si entendemos que del Uno provienen todos los seres; el regreso a casa una vez liberado de condicionamientos sensibles (García, 2012).

Como indica García (2012), podemos ver que el alcance de esta «manera de ver» responde a una simplificación y deseo de contacto nacido del proceso buscado de trascendencia. De esta forma, el alcance del éxtasis no responde a un periodo de trance o intervención divina sobre el alma, sino que podemos entender dicho proceso como un trabajo de búsqueda desde el exterior al interior –la metamorfosis de la mirada– y del interior al alcance de lo divino –el éxtasis, alcanzar el Uno. Se trata pues de un trabajo sobre la mirada, un «misterio» que sólo puede alcanzarse con esfuerzo y que en las artes sólo se consigue a través de la visión, el estilo y la construcción. Como Herzog indica, un modo de alcanzar un estado más profundo de verdad, el estado de una verdad poética y extática (Herzog, 2010).

Herzog establece la conexión entre este concepto y el cine apoyándose en la definición de verdad como un acto de revelación –de arrebató–, comprendiendo que, en el cine, un objeto es mostrado a la luz convirtiéndose en algo latente, que no se transforma en imagen hasta la actuación de esa luz sobre el celuloide, donde primero debe ser procesado para luego ser revelado (Herzog, 2010).

Esta conexión también puede encontrarse en Eisenstein, donde el éxtasis es referido como «lo patético». Para el realizador soviético lo patético «es a un tiempo el paso de un término a otro, de una cualidad a otra, y el repentino surgimiento de la nueva cualidad que nace del paso efectuado(...) un brinco o salto cualitativo» (Deleuze, 2018). Este paso de un estado a otro remite a la trascendencia del alma presente en Plotino. Sin embargo, mientras que esta transgresión de los estados del alma se alcanza mediante la «metamorfosis de la mirada», previa acción introspectiva, lo patético es alcanzado a través de la construcción fílmica.

Para ilustrar este proceso, Eisenstein utiliza como ejemplo la secuencia de la escalinata de Odessa presente en *El acorazado Potemkin*. En ella, el realizador se apoya en la velocidad y el movimiento para desarrollar el elemento patético. Se precipita el ritmo, se acelera el movimiento, culminando con la caída del carrito por las escaleras, deviniendo en «un nuevo método de exposición: de lo figurativo se pasa a lo físico, lo que modifica la representación del derrumbe» (Eisenstein, 1970).

Se genera en lo patético un cambio absoluto de dimensión, entendiendo que lo patético es consciencia y el cambio de dimensión es el desarrollo de la consciencia misma, convirtiéndose el proceso patético en la toma de consciencia y la consciencia alcanzada (Deleuze, 2018), equivalentes al proceso trascendente descrito por Plotino, la mirada interior y la contemplación del Uno. Podemos

observar que, de nuevo, esta nueva dimensión se alcanza en Eisentein, como en Herzog y Plotino, a través de la construcción artística, es decir, mediante el esfuerzo por conseguirlo.

Este esquema se repite en la concepción mística religiosa. En su núcleo, el proceso místico supone una experiencia radical que aparece en todas las religiones, con los matices que corresponden a cada una de ellas, pero con una base idéntica: la unión directa del hombre con aquella Verdad, representada bajo distintos nombres como lo Absoluto, lo Divino, Dios, Uno o Brahman (Velasco, 2000).

Una parte clave para entender este proceso es el mencionado éxtasis. Podemos establecer dos tipos de éxtasis: uno negativo, referido al exterior o lo sensible, aparecido durante un periodo de trance, donde un estado somático anormal aparece en multitud de representaciones como alienación de los sentidos, la suspensión de la conciencia o la pérdida de la actividad motriz habitual. Otro positivo e interior, aludiendo a un estado de concentración en un objeto o actividad, relacionado con el cambio a la mirada introspectiva y el ascenso a la contemplación del Uno mencionada anteriormente (Velasco, 2000). La superación del mundo sensible, ese ascenso del alma mediante la transgresión, tiene origen en un ejercicio de contemplación que en muchas ocasiones nace del furor, el enajenamiento causado por la vehemencia de una pasión (Real Academia Española, s.f., definición 2), un arrebatado presente en el cine y la religión.

Jonas Mekas y Santa Teresa de Jesús son dos de las figuras que representan ese arrebatamiento encontrado en el cine y en la religión, respectivamente. La concepción mística de Santa Teresa no difiere demasiado de la descrita como fenómeno místico asociado al elemento religioso: entiende el arrebatado como la unión con el Uno, con Dios, mediante la elevación del espíritu. De nuevo, al modo de ver plotiniano, este estado no puede alcanzarse por la gracia de Dios, sino que «acudiendo con obras según nuestras fuerzas, coge el Señor el alma, digamos ahora, a manera que las nubes cogen los vapores de la tierra, y levántala toda de ella y sube la nube al cielo y llévala consigo, y comiéndala a mostrar cosas del reino que le tiene aparejado.» (Jesús, 2006). Encontramos de nuevo que, para alcanzar el éxtasis, es necesario un previo trabajo artístico o del alma, una construcción fílmica o espiritual.

Sin embargo, la conexión entre Jonas Mekas y Santa Teresa no sólo está relacionada con la mística y el estado de éxtasis, sino que existe, como veremos más adelante, una fuerte devoción del cineasta lituano por ella. En la obra de ambos podemos observar que el elemento autobiográfico ocupa un lugar central a partir del cual articular una serie de reflexiones acerca de aquello que les rodea, y, a través de esto, realizar un trabajo de introspección. Podemos encontrar estos rasgos en el *Libro de la vida* de Santa Teresa, donde acudimos a un viaje desde la niñez a la vida adulta en el que nos narra «el modo de oración y las mercedes que el Señor me ha hecho, me la dieran para que muy por menudo y con claridad dijera mis grandes pecados y ruin vida.» (Jesús, 2006). De igual manera, Mekas utiliza

las imágenes registradas en su videodiaris, su autobiografía filmada a lo largo de toda su vida, como lugar desde el que reflexionar acerca de su pasado, de su condición de exiliado, de la memoria y del cine.

En ambos podemos notar la presencia de un profundo sentimiento de soledad desde el lugar en el que se dirigen al lector-espectador. En el caso de Mekas, un sentimiento nacido del trauma del exilio, a partir del cual construye el relato y que utiliza como impulso en su búsqueda del éxtasis durante el registro y desde la introspección. Algo que observamos cuando en *Walden* cita las palabras de otro místico, San Juan de la Cruz:

Y para guardar el espíritu, no hay mejor remedio que padecer y hacer y callar, y cerrar los sentidos con uso e inclinación de soledad, y el olvido de todas las criaturas y de todos los acontecimientos, aunque se hunda el mundo. (citado en Mekas, 1968)

Una soledad que en Santa Teresa aparece después de la trascendencia del alma, tras alcanzar el éxtasis:

Recordé y fui hecho al pájaro solitario en el tejado; y así, se me representa este verso entonces que me parece lo veo yo en mí, y consuélame ver que han sentido otras personas tan gran extremo de soledad, cuánto más tales. (Jesús, 2006)

La fascinación que Mekas siente por Santa Teresa queda reflejada en uno de los cortometrajes que componen la recopilación *Travel Songs*. Se trata de *Song of Ávila*, una obra donde el cineasta registra su visita a la ciudad natal de la religiosa. En la crónica de aquel día, Mekas nos habla de cómo recorrió durante todo el día cada rincón y cada calle de Ávila, cómo recorrió cada lugar que fue importante para Santa Teresa (Mekas, 1967). Mientras escuchamos su voz, la luz inunda las imágenes, apareciendo y desapareciendo con el temblor y el movimiento del cuerpo de Mekas, dando un aspecto de ensoñación, de recuerdo, de irrealidad, a las calles de Ávila.



Figura 3. Secuencia de fotogramas extraída de *Song of Ávila* donde observamos el aspecto de ensoñación que Mekas le otorga a las imágenes

Narra cómo recogió flores del camino para depositarlas en la iglesia de Santa Teresa, en un gesto de amor y respeto, a modo de ofrenda, en nombre de los cineastas. La voz nos indica cómo continuó caminando por las calles mientras el temblor de la cámara y los parpadeos siguen dominando la imagen. Los niños juegan en la plaza, el fotograma se inunda de luz. Mekas nos habla de la aparición de un pequeño perro y de cómo el animal comenzó a lamer el polvo de sus zapatos. Entonces, el cineasta sufre una revelación:

And he licked all the dust from my shoes. And I felt it was something that connected me and Santa Teresa to this little dog. It was like... I walked the streets for her. And this dust on my shoes was something that, through this little dog, connected and brought us together. I walked those streets for her. (Mekas, 1967)

Él recorrió las calles por ella. Él ofreció, en nombre de los cineastas, aquellas flores. Ella se lo agradecería a través de la tierra. El polvo de las calles de Ávila constituiría un vínculo más allá de lo sensible entre Santa Teresa y Mekas aquel día y es, mediante la intervención de aquel animal, que se produce ese acercamiento a la experiencia divina, al éxtasis.

Indica Plotino que el éxtasis es una experiencia luminosa. Dios es la luz que no cesa de iluminar y que no puede ser visto más que bajo su propia luz (Ciner de y Patricia, 2002). Si, tal y como describe Herzog, es la actuación de la luz sobre el celuloide la que revela el objeto, el cine, como el éxtasis, es una experiencia inherentemente luminosa. Ocurre entonces que es sólo a través de la acción trascendente de la luz sobre el fotoquímico, el cambio a un estado superior, que Jonas Mekas es capaz de alcanzar el estado éxtático. Sin embargo, esta trascendencia requiere de una labor previa, un compromiso con la construcción artística que en Mekas aparece mediante el registro de imágenes.



Figura 4. Fotogramas extraídos de *Song of Ávila* en los que observamos la acción de la luz sobre el celuloide mediante una técnica de sobreexposición.

Entendiendo que la experiencia extática de Mekas sólo puede darse a través de las imágenes, vemos que el compromiso del realizador con estas es total. Así lo demuestra la confección obsesiva de estos diarios filmados, la grabación incesante de los fragmentos de tiempo que el cineasta vive, fragmentos que sólo puede retener mediante la acción mecánica de su cámara; acción que sólo puede darse por la iluminación de las formas.

Esto es para Mekas el éxtasis: el registro de las formas ocultas que sólo pueden ser reveladas mediante la acción de su propia luz. Sólo entonces, cuando la realidad queda atrapada en el celuloide, cuando completa el proceso de transgresión, los fotogramas descubren ante nosotros su verdad y su belleza.



Figura 5. Secuencia de fotogramas extraída de *Song of Ávila* en los que una niña mira a cámara mientras Mekas filma y la luz inunda el fotograma.

5. EL PROCESO EXTÁTICO EN JONAS MEKAS

5.1 REGISTRO Y ÉXTASIS

Describe Bataille a la memoria «como una unión de pasado y presente, como aquel instante fuera del tiempo, donde nos vemos arrojados a la búsqueda de lo desconocido que siempre nos huye. Entendiendo la captura de un fragmento de tiempo en estado puro como la esencia de un momento que adopta la forma de un recuerdo» (Abad, 2012). La captura de un fragmento de tiempo es posible mediante la acción de la cámara sobre la realidad, a través de la filmación. Sin embargo, este proceso es tan sólo el primer paso en la confección de esa memoria visual que desarrolla Mekas en su cine, pues aquel que vertebra la estructura de esa memoria es el proceso de montaje y selección de fragmentos filmados (Acevedo y Marcos, 2020).

Si partimos de la concepción del éxtasis desarrollada en el anterior apartado, en seguida nos damos cuenta de algo: si para alcanzar el éxtasis se ha de revelar lo oculto, es necesario un proceso previo a la acción de la luz sobre el celuloide, es necesario el registro de esas formas a través de la cámara. Durante los carretes finales de *Walden*, con las imágenes de un Central Park nevado, Jonas Mekas habla acerca de su concepción del cine:

That's what cinema is, single frame. Frames. Cinema is between the frames. Cinema is... light, movement, the Sun, light, heart beating, breathing, light, frames. In the background, those are the steps of the filmmaker as he walks the city, day and night, day and night.(...) In the foreground, those are the cameras of the filmmakers. (Mekas, 1968)

De las palabras de Mekas podemos extraer la presencia de varios agentes que intervienen durante la filmación: la luz, el movimiento, los fotogramas, los filmadores recorriendo la ciudad, la cámara. Encontramos que en estas frases que son recitadas como si fueran fruto de una escritura automática, se encuentra el esquema básico bajo el que desarrolla el proceso de registro el cineasta lituano.

Escuchamos la palabra «luz» repetida tres veces. Podemos situar este elemento, siguiendo la línea establecida en la definición del éxtasis, como la piedra fundamental de la construcción fílmica. Volvamos por un momento a esa definición: el registro de las formas ocultas que sólo pueden ser reveladas mediante la acción de su propia luz. Para que el registro se de, para que la filmación ocurra, necesitamos la acción de la propia luz de las cosas, es decir, necesitamos que algo refleje el destello para imprimirse en la película, dando lugar a la imagen. Así, encontramos que «con la luz los cuerpos se expresan; con la luz el cine se imprime» (García, 2014). Durante la filmación se da otro fenómeno, algo que ocurre por su capacidad de registrar la luz sobre la película: el registro del movimiento. Ambos, luz y movimiento, componen el elemento central de la configuración del cine pues «el conjunto de los movimientos, de las acciones y reacciones, es luz que se difunde, que se propaga sin

resistencia ni pérdida. La identidad de la imagen y el movimiento tiene por razón la identidad de la materia y la luz. La imagen es movimiento como la materia es luz». (Deleuze, 2018) Por tanto, debemos entender que para que el movimiento pueda ser registrado es necesaria la acción de la luz sobre la materia, sufriendo una transformación en el momento de su reflejo, pasando de ser un elemento de procedencia externa a algo que pertenece a aquel cuerpo sobre el que rebota; transformándose en su propia luz.



Figura 6. Fotogramas extraídos de *Lost, lost, lost* en los que observamos el reflejo de la luz sobre el celuloide.

Sin embargo, el movimiento cinematográfico es tan sólo una ilusión, la percepción de un movimiento artificial provocado por la consecución de cientos de fotogramas. Su naturaleza es paradójica, pues se trata de un «continuo» nacido del fruto de una división que interrumpe toda continuidad. Se trata de un tiempo compuesto de una multitud de espacios integrados en los fotogramas (García, 2014). El movimiento cinematográfico no se encuentra integrado en los fotogramas individuales, que sufren esa experiencia de muerte presente en la fotografía de la que nos hablaba Barthes (1990), quedando el espectro atrapado estáticamente para siempre en el fotograma; sino que el movimiento ocurre entre los fotogramas, en el espacio negro entre uno y su siguiente. Cuando la cámara deja de «mirar» ocurre el movimiento. Si el movimiento se encuentra entre los fotogramas, «el cine está entre los fotogramas» (García, 2014) Para que su registro se dé es necesaria la aparición de dos elementos que son mencionados en las palabras de Mekas: el realizador y su cámara.

Entiende el cineasta lituano que el cine es la luz, los fotogramas y el movimiento –el latido y la respiración–. Sin embargo, para que el cine pueda darse es necesaria la acción del cineasta, situado en un segundo plano, sobre la cámara, situada en un primer plano. Esta situación de los elementos no es indiscriminada, sino que establece la función de la

cámara como mediadora entre el cine y el realizador. Frente a nosotros se encuentra el cine, entre nosotros y él, un mecanismo necesario para su registro. Si entre los fotogramas se encuentra aquello que provoca el movimiento, podemos pensar que entre los fotogramas se encuentra la vida (García, 2014), algo que cobra aún más sentido cuando nos referimos a los videodiaris de Jonas Mekas.

De esta forma, sus grabaciones se convierten en un compendio de recuerdos tangibles representados a través de la memoria visual que son sus películas. El desarrollo de esta memoria se da a través de lo que Deleuze denomina, refiriéndose a la vanguardia norteamericana, como «la construcción de un estado gaseoso de la percepción». Dicho estado representa un cine en el que sus elementos formales suponen la ruptura con un cine estandarizado y, a través de lo que en este se considerarían errores, se genera la propia expresión de ese cine libre (Álvarez, 2017). Aparecen construcciones como el montaje parpadeante: el fotograma se desprende más allá de la imagen media y la vibración más allá del movimiento –por la aparición de un plano equivalente a un único fotograma; el montaje hiperrápido: desprendimiento del punto de inversión o de transformación — donde la imagen tiene por correlato la extremada movilidad del soporte; la refilmación: desprendimiento del grano de la materia –permitiendo la interacción a distancia entre dos espacios. Asistimos a la constitución de una imagen definida por parámetros moleculares (Deleuze, 2018).

Cuando nos referíamos al encuentro entre la subjetividad de Jonas Mekas y el mundo a través de la imagen y el sonido, lo definíamos como «un choque que transforma la obra en un complicado sistema de partículas que mediante sus infinitos impactos dota de sentido a la expresión final del mismo». El temblor y la velocidad presentes en la grabación no son únicamente elementos que tienen como objetivo la construcción de esa percepción gaseosa, sino que, en el caso de Mekas, constituye una respuesta ante aquello que le rodea, generando su expresión a través de la filmación y mediante esa expresión las imágenes se significan.

En la obra de Jonas Mekas nos topamos con una serie de motivos que se repiten, «*I kept coming back to the same subjects, the same images or image sources.*». (Jonas Mekas, 2000, p. 21) Destacan aquellos relacionados con la naturaleza, donde la imaginación de su infancia en Lituania encuentra reflejo y énfasis, entre el entorno urbano, en los árboles y la nieve de *Central Park* (Smith, 2016). Se trata de un intento de recuperar aquello perdido durante el exilio, su infancia, su vida pasada. Incluso en su regreso a Lituania, en los rollos de película que componen *Reminiscence of a journey to Lithuania*, destaca la predominancia de los espacios relacionados con la naturaleza, encontrando en ella un lugar desde el que provocar epifanías. Esto es algo que podemos encontrar en la obra de Whitman y Thoreau. En Whitman, el encuentro con la naturaleza supone el encuentro con una suerte de paraíso, el advenimiento de un tipo de Edén, el nacimiento de un mito adánico que radica en la construcción de un hombre nuevo (Álvarez, 2017). Por otro lado, es en la naturaleza, junto al lago Walden, donde Thoreau decide escribir su epopeya, buscándose a sí mismo en soledad,

acompañado de la naturaleza, entendiendo que «nuestra época de muda, como la de las aves, debe ser un tiempo de crisis en nuestra vida» (citado en Álvarez, 2017).

No obstante, en *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, al filmar Mekas su hogar, tras su regreso desde el exilio, observamos que esos motivos son grabados, en muchas ocasiones, mediante la sobreexposición. El uso de esta técnica genera un aspecto de ensoñación en la grabación, revelando la realidad bajo una luz distinta, sugiriendo que tras el exilio no puede ver su hogar del mismo modo (Smith, 2016). Se muestra una brecha irreparable entre él y su pasado cuya aparición será recurrente en sus películas, otorgando un aire nostálgico a las imágenes. Una herida que se hará más evidente con la revisión de las grabaciones por el realizador y que examinaremos durante el análisis de la edición de sus videodiaris.

Son muchas las veces que el cineasta se pregunta acerca del impulso que lo lleva a grabar obsesivamente su realidad ¿por qué lo hace? ¿por qué lo hace de este modo y no de otro? ¿por qué graba esas imágenes y no otras? Quizá sea para reparar la herida a la que nos referíamos; quizá para, a través del registro, mantener la certeza de su paso por el mundo; quizá como una forma de reflejar lo que el cineasta siente a través de los elementos formales que utiliza (Adams, 2008). Aunque lo cierto es que ni el propio Mekas tiene una respuesta. Para él, no se trata de buscar nada, tan sólo de celebrar aquello que ve (Mekas, 1968). Se considera un pasajero, traído por los vientos hasta determinados lugares en los que se limita a grabarlo todo, haciéndolos formar parte de su memoria, de su realidad, de su vida. De eso se trata todo, tan sólo de filmar.

The winds have brought me here. And I see you. And I recorded you. I don't know if I ever understood you. If I really understood what you stood for, what you went to. But I was there. I was just a passer by from somewhere else, from completely somewhere else. Seeing it all with my camera. And I recorded it, I recorded it all. I don't know why. (Mekas, 1976)

El límite entre obra y vida del cineasta se difumina ante el registro de todo aquello que ocurre a su alrededor. Volviendo a las palabras que recita en *Walden*, cuando Mekas se refiere a los pasos de los cineastas por la ciudad, insiste dos veces en que estos se dan «día y noche», remarcando la voluntad infatigable de los realizadores al filmar. Esta voluntad, ese compromiso, queda reflejado en una de las secuencias del carrete final de *Lost lost lost*. En ella, un intertítulo que la voz de Mekas acompaña, nos anuncia que tras ser rechazados por el *Flaherty Seminar*, una organización artística vinculada a nuevas formas de entender el cine, él y algunos realizadores deciden pasar la noche en el exterior. «Mientras los respetables documentalistas y cineastas duermen, nosotros vimos la mañana.» (Mekas, 1976). Con el frío de la noche aún calando sus huesos, poco a poco, despiertan. Al hacerlo, el cineasta

lituano sufre una de esas epifanías a las que nos referíamos anteriormente, donde se siente parte de una mañana donde el Sol aún no ha salido.

It was very, very quiet. Like in a church. And we were the monks of the order of cinema.

(Mekas, 1976)

El repicar de unas campanas comienza a sonar, acompañado de una imagen en constante movimiento. La hierba, las flores, la tierra, los cineastas graban, la niebla borra el horizonte. Ellos no dejan de grabarlo todo con sus pequeñas cámaras, incansables, formando parte de aquella mañana en su registro. Un órgano y un canto eclesiástico sustituye el sonido de las campanas. A su vez, vemos a Mekas, envuelto en una manta, con la cámara entre sus manos, moverse entre la hierba y las flores. Otros cineastas lo observan desde fuera. El canto se eleva y vemos a Mekas inmerso en la filmación, envuelto en un momento de máxima concentración. Esas flores que le rodean ahora son protagonistas de la secuencia. Observamos la filmación desde el cuerpo del realizador, desde su movimiento. Ante nosotros se descubre la verdad y la belleza de la filmación, observamos el éxtasis.

Sólo una vez convertidos en «monjes de la orden del cine», a través del compromiso con la belleza y con el registro de las imágenes, mediante una voluntad incansable, pueden alcanzar el éxtasis. Y mientras los cineastas respetables duermen en sus camas, alejados de la mañana, ellos jamás dejan de filmar. El éxtasis tan sólo es filmar (Mekas, 2000).



Figura 7. Collage de elaboración propia en el que vemos a Jonas Mekas filmando un campo de flores, en la mañana, tras ser rechazados por el *Flaherty Seminar*.

5.2. EDICIÓN, RESIGNIFICACIÓN Y CHOQUE

Si para Mekas el proceso de registro suponía una forma de interacción con el mundo que le rodeaba, un modo de mantener con vida aquellos fragmentos de tiempo atrapados en el celuloide, el compromiso con el arte y con su propia vida, el proceso de edición supone el enfrentamiento del autor con su pasado, con aquellas imágenes de las que una vez fue partícipe, realizando un ejercicio artesano en la organización de sus grabaciones y la construcción de su propia memoria.

Debemos, en primer lugar, distinguir este proceso de **edición** del **montaje** presente en algunas secuencias de su obra. El uso de las técnicas utilizadas durante el registro –el *single frame*, la superposición, la velocidad del montaje– responden a un **montaje *in situ***, dado durante la grabación, que responde a la interacción de esa subjetividad con el mundo, «logrando un montaje intuitivo que emula las estructuras del pensamiento espontáneo y el recuerdo impregnando a sus fragmentos de una textura que los convierte en recuerdos de una memoria filmada» (Acevedo y Marcos, 2020). Por el contrario, la edición y organización de estos carretes se realizan años y décadas después de su grabación, enfrentando la mirada de dos sujetos distintos, aquel que filma años atrás y aquel que selecciona las secuencias. Se crea un duelo dialéctico entre pasado y presente, otorgando a las imágenes proyectadas una segunda y tercera lecturas a través del choque de aquellas con los recursos utilizados por Mekas durante el proceso.

Mekas defiende que su cine lo componen películas no narrativas –basándose en la idea de que en lo narrativo existe un protagonista, y en las formas no narrativas sólo existe la presencia del creador, del artista, del ego. Pero lo cierto es que encontramos en su obra una narración, la de su propia vida, «fragmentada en cada nivel de la construcción fílmica, desde las imágenes a los intertítulos, pasando por la subjetividad del realizador durante la filmación y la edición del metraje» (Smith, 2016).

Just watch these images, nothing much happens, the images just go, just images for myself and a few others. One doesn't have to watch. (Mekas, 1968)

Los **intertítulos** cumplen un papel fundamental en esta estructura fragmentada de la película, separándola en carretes –que podrían servir como una especie de división en pequeños actos–, pero también contextualizando las imágenes que a continuación de ellos se proyectan, situando al espectador y remarcando dicha fragmentación. En muchas ocasiones, pasan a ser elementos de énfasis que complementan a las imágenes, dotándolas de un elemento poético y una fuerza expresiva mayor. Su uso nos remite al de aquellos intertítulos utilizados en los años del cine mudo, como los que vimos utilizados por Flaherty en *Nanook of the North*. De igual manera que estos, los utilizados por Mekas

representan la unión de la función contextualizadora de la escena y la posibilidad de un carácter poético que la refuerza.

Pese a formar parte del mismo proceso de edición y revisión, los intertítulos cumplen una función distinta a la de otro elemento de la edición, **la voz en over**. Encontramos en el papel mecanografiado una función contextualizadora y poética; en la aparición de la voz del autor nos topamos con la reflexión introspectiva, el diálogo entre el ectoplasma del pasado y el presente.

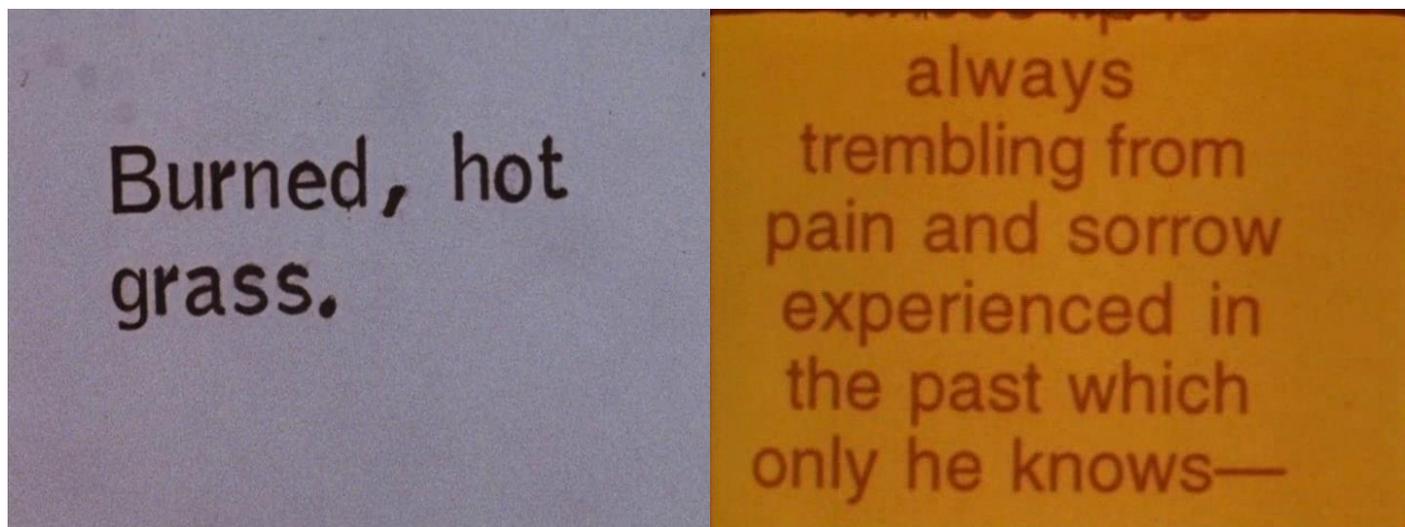


Figura 8. Intertítulos utilizados por Mekas con el objetivo de remarcar el carácter poético de las imágenes.

La irrupción de la voz de Mekas en el metraje provoca el choque entre dos representaciones del yo, la del sujeto filmador y la de aquel que organiza las imágenes, cumpliendo una función de autobiógrafo, al enfrentarse a ellas (Smith, 2016). Esta autoinscripción del yo presente, distinto del que filma, provoca que la fragmentación ocurra no sólo a un nivel de organización visual, sino que se da una fragmentación del sujeto, observando en sus películas una variedad de representaciones del yo que viajan entre el pasado y el presente históricos, encontrándose con un conflicto entre la memoria y las imágenes. En ese conflicto, en ese encuentro entre pasado y presente, no se da una reconciliación de las voces, sino que se hace evidente la separación entre la memoria tangible, las grabaciones, y la memoria interna (Smith, 2016). Así podemos verlo en *Lost lost lost*, cuando, mientras vemos pasar esas imágenes, Mekas expone: «*Everything is normal, everything is normal. The only thing is, you'll never know what they think. You'll never know what a displaced person thinks in the evening and in New York*» (Mekas, 1976).

La incapacidad de las imágenes de mostrar esos pensamientos, en realidad nos está hablando de la imposibilidad de registrar el trauma del exilio a través de la cámara, marcando aún más la distancia entre aquel que filmaba y aquel al que escuchamos. Es en ese metraje en el que podemos ver cómo la ausencia de un hogar –considerando esto como la naturaleza propia del exiliado, aquel que

no puede regresar a su hogar y que no lo encuentra en su destino— le provoca un dolor que no puede ser representado en el montaje, explorando estos sentimientos y experiencias a través del soliloquio (Smith, 2016). El trauma supone para él no sólo el eje central de su obra, sino una herida irreparable, un dolor inexplicable a través de las imágenes. Será al final de la segunda bobina de *Lost lost lost*, cuando el cineasta nos mostrará por última vez las imágenes de la comunidad lituana que hasta ese momento le habían acompañado. Su voz parece hablarles a ellos, los protagonistas de los fotogramas, directamente; les dice que jamás podrán olvidar lo que significa ser un exiliado, que jamás podrán arrancarlo de sus mentes, de su corazón o de su propio cuerpo (Mekas, 1976). Tras estas palabras, las imágenes continúan proyectándose, mostrando un ambiente de celebración entre los que aparecen en ellas. Las imágenes terminan. Se da un corte a negro. Sobre un fotograma vacío, completamente oscuro, el realizador se despide, haciéndonos ver que el dolor es tan profundo, que el evento es tan traumático —por tener que abandonar de nuevo un «hogar»—, que esta vez la luz no puede revelar el éxtasis, no hay nada que mostrar (Smith, 2016). La voz inunda la película:

This was our last time together. I tell I was falling in one thousand pieces, next day i left Brooklyn and move to Manhattan. (Mekas, 1976)

Aún así, la evocación del trauma a través de la actividad fílmica supone para Mekas una forma de reparar esa herida. Se trata de una forma de volver a empezar desde cero, desde el principio (Mekas, 1976), a través del éxtasis de filmar y de esa segunda lectura que da lugar a **la resignificación de las imágenes**. Ese conflicto entre la filmación y la resignificación se extrapola a un conflicto entre las imágenes y la voz en over. Esto podría llevarnos a pensar que el registro, el alcance del éxtasis durante la grabación no es suficiente para sanar esa herida. Sin embargo, lo que ocurre es que a través de ese encuentro, las imágenes se resignifican, convirtiéndose en un espacio donde hay cabida para un diálogo en continua contradicción entre las distintas representaciones del autor, la felicidad, la belleza y el trauma.

Cuando nos referíamos, en el anterior apartado, a la forma en que Jonas Mekas filma Lituania en *Reminiscences of a journey to Lithuania* (Mekas, 1971-1972), decíamos que el uso de la sobreexposición generaba un aspecto de irrealidad en la grabación, revelando la realidad bajo una luz distinta, sugiriendo que, tras el exilio, no puede ver su hogar del mismo modo (Smith, 2016). Sin embargo, esas imágenes no están exentas de belleza y velocidad, conviviendo con la voz de Mekas, que nos habla, de forma apática, entristecido, acerca de las mujeres de su niñez. Cuando la voz termina, se muestran las imágenes de una bandada de pájaros sobrevolando los campos de Lituania, libres:

Todas las mujeres de mi pueblo que recuerdo de mi infancia, siempre me recordaron a los pájaros, a tristes pájaros otoñales volando sobre los campos, chillando tristemente. Llevasteis una vida dura y triste, mujeres de mi niñez. (Mekas, 1971-1972)



Figura 9. Collage de elaboración propia con fotogramas extraídos de *Reminiscences of a journey to Lithuania* donde vemos a las mujeres de su infancia seguidas de una bandada de pájaros.

Todos los elementos conviven aquí en continua colisión: la memoria, el trauma, la belleza, la filmación, la voz en *over*, la tristeza y la libertad. Se crea de esta forma ese complicado sistema de partículas que, mediante sus infinitos impactos, dota de sentido a la expresión final a la que nos referíamos cuando hablábamos de la incidencia de la subjetividad sobre la mirada al mundo en la obra de Jonas Mekas. Y es a través de este sistema que el cineasta busca construirse a sí mismo, comenzar de cero, pues es incapaz de encontrar una respuesta en otros lugares: *I was looking at the landscape. I knew i was in America. What am i doing here? I ask myself. There was no answer. The landscape didn't answer me* (Mekas, 1976).

A lo largo de los años, esa incógnita, esa exploración del desarraigo y de la pérdida que se da en las primeras películas de Mekas, acabará virando hacia una búsqueda de la construcción del yo y del éxtasis, a través del alegato en favor de la belleza que es *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*:

Me llevó mucho tiempo darme que es el amor lo que distingue al hombre de las piedras, los árboles, la lluvia... Y que podemos perder nuestro amor, y que el amor crece amando. Sí, he estado tan completamente perdido, tan verdaderamente perdido. Hubo momentos en que quise cambiar el mundo, quise tomar una pistola y abrirme paso a balazos a través de la civilización occidental. Ahora quiero dejar a los otros en paz, tienen sus terribles destinos que afrontar. Ahora quiero abrirme paso a balazos a a través de mi mismo, rumbo a la espesa noche de mi mismo. He cambiado mi curso, yendo hacia mi interior, algo debe darme una señal, para moverme en una u otra dirección. Debo ser muy abierto y estar alerta ahora, completamente abierto, sé que está llegando. Estoy caminando como un sonámbulo esperando la señal secreta, listo para ir en una u otra dirección, escuchando en este enorme silencio blanco por la más débil de las señales o los llamados. Y aquí estoy, sentado y lejos de ti. Y está bien y reflexiono sobre todas las cosas que me rodean. Y pienso en ti. (Mekas, 2000)



Figura 10. Secuencia de imágenes extraída de *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* que acompañan el soliloquio de Jonas Mekas

5.3. AS I WAS MOVING AHEAD OCCASIONALLY I SAW BRIEF GLIMPSES OF BEAUTY

Para Whitman, el vislumbre –*glimpse*– se trata de un momento de epifanía, un segundo en el que el observador pasa desapercibido, formando parte de la escena, un instante donde no se necesita nada más que lo que se tiene (Álvarez, 2017). Podemos encontrar esas epifanías a lo largo de toda la obra de Mekas; sin embargo, es en *As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty* cuando el autor centra el foco de atención en ellas, en lo que considera «pequeños fragmentos del paraíso». El acceso a estos fragmentos ocurre aquí mediante la recuperación y la organización de los fotogramas registrados a lo largo de los últimos 30 años de su vida.

Al comienzo de la película, su voz –más presente que nunca en esta obra– nos indica su propósito inicial de ordenar todas esas bobinas de película por orden cronológico. Pero pronto se dará cuenta de que esto carece de sentido, pues desconoce dónde comienza y dónde termina su vida en esas imágenes:

I don't really know where my life begins and where it ends.(...) Because I don't know where any piece of my life belongs. So let it be, let it go, just by pure chance, disorder. (Mekas, 2000)

De nuevo, el realizador fragmenta el discurso y, como consecuencia, su propia representación, para ofrecer un relato compuesto por la colisión entre las imágenes, que aparecen por puro azar, tal y como las filmó, sin plan, simplemente respondiendo a lo que sintió en el momento de la grabación, sin saber por qué (Mekas, 2000). Imágenes que esta vez forman parte de aquellos momentos de la vida del autor en los que se sintió formar parte del paraíso y de su belleza. Sólo se trata de eso, recuerdos llenos de felicidad atrapados en el celuloide que se encuentran colisionando por puro azar.

Esos fragmentos son los que Mekas denomina «breves vislumbres de belleza». Podemos definir «vislumbre» como el reflejo de una luz, o tenue resplandor, por la distancia de ella (Real Academia Española, s.f., definición 1). Trazaremos desde esta definición un paralelismo con el significado que Whitman le da a este término, donde el vislumbre no es más que esa epifanía, ese instante de resplandor, donde alguien observa la escena, pasando desapercibido, tomando cierta distancia, pero formando parte de ella (Álvarez, 2017). Volviendo a la naturaleza del éxtasis, decíamos que este era una experiencia intrínsecamente luminosa, algo que también ocurría en el cine. Como consecuencia, podemos establecer entonces que ese «vislumbre» no es más que ese momento de éxtasis que alcanza aquel que filma, mediante la revelación de las formas ocultas a través de la luz, la epifanía que encontramos en Whitman, donde el autor se integra en ella observando a través de la filmación. No obstante, esta observación-integración se da a dos niveles en *As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty*, donde no sólo nos encontramos al autor-observador en

el propio proceso de registro, sino que lo encontramos en esa segunda capa de subjetividad durante el proceso de edición, cuando Mekas se enfrenta, años más tarde, a esos recuerdos atrapados en las imágenes. Por ello, Mekas nos invita, a través de la voz en *over*, a descubrirle en ellas:

All I want to tell you, it's all here. I am in every image of this film. I am in every frame of this film. The only thing is: you have to know how to read these images. How? Didn't all those french guys tell you how to read the images? Yes, they told you. So, please, read these images and you'll be able to tell everything about me. (Mekas, 2000)

La realidad atrapada en el celuloide, aquella que ha alcanzado la trascendencia, muestra el éxtasis del filmador, mostrándolo a su vez a él mismo, integrado a través de la subjetividad expresada en los elementos formales. Ese éxtasis adquiere un doble significado aquí: por un lado nos encontramos con el proceso de revelación definido anteriormente; por otro, nos topamos con una felicidad arrebatadora, una experiencia de conexión con aquello que Mekas considera más cercano a la belleza, aquello que no importa, esos pedazos del paraíso de los que nos hablaba. Estos forman parte de su obsesión por lo que no es considerado importante, en la vida y en el cine, «*little daily scenes, personal little celebrations and joys. Nothing important, It's all nothing. Nothing. That is, if you have never experienced the ecstasy of a child making the first steps. The incredible importance of that moment*»(Mekas, 2000).

Para registrar esos momentos, el cineasta debe estar preparado. Debe formar parte de esa búsqueda incansable durante la filmación, formar parte de aquel grupo de «monjes de la orden del cine». Todos duermen, como aquellos cineastas respetables a los que se refería Mekas en una de las secuencias de *Lost lost lost*, mientras él nos habla muy entrada la noche, desde su pequeño estudio. Mientras otros duermen, él trabaja. Un compromiso con el cine y con la vida que en esta película adquiere un tercer vértice: el compromiso con la belleza.

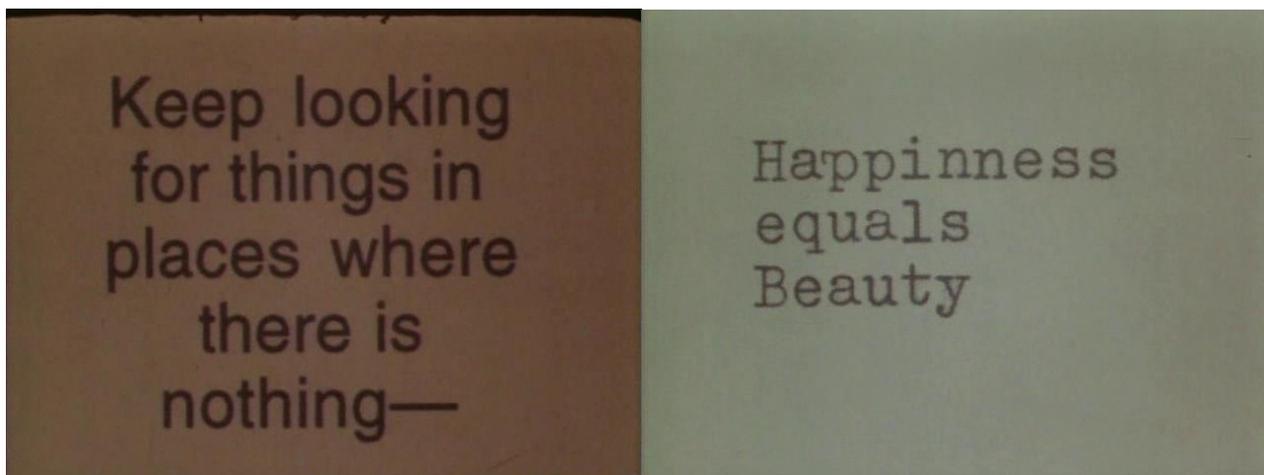


Figura 11. Intertítulos extraídos de *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* relacionados con la belleza y su búsqueda.

Tal es su obsesión con la filmación que el propio Mekas no se considera a sí mismo un cineasta. Él no hace películas, él tan sólo filma. Es un filmador. Utiliza su cámara para abrirse paso a través de la vida, filmando aquello que ve y que ocurre a su alrededor.

What an ecstasy just to film. Why do I have to make films, when I can just film! When I can just film whatever it's happening there, in front of me and now, my friends, whatever I see. I may not be even filming real life, I may be just filming my memories. I don't care! I just have to film. (Mekas, 2000)

Como nos indica, el registro de las imágenes que le acompañan, en su revelación, deja de formar parte de la realidad para convertirse en su memoria, en las reminiscencias, esos recuerdos imprecisos. La filmación choca, una vez más, con la memoria. En ese momento, en esa colisión, ocurre algo curioso que nos señala el cineasta: cuando se produce el reencuentro entre imágenes y filmador, estas se hacen completamente reales para él. Se convierten en una experiencia mucho más real y cercana que cualquier otra cosa que pueda vivir en ese momento, demostrando la capacidad de las imágenes de revivir la memoria, adhiriéndose a ella, modificándola y mimetizándose en ella. Las grabaciones se convierten en su propia memoria. A través de ellas adquiere una certeza: Mientras se suceden imágenes de un viaje a Provenza junto a Hollis, su mujer, Mekas celebra a través de la voz en *over* ese momento de felicidad: *You asked me about beauty! What do I know about beauty! But I know I have experienced moments oh happiness, moments of happiness. And that was, if there is beauty, that was beauty. Provence is beauty! Being in love is beauty! Drinking the wine of Provence is beauty!* (Mekas, 2000). Así, las imágenes se resignifican y devienen en la representación de lo que es la belleza para Jonas Mekas.

De este modo, registrar, para Mekas, se convierte en una forma de reconstruir aquello arrancado por el trauma que nos mostraba en *Lost lost lost* y en *Reminiscences of a Journey to Lithuania*. El pasado se convierte en un impulso para filmar, y en la filmación encuentra un modo de reencontrar aquello que ha perdido, ese éxtasis de la infancia al que hace referencia en la película, dejando de aludir al espectador y dirigiéndose directamente a sus hijos y a su esposa:

These are my memories. Your memories. These are my memories, the way I saw it when I was filming it. It was through my childhood memories, I guess, I was filming my own memories. My own childhood as I was filming your childhood. I picked up those moments to which I responded, coming, remembering my own childhood. So I do not know how much of yourselves you'll see in it, though it was all real, it was all real life. It's you, it's you in every frame of this film though it's seen by me. But it is you. You'll see it all very differently, it will mean completely something else, these images, to you than to me. Yes, it's late at night again... (Mekas, 2000)

Mekas construye, a través de la exploración de la realidad, la memoria y la significación de las imágenes en *As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty* su propia epopeya romántica, un modo de abrirse paso a través de sí mismo, cerrando la herida causada por el trauma a través de la filmación y la vivencia de esas reminiscencias del paraíso. Así, el filmador, mediante la acción de su propia luz sobre el celuloide, el vislumbre, se revela a sí mismo.

En eso consiste todo; el proceso extático no es sino el proceso de recuperación de su propia memoria, el regreso al éxtasis de la infancia, la sanación de esa herida irreparable por medio de ese tenue resplandor que es el cine. Un proceso que culmina cuando estos recuerdos cobran vida en las imágenes, encontrando en ellas aquellos breves momentos de felicidad de los que una vez fue partícipe: el vino de Provenza, estar enamorado en Provenza. Con la única certeza de haber sido testigo de la belleza.

I do not know where I am. But I know I have experienced some moment of beauty, brief moments of beauty and happiness as I am moving ahead, as I moving ahead, my friends! (Mekas, 2000)

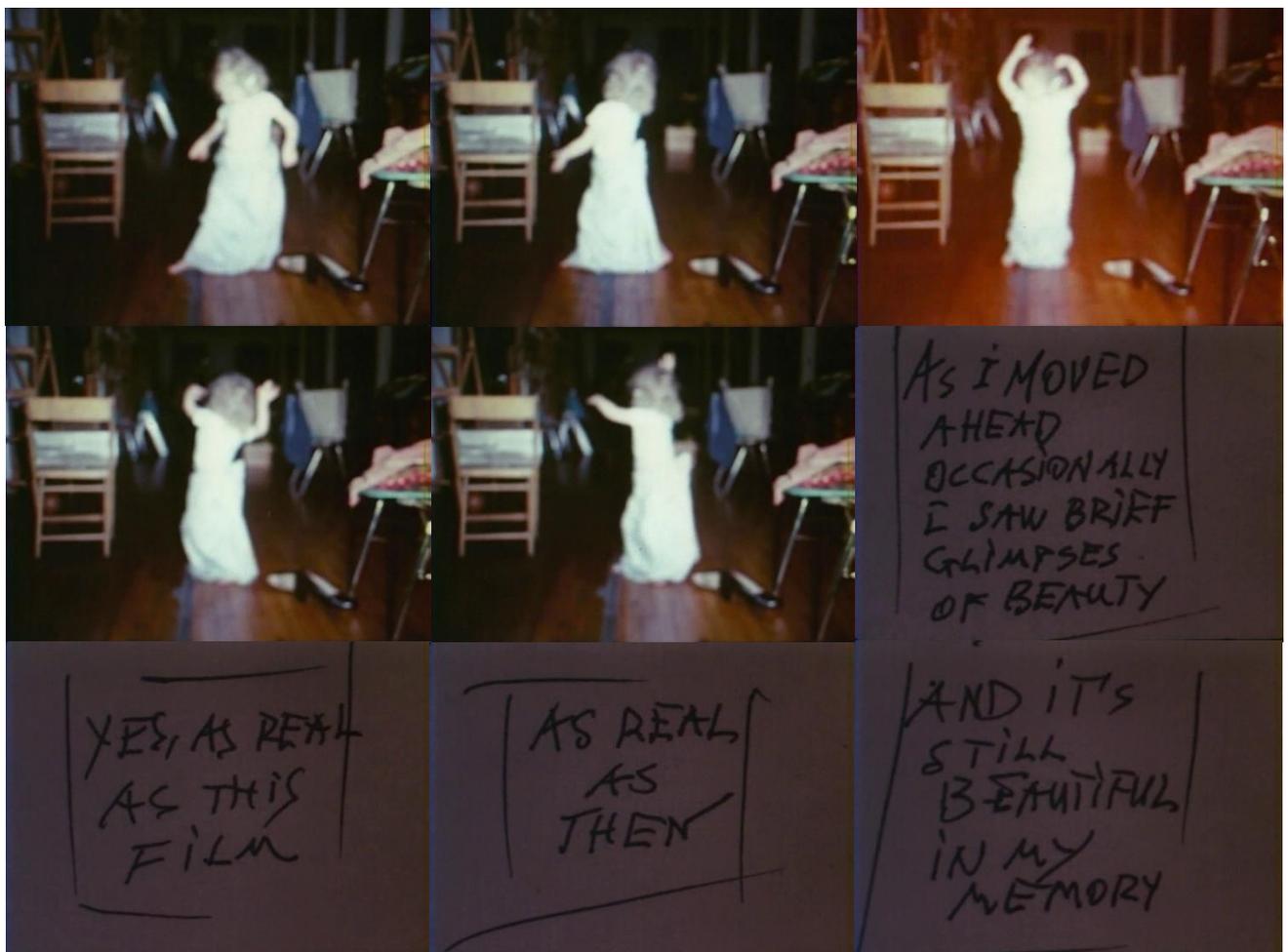


Figura 12. Collage de elaboración propia con algunos de los fotogramas finales de *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*.

6. CONCLUSIONES

La participación de Jonas Mekas, uno de los precursores del denominado *New American Cinema*, es clave para el desarrollo de la vanguardia cinematográfica norteamericana de los años 60. Influenciado por el movimiento *beat*, el espíritu de los trascendentalistas del siglo XIX y las nuevas vías de expresión abiertas por los cineastas experimentales de los años 50, el *New American Cinema* propone una ruptura con lo dado desde el «cine oficial». Dicha ruptura nace del deseo de realizar un cine libre de cadenas mediante la defensa del desarrollo de la individualidad, del yo, lo que imposibilita englobar el movimiento bajo unos rasgos formales y temáticos comunes. Como consecuencia, encontramos una fragmentación de la concepción cinematográfica provocada por el desarrollo del individuo y su propia mirada.

Dicha fragmentación no se da únicamente entre la mirada de los realizadores que componen el grupo, sino que, en el caso de Jonas Mekas, podemos encontrarla a un nivel más profundo: en el encuentro entre su propia subjetividad y el mundo que le rodea. Así lo representa mediante el choque entre imágenes y sonido que componen su relato cinematográfico, conformando un sistema de subjetividades que colisionan entre sí, provocando la fragmentación en el discurso y en la memoria.

En esa división, el éxtasis, aunando concepciones místicas y cinematográficas del término, aparece como una experiencia luminosa durante la filmación de las imágenes. Para Jonas Mekas, la acción de la luz sobre el fotoquímico permite que en ellas se descubra la verdad y la belleza. Algo que choca directamente con la evocación del trauma que encontramos en el proceso de edición del cineasta. De esta forma, se produce un intercambio dialéctico entre las distintas subjetividades del autor, resultando en un discurso fragmentado y contradictorio. Este choque se convierte en un intento del autor de reparar su herida y, mediante la resignificación de las imágenes, reencontrarse a sí mismo a través del éxtasis, la felicidad, vivido en su niñez. Así, el «proceso extático» supone la búsqueda de la revelación de la belleza y el éxtasis, la reconstrucción de sí mismo y de la memoria a través de la filmación.

Si bien el cineasta lituano ha supuesto una influencia para muchos realizadores –como es el caso de José Luis Guerin, algo que queda reflejado en los elementos formales presentes en el intercambio de cartas fílmicas realizado entre ambos–, resulta complicado extrapolar el proceso extático que observamos en Mekas a otros autores, debido al compromiso que adquiere el realizador en la filmación de una vida, además de las condiciones que la acompañan y el carácter profundamente individual desde el que desarrolla Mekas su obra. No obstante, sería interesante analizar en futuros trabajos de qué modo algunos de los elementos de dicho proceso pueden aparecer en la obra de otros realizadores –algo que ocurriría cuando definiáramos el concepto de éxtasis, presente en cineastas como Serguéi Eisenstein o Werner Herzog– posibilitando la apertura de nuevas vías de investigación alrededor de esta concepción del cine.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Abad, J. (2012). El tiempo, la memoria y el compromiso. Chris Marker, un viaje a través de las imágenes. *Sesión no numerada: revista de letras y ficción*, 3. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4193040>
- Acevedo, J., & Marcos, M. (2020). El lugar de la memoria en el cine de Jonas Mekas. *Fotocinema: Revista científica de cine y fotografía*, 20. <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/7600>
- Adams, P. (2008). *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. Oxford University Press.
- Álvarez, S. (2017). *NO ACEPTAREMOS ATADURAS. Jonas Mekas y la tradición norteamericana de Thoreau y Whitman*. (2.ª ed.). Madrid: Brumaria.
- Astruc, A. (1980) Nacimiento de «una nueva vanguardia: la «Caméra-stylo». En J. Romaguera & H. Alsina (Eds.), *Fuentes y documentos del cine* (pp. 207-211). Editorial Gustavo Gili.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida* (1.ª ed.). Barcelona: Paidós.
- Brennan, P. (2019). *Underground Homosexualities: Resituating the Early Sixties Cinema of Kenneth Anger Jack Smith and Andy Warhol*. Dissertation Discovery Company.
- Brito, M. (2014). Contexto sociohistórico y rebeldía en la generación *beat*. *Fortvnatae*, 25, 39-49.
- Cifuentes, F. (2020). *Puntos en común de Ginsberg y Lorca en Aullido y Poeta en Nueva York* (Trabajo para Fin de Siglo y Vanguardias). Universitat de València.
- Ciner de C., Patricia A. (2002). Aproximación al éxtasis en Plotino y Orígenes. *Teología y Vida*, XLIII(2-3),167-174.[fecha de Consulta 29 de Agosto de 2020]. ISSN: 0049-3449. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=322/32217004006>
- Deleuze, G. (2018). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Deren, M. (2015). *El universo dereniano: Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren* (C. Martínez, Ed.; 1.ª ed.). Universidad de Castilla-La Mancha.
- Desider, R. (2013). El cuerpo en el cine de John Cassavetes y su importancia para el trabajo del actor contemporáneo. *IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral*, 916-936. AINCRIT
- Eisenstein, S. (1970). *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona: Lumen.
- Espinal, J. (2011). Metafísica y ética en Plotino. Reflexiones en torno a una divergencia. *Universitas Philosophica*, 56. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3882017>

- García, F. (2012). La sofía gnóstica y la concepción de la mística entre los neoplatónicos. *Studia Hermetica Journal*, II(1). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4059570>
- García, R. (2014, 31 julio). Jonas Mekas: poética y práctica del «cine-diario». *Escritura e Imagen*, 10. <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/46406>
- Ginsberg, A. (2014). *Aullido* (2014.^a ed.). Barcelona: Anagrama.
- Herzog, W. (2010). On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth. *Arion*. Recuperado de: <https://www.bu.edu/arion/on-the-absolute-the-sublime-and-ecstatic-truth/>
- Jesús, S. T. D. (2006). *Libro de la vida* (14.^a ed.). Madrid: Cátedra.
- Mekas, J. (1967) *Song of Ávila*. Estados Unidos.
- Mekas, J. (1968) *Walden: Diaries, notes and sketches*. Estados Unidos.
- Mekas, J. (1971-1972) *Reminiscences of a journey to Lithuania*. Estados Unidos.
- Mekas, J. (1976) *Lost, lost, lost*. Estados Unidos.
- Mekas, J. (2000) *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*. Estados Unidos.
- Mekas, J. (2000). The experimental film in America. En P. Adams Sitney (Ed.), *Film Culture Reader* (Republicado ed. Pp. 79-83). Cooper Square Press
- Mekas, J. (2005). Brakhage. Breer. Menken. The Pure Poets of Cinema. En D. E. James (Ed.), *Stan Brakhage* (pp. 27-28). Temple University Press.
- Mekas, J. (2013). *Diario de cine* (1.^a ed.). Distrito Federal: Mangos de Hacha.
- Merchán, J. G. (2017). Thoreau y la mistificación del aprecio estético por la Naturaleza. (*pensamiento*), (*palabra*)... y *obra*, 18. <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/6285>
- Moga, E. (2019, 27 febrero). *Whitman y la naturaleza*. Mercurio. <http://mercurio.fundacion-jmlara.es/ediciones/2019/mercurio-209/whitman-y-la-naturaleza/>
- New American Cinema Group. (2000). The first statement of the new american cinema group. En P. Adams Sitney (Ed.), *Film Culture Reader* (Republicado ed., pp. 79-83). Cooper Square Press.
- Real Academia Española. (s.f.). Cultura. En Diccionario de la lengua española. Recuperado de <https://dle.rae.es/%C3%A9xtasis>
- Real Academia Española. (s.f.). Cultura. En Diccionario de la lengua española. Recuperado de <https://dle.rae.es/vislumbre>
- Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary* (1.^a ed., Vol. 16). University of Minnesota Press.

- Renov, M. (2010). Hacia una poética del documental. *Cine Documental*, 1. <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/traduccion.html>
- Sánchez-Bayón, A., Campos, G., & Fuente, C. (2017). Historia cultural estadounidense desde el factor religioso: fallo de los americaness y sus velos. *Cauriensia*, 12. <https://doi.org/10.17398/1886-4945.12.627>
- Smith, T. (2016) *Representation of subjectivity in the diary films and videos of Jonas Mekas*. (Tesis de posgrado. University of Edinburgh. Escocia) Recuperado de <http://hdl.handle.net/1842/35564>
- Truffaut, F. (1980). Una cierta tendencia del cine francés. En J. Romaguera & H. Alsina (Eds.), *Fuentes y documentos del cine* (pp. 214-232). Editorial Gustavo Gili.
- Velasco, J. M. (2000). *Fenomeno Místico, El: Estudio Comparado* (1.^a ed.). TROTTA.
- Villafañe A. (2013). *El capitalismo como máquina de guerra en la poesía de Allen Ginsberg*. (Trabajo de fin de grado. Pontificia Universidad Javeriana, Colombia) Recuperado de <http://hdl.handle.net/10554/12171>
- Whitman, W. (2013). *Leaves of Grass*. Pennsylvania State University.