

Cine de vanguardia y cine personal
como base de una libertad cinematográfica

Armando Salazar

April 21, 2023

El cine que Jonas Mekas (1922-2019) produjo en los años sesenta como parte del movimiento underground basado en la ciudad de Nueva York dejó una huella profunda en las maneras de filmar. Su práctica se enmarca en un cine personal, de aire documental, inspirado por las rupturas formales de la vanguardia y al mismo tiempo, con un uso particular de la imagen, el montaje y algunas exploraciones sonoras. Este ensayo hará un análisis de las formas de trabajo que Mekas plasmó en su obra, sobre todo en una de sus piezas más conocidas: **Walden: Diaries, Notes and Sketches (1969. 2h57min)** y propondrá una lectura del cine como medio y como lenguaje que, enfocado en una revaloración de la vida cotidiana, lo libere de las condiciones que este medio normalmente acarrea: espectáculo, , dramaturgia, desconexión con lo real por poner algunos ejemplos.

Esta particular película representa una forma de trabajo que fue novedosa para la época y que ha dejado huella tanto en cineastas y aficionados en lo que con los años se ha denominado el Cine Diario. Mekas se concentraba en filmar de una manera intensa y sin pausas con una cámara bolex de 16mm. Como migrante llegado a Nueva York desde su Lituania natal, el nuevo mundo le generó mucho interés y filmaba ininterrumpidamente. Su principal interés era partir de una documentación de su vida cotidiana y crear imágenes con un aura poética cargadas de los sentimientos y sensaciones que él tenía al filmar, hacía una distinción entre "writing, where "diaries are prose statements" and avant-garde diary films, which are "closer to poetic feeling and form."¹. Era su intención capturar lo que le rodeaba: su casa, su habitación del hotel, la vista desde la ventana, el clima y las estaciones, reuniones con amigos, encuentros de cineastas y en el caso de *Walden*, el Central Park de Nueva York. La película está llena de imágenes del parque en las diversas estaciones pero sobre todo, las personas que lo ocupan y los espacios naturales del mismo: estanques, senderos, árboles, etc. En esa intencionalidad lo que Mekas proponía era transmitir con el cine lo que él como ser

¹ Smith, *The representation of subjectivity in the Diary Films of Jonas Mekas*,53.

humano, como migrante y como cineasta sentía en el momento de la captura, to "capture reality as closely as possible to how my Self is seeing it,"².

Esta propuesta, captar lo que le rodeaba, intentar hacerlo desde su emocionalidad y plasmar esa emocionalidad en el encuadre, es el punto de partida desde donde él se enfrenta al canon del cine tradicional. "On one side there is Hollywood; on the other side, are the experimental film-makers. The middle, the largest area, the whole human reality, sung by the poets and painted on canvas from time immemorial—as the source of all art—is lying fallow."³. Mekas propone así un punto de vista político frente a la maquinaria del espectáculo hollywoodense. Su territorio de ataque no es la ficción, el arma que la industria del cine utiliza con gran eficacia, sino el documental, pero no un documental que captura lo real de una manera directa sino un documental personal que "emphasizes subjective response over traditional documentary recording and, to abstraction, escapes the "oneness" of filmmaker and camera by disrupting indexical photography or eschewing it altogether."⁴ (p61).

Esa respuesta subjetiva es la marca de fábrica del cine de Mekas, para él, el mundo no es solamente un espacio cargado de información que debe ser registrada, sino que la única manera de registrarlo (filmarlo) es a través de la propia subjetividad, a partir del ser. *Walden* es entonces una película que necesita de un espectador que acepte el juego propuesto por Mekas, su digestión no es fácil, el sinnúmero de digresiones, la hace compleja y necesita de un compromiso para su visionado, las imágenes no duran lo suficiente debido a la técnica de montaje en cámara por un lado, así como por la inestabilidad de los planos. La ausencia de un trípode no significa carencia de recursos, las limitaciones del formato escogido: 16mm, material de rodaje a veces caducado y el uso evidente y notorio de la cámara en mano, son una actitud frente al hecho de lo que significa hacer cine, a lo que significa ser un cineasta. Si

² Mekas, *The Diary Film*, 192.

³ Mekas, *The Experimental Film in America*. Film Culture 3:15- 20.

⁴ Hart, *Extensions of Our Body Moving, Dancing: The American Avant-Garde's Theories of Handheld Subjectivity*,61.

el espectador común, acostumbrado a la narrativa transparente de Hollywood, busca en Walden una experiencia similar, va a recibir todo lo contrario: "it becomes impossible for the viewer to contemplate every shot, as you instead get led by the visceral experience of the rhythms of the images passing by."⁵

El uso de la cámara en mano es esencial para entender el lenguaje que Mekas utiliza, su origen viene de antes, desde los años de postguerra con cineastas como Marie Menken. Una técnica que se convierte en un gesto creativo: "In the 1960s the result would be the articulation by Stan Brakhage and Jonas Mekas of the first true theory of handheld cinematography, what I call "gestural expressionism." With this term, I mean to describe a mode of cinematography— and an understanding of handheld camerawork—that emphasizes the expressive, indexical connection between camera operator and the image "⁶.

Se podría decir que el estilo de Mekas es una declaración de principios sobre las formas que la atención natural lleva en sí misma. El ser humano camina el mundo y su atención se enfoca en diversas situaciones que van cambiando a lo largo del día. La presencia del hombre en el mundo es una presencia hasta cierto punto caótica, la mirada cambia de un lado al otro y el mundo se presenta continuamente cambiante. Si a esto añadimos el estado de ánimo, la personalidad y la subjetividad del caminante, el resultado es todo menos pacífico, claro, entendible o lógico. Mekas propone la existencia de un cine profundamente humano en donde él es el sujeto principal más no el protagonista. En sus palabras: "The diary form, traditionally, belongs in the narrative end of art. And the clearest dividing line of the narrative from the non-narrative, if there is one, traditionally has been the protagonist: in the narrative there is a protagonist, and the non-narrative forms have only the creator's, the artist's presence, or ego. And it's through me that every detail is presented, day by day, and you gain

⁵ Smith, *The representation of subjectivity in the Diary Films of Jonas Mekas*, 63.

⁶ Hart, *Extensions of Our Body Moving, Dancing: The American Avant-Garde's Theories of Handheld Subjectivity*, 39.

more and more knowledge about me as we go further and further..."⁷. *Walden* está llena de momentos en donde esta estética se evidencia, un ejemplo, al inicio del REEL 6, en las imágenes de la boda de Wendy (en *Walden* hay 4 bodas, todas de amigos de Mekas), la cámara capta fragmentariamente las imágenes de la boda desde la salida de la iglesia hasta la recepción (los planos duran siempre pocos segundos) mientras el sonido es superpuesto a las imágenes de una manera obviamente expresiva: un tema de rock muy fuerte que hace que la lectura del evento social se convierta en lo que el realizador siente al estar ahí, a pesar de ser amigos suyos, su material no está hecho para dar cuenta de la boda en sí sino del sentir de Mekas, el cineasta. En palabras de Mekas: "To get it now, as it happens, demands the total mastery of one's tools (in this case, Bolex): it has to register the reality to which I react and also it has to register my state of feeling (and all the memories) as I react. Which also means, that I had to do all the structuring (editing) right there, during the shooting, in the camera. All the footage you'll see in the Diaries is exactly as it came out from the camera."⁸

Otro ejemplo paradigmático se da en la parte final de la película cuando rueda a John Lennon y Yoko Ono en un happening en Montreal en donde, en pijamas, en la cama de un hotel, reciben a la prensa para hacer un llamado a la paz mundial. Este evento, famoso por incluir la interpretación de la canción "Give Peace a Chance" (a song by John Lennon), no es rodado por Mekas para explicarnos, vía las herramientas del documental tradicional, los pormenores de un evento de la contracultura de los años sesenta, sino para transmitir por medio de su cine, su sentir en el momento escogido; una vez más, el montaje es caoticamente fragmentado y la atención es dispersa, lo único que sostiene a las imágenes es la canción. Mekas nos parece decir que está ahí, que comparte el evento y que su mente va y viene constantemente en el espacio como tratando de entender algo que está más allá de lo evidente. John Lennon es famoso pero eso para Mekas no es lo más importante del evento, es

⁷ Mekas, 'Presentation of Diaries, Notes and Sketches (Reels 1 and 2) at Millenium, New York, December 14 1969', 13.

⁸ Mekas, "Film-Makers' Cooperative Catalogue."

algo más que el trata de encontrar con su cámara y su montaje, "the need to respond immediately with the camera to and in the present, and the need to subjectivize that recording—as the essential conditions of the film diary, and the first fully to turn them to advantage, and eventually to invest filmic attention to daily life with religious significance."⁹. O en palabras de Mekas: "I had to liberate the camera, and to embrace all the subjective film-making techniques and procedures that were either already available, or were just coming into existence. . . . I had to put myself into it, to merge myself with the reality I was filming, to put myself into it indirectly, by means of pacing, lighting, exposures, movements."¹⁰

En sentido opuesto a esta idea, hay dos secuencias muy particulares en la película que funcionan diferente. Son dos secuencias (en el sentido tradicional del cine, donde accedemos a un tiempo-espacio claro y entendible), cada una con una chica en el Central Park, que son retratadas como personajes silenciosos, reflexivos y que están en contacto directo con la naturaleza acariciando flores y el pasto. Estos dos "retratos" ubicados notoriamente al inicio y al final de la película parecen decirnos que Mekas encuentra en sus sujetos una representación de su sentir en el mundo. Aquí la cámara observa y es menos caótica pero no parece tanto el sentir de Mekas el cineasta lo que la imagen carga, sino el sentir del sujeto filmado y la fascinación del cineasta por ese sentir. Sin embargo cuando el propio Mekas nos dice: "My filming techniques are determined by my reactions to what I am filming. I am not filming reactions; these are my reactions."¹¹, este análisis no tiene tanto peso, para él esas secuencias cargadas de otra estética no difieren de su norma particular. El filma lo que él siente.

⁹ James, "Reminiscences, Subjectivities and Truths," 154.

¹⁰ Mekas, *The Diary Film*, 193.

¹¹ Hart, *Extensions of Our Body Moving, Dancing: The American Avant-Garde's Theories of Handheld Subjectivity*, 43.

El uso de la cámara en mano y la edición en cámara (fragmentación) son herramientas notorias. Otro elemento constitutivo por su importancia en la creación filmica es el montaje. Mekas se toma su tiempo para montar sus películas, necesita tener cierta perspectiva para poder trabajar el material rodado, hacer Diary Films implica ocuparse de uno mismo como parte de la obra. "making diary films was a way to remember and make sense of his life from a distance; hence, he would edit his films years after filming. By editing the footage much later, he was able to get into "the right perspective" and gain the necessary distance to see "life itself". (P180)¹². Un ejemplo interesante del montaje se puede ver en la secuencia de la visita a la casa en el campo de Stan Brakhage. En un fragmento de unos doce minutos accedemos a la vida de su amigo cineasta. Las situaciones son diversas: el viaje en tren, niños jugando en la nieve, caballos, el bosque, desayuno familiar, niños regresando de la escuela, Jonas Mekas en un pequeño burro siendo filmado por los niños, etc. En el fondo suena el acordeón que Mekas toca, su presencia en este mundo no es sólo con la cámara sino mediante el montaje sonoro con música que él pone en la postproducción. La visita parece durar algunos días y es un registro de la armoniosa vida en el campo de una familia. En un momento particular, Brakhage viaja al pueblo cercano, un intertítulo lo menciona, STAN GOES TO TOWN. El sonido del acordeón continúa, de pronto se detiene una música orquestal toma su lugar. Esta música nos acompaña en el viaje al pueblo y no es sino cuando los cineastas regresan aparece el intertítulo STAN LISTENS TO LILI BOULANGER, vemos luego de eso a Brakhage jugando con su perro en su cama mientras afuera cae la nieve. Este trabajo de montaje es muy cuidadoso y carga una intención de mostrarnos a sus personajes desde su interioridad y sus modos de vida. Es una secuencia en donde a través del montaje Mekas logra que entremos a un mundo que él conoce, donde ha sido invitado y nos hace partícipes de esa invitación. La cercanía que la secuencia transmite está marcada por el

¹² Jasinskaite, *Aesthetic Puzzlements: Jonas Mekas's Diary Films and Ludwig Wittgenstein*. 180.

montaje de imágenes como del sonido. El trabajo sonoro es territorio exclusivo del montaje. Hay que recordar que la cámara con la que Mekas rodaba, una Bolex 16mm, es una cámara que no permite el registro de sonido ambiental. La Bolex es una cámara no sincrónica que hace ruido por lo que todo el sonido debe añadirse en la postproducción.

Hay un elemento en *Walden* que ocupa una relevancia notoria: la inclusión de intertítulos que ocupan toda la pantalla y que aparecen de vez en cuando a lo largo del metraje. Estos textos tienen algunos usos: marcar las relaciones de Mekas con los nombres de amigos y eventos, WENDY'S WEDDING, MEL'S CHILDREN, A VISIT TO HANS RICHTER or AT TABOR FARM LITHUANIANS DANCED TILL SUNRISE, MARTHA WHOM I HADN'T SEEN FOR SOME TIME. Otro uso es el paso de las estaciones o momentos específicos, WINTER SCENE, SOON AFTER THAT CAME AUTUMN, CHRISTMAS EVE, SEVEN YEARS AGO, NEXT MORNING, o lugares como ON THIRD AVENUE, A GIRL WAITING FOR SPRING, AT RUTGERS. Finalmente un par de ocasiones aparece I THOUGHT OF HOME.

El uso de los intertítulos responde a un sentido de valoración, no todo tiene el mismo significado para Mekas. A pesar de estar en un Diary Film, en donde supuestamente la cronología es importante, en el caso de *Walden*, lo que prima en este recurso es el valor que el autor da al evento filmado. Los intertítulos funcionan como anclas de significado para un material audiovisual extremadamente libre y muchas veces aturdidor. Sin embargo son también un acercamiento a una subjetividad compleja ya que la película no nos propone entrar en el mundo *NY-Mekas-Vida cotidiana* de una manera clara. Los tiempos se superponen y las causas y efectos simplemente no existen. Esta subjetividad "is dispersed across multiple layers -- filming, voiceover, inter-titles and narrative structure -- so the representation of subjectivity is fluid."¹³. La subjetividad de Mekas es entonces inestable,

¹³ Smith, *The representation of subjectivity in the Diary Films of Jonas Mekas*, 48.

esperando a ser definida, un poco a la deriva y en constante flujo. Lo particular de esta propuesta es como un recurso que en el cine original (películas silentes) se utilizaba para que el espectador no se pierda en la narración, en *Walden* se convierte en el acceso a las prioridades de un cineasta frente a su mundo y sus ocupantes.

Otro recurso de la película que contiene al igual que los intertítulos una suerte de "declaración de principios" es la narración en off. Mekas es Lituano y su voz en inglés carga su acento extranjero notoriamente pero no sólo es como suenan las palabras sino una entonación que es descriptiva y poética a la vez. Hay ocho fragmentos de voz en off en la obra. En algunos de ellos se escucha la voz de Mekas junto al teclado de una máquina de escribir. El cine como escritura. El recurso es simple pero poderoso, al escuchar la máquina de escribir, accedemos a la construcción en presente de las ideas que estamos escuchando, como si estas fueran expresadas automáticamente, intuitivamente y sin una construcción previa a su pronunciación. El primer fragmento es breve pero conciso: " I live, therefore I make films. I make film, therefore I live. Life. Movement. I make home movies, therefore I live. I live, therefore I make home movies."¹⁴ En el segundo fragmento nos propone que aceptemos el silencio y la escucha (el texto es *Saint John of the cross-Grenada-November 22, 1587*), una segunda narración expresa su malestar frente a la indolencia de los transeúntes frente a un grupo de mujeres que manifiestan en la calle en Nueva York en un día muy frío de invierno. El tercer momento es una reflexión sobre el acto de soñar. El cuarto, el quinto y el sexto son reflexiones sobre la simpleza del cine underground que se dedica a filmar la vida y lo cotidiano sin aspavientos ni complicaciones. Un cine muy lejano al drama y a la tragedia. Mekas nos pide que simplemente miremos y nos dejemos llevar por este cine. En el quinto texto, que es bastante largo, Mekas describe un viaje a New Jersey con un grupo de cineastas underground que son filmados por un equipo de la televisión alemana que hace un reportaje

¹⁴ Mekas, *Walden (Diaries, Notes and Sketches)*

sobre este movimiento artístico. Mekas se burla un poco de esa intención del canal de grabar a cineastas underground en acción que supuestamente filman situaciones sociales dramáticas y necesarias. La narración de Mekas es un punto de quiebre frente a lo que vemos. Se opone a lo que las imágenes cuentan. El sexto texto es una continuación del anterior y es donde Mekas decide finalmente exponer lo que el cine es para él: "(...) and then I got tired of it all and I started shooting just for myself. That's what cinema is single frames, frames, cinema is between the frames. Cinema is light, movement, the sun, light, a 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 background the music of the people. In the background those are the voices of the children of the people. In the foreground, those are the cameras of the filmmakers. In the background you begin to hear another music coming in. Mozart. And as the music of gods and the cameras of the filmmakers begin to mix"¹⁵ Su voz que está constantemente acompañada por la máquina de escribir es utilizada para aclarar lo que el cine que la película a lo largo de más de dos horas hasta este momento ha tratado de expresar con fragmentaciones en cámara, dobles exposiciones, libertad sonora e intertítulos. El cine es su sentido esencial. El séptimo y último fragmento de narración aparece luego del título A FLASHBACK: SEVEN YEARS AGO. Este título apareció anteriormente en el minuto veinte y cuatro cuando describió a las mujeres que manifestaban en la calle en el invierno. En esta segunda ocasión, las imágenes del evento vuelven a aparecer (son en blanco y negro), pero hay más detalles, el montaje es diferente, así como el texto. A pesar de ser la misma situación y de tener el mismo intertítulo y usar la voz en off, la sensación que nos deja es distinta. Mekas dice: "backs, peace, energy. I remember that early morning one sunday. They were there in front of the United Nations building, their rucksacks full of leaflets. It was snowing, it was freezing and nobody was there I don't know where the city was. I don't know where

¹⁵ Mekas, *Walden (Diaries, Notes and Sketches)*

anybody was; sleeping or the churches. But the backs were there walking for peace. It was cold. It was snowing. It was freezing. They were so lonely and lost"¹⁶. El texto del minuto veinte y cuatro dice en cambio: " I think it was just before christmas, they stood there, they stood there. It was cold. It was coldest day of the year. They stood there, the women for peace. I stood on the corner of 42nd street and I watched them. There were people passing by hurriedly. Nobody stopped. They were passing by."¹⁷. Los dos textos son complementarios y se utilizan para dar una sensación de memoria y recuerdo. Finalmente recordamos las cosas siempre de una manera distinta.

La idea de memoria circula por toda la película sin ser su objetivo principal entender este elemento humano. Cuando el intertítulo I THOUGHT OF HOME aparece, lo que vemos después son imágenes de Jonas Mekas ocupando el cuadro. El cineasta pone su cámara a filmarle (o alguien más la opera) y el cuadro ya no está cargado de la subjetividad del que filma sino que el cine ha hecho un desplazamiento para ver al creador con cierta perspectiva. Su imagen cuando aparece en la película siempre es una imagen que el mismo graba cuando está tras de cámara. "The representation of the self is very different from the "I" of language. Mekas is mainly behind the camera, so his physical presence is usually represented through shadows or reflections."¹⁸. En este caso la intención de mantener una perspectiva es notoria. Mekas se muestra entonces como el extranjero que registra todo lo que puede de su vida en Nueva York pero algunas veces su estado mental y emocional pertenecen a su Lituania natal. "It would be too simple to say that the imagery of nature in his work represents "Lithuania" (past) while all the people and activities he films document "America" (present). The fragmentary presentation of his life acknowledges that the representation is incomplete and that a present moment activity will ultimately become past."¹⁹ Como el menciona: "I kept

¹⁶ *ibid*

¹⁷ Mekas, *Walden (Diaries, Notes and Sketches)*

¹⁸ Smith. *The representation of subjectivity in the Diary Films of Jonas Mekas*, 55.

¹⁹ *Ibid*, 69.

coming back to the same subjects, the same images or image sources, which included snow, trees and flowers.²⁰ En otras películas, este tema será el principal por ejemplo “Reminiscences of a Journey to Lithuania” (1971–72) y “*Lost, Lost, Lost* (1976).

Si bien la apuesta de Mekas por expresar su subjetividad es clara y los recursos que utiliza para ello son numerosos, no es verdad que *Walden* y otras películas de Mekas son elementos suficientes para conocer a la persona. La estética de la subjetividad es un acercamiento al fenómeno Mekas que tiene más vacíos que claridades. Esta autorepresentación, que lleva este cine al territorio del auto-retrato es claramente fragmentada e incompleta. “The representation of the self is largely dependent on absence and metaphor.”²¹ Entramos entonces a tratar de descubrir al creador de la obra y la película, que se presenta, si bien compleja, clara sobre su autor y sus prioridades, nos devuelve un self contemporáneo con incongruencias, lleno de parcialidades y notoriamente incompleto, un cineasta con una energía creadora en ebullición que “would equate his practice not only with dance but also with jazz, method acting, abstract expressionist painting, and beat writing practices—practices that privileged spontaneity and improvisation at the moment of creation”²². Adjudicar entonces la categoría de autorretrato al cine de Mekas sería ver su obra de una manera demasiado abierta: “a broad and flexible approach to the genre would suggest considering all first person, autobiographical films which involve self representation (diaries, travelogues, notebooks, letters, poems and autobiographical documentaries) as instances of self portraiture”²³. El cine de Mekas es una propuesta tan distinta y tan llena de particularidades que no se le puede categorizar fácilmente. *Walden* es un compendio extenso de los recursos técnicos y creativos de un cineasta que asumió una labor de creación política,

²⁰ Mekas, *The Diary Film*, 61.

²¹ Smith. *The representation of subjectivity in the Diary Films of Jonas Mekas*, 55.

²² Hart, *Extensions of Our Body Moving, Dancing: The American Avant-Garde's Theories of Handheld Subjectivity*, 43

²³ Lebow, *The Cinema of me, the self and subjectivity in first person documentary*, 82.

conceptual y subjetiva muy profunda. La obra va más allá del autorretrato y la autorepresentación de su creador está cargada más de dudas que de certezas.

La cámara de Mekas es una herramienta de lectura del mundo que revaloriza la cotidianeidad y propone un cine nuevo sin ataduras. Un cine libre. La imagen cinematográfica convencional apuesta por la transparencia (por lo menos en el cine de ficción) y trata en la medida de lo posible no incomodar al espectador. Es una herramienta de transmisión de contenido que no se asume como creador de contenido. Las películas se leen a partir de su propuesta formal por lo que esta premisa no tiene sustento, sin embargo aceptamos que lo importante es lo que se muestra más que cómo se lo muestra. La industria del cine creó este paradigma desde su nacimiento y el cine ha luchado más de una vez por librarse de esta obligatoriedad. Mekas es ejemplar porque su obra finalmente crea un cine nuevo. Un nuevo medio en donde la intuición y la imperfección son elementos que dan valor a la obra y no lo contrario. Aceptar estas particularidades de la cámara de cine es aceptar que hacer cine es apostar por una liberación de la cámara para permitirle al cine como arte una posibilidad de crecimiento. El “error” del movimiento de cámara de la filmografía de Mekas es el gesto de un nuevo medio que ha sabido liberarse. William Kentridge en su obra filmica lo tiene claro: “the shakiness of the camera—all produce a film that has a very specific nature and for which I have to take responsibility, but which was not consciously, deliberately, or rationally planned”²⁴. Su reflexión frente al acto creativo plantea que en ciertos momentos de su práctica, accedió a una “sensation was more of discovery than invention. There was no feeling of what a good idea I had had; rather, relief at not having overlooked what was in front of me, and a sense of being really stupid not to have realized earlier what had to happen”²⁵, o “I am not claiming the moment or image as a particularly potent one, but what does fascinate me is to know where that image came from. It was not planned. I could not

²⁴ Kentridge, *Fortuna: Neither Program nor Chance in the Making of Images*. 27

²⁵ *Ibid.*30

have predicted it at the start of the day. It was not an answer to a question I had posed myself²⁶. Kentridge, cineasta y artista animador es un ejemplo entre varios que, dedicados al mundo de la ficción, encuentran en las prácticas automáticas e intuitivas una manera profunda de creación.

Liberar al cine de sus ataduras industriales es permitirle crecer como medio. Es en si un medio distinto al cine narrativo que debe poder encontrar su *momentum* de automatismo. En palabras de Rosalind Krauss: "An artistic automatism is the discovery of a form—call it a convention—that will generate a continuing set of new instances, spinning them out the way a language does; further, it recognizes the need to take chances in the face of a medium now cut free from the guarantees of artistic tradition. Finally it implies the way in which the work so created is 'autonomous,' liberated from its maker".²⁷

Estas nuevas instancias del nuevo cine es un camino que se siente siempre como una posibilidad. Está en el cine amateur, en la película familiar, en las grabaciones instantáneas que nos posibilitan los dispositivos contemporáneos; está en el cine de vanguardia, en algunos videoclips, en ciertas prácticas de las redes sociales. Está en lo que se puede llamar la imperfección"; lo cual es una actitud política. "El cine imperfecto es aquel que lucha por superar la división del trabajo en la sociedad de clases. Funde el arte con la vida y la ciencia, desdibujando la distinción entre quien consume y quien produce, entre el público y el autor o la autora. Insiste en su propia imperfección, es popular pero no consumista, comprometido sin volverse burocrático."²⁸

En todas estas nuevas formas, todas muy lejos de la gran pantalla, el cine se libera, busca mostrar la capacidad de un medio en donde el creador (cineasta, artista, tiktokero o youtuber) muestra su subjetividad con mecanismo similares a los que Mekas propuso hace medio siglo. La palabra CINE entonces ha mutado, se creó a finales del siglo diecinueve, se

²⁶ Ibid.30

²⁷ Krauss, "The Rock": William Kentridge's Drawings for Projection". 41

²⁸ Steyerl, *Los condenados de la pantalla*, 41

consolidó en la primera mitad del siglo pasado, se transformó en AUDIOVISUAL en los años noventa, en NUEVOS MEDIOS en el siglo veinte y uno. Aún espera seguir mutando o, en el mejor de los casos, volver a sus orígenes. Mekas abre *Walden* con una dedicatoria a los Lumiere, esto "re-emphasizes cinema's origins in the representation of daily life, as Louis and Auguste Lumière's films depicted events such as a train entering a station, street scenes, workers leaving a factory and a baby eating breakfast, but these type of simple events were sidelined by fiction and narrative."²⁹. Mekas lo tenía claro desde el principio: el cine tiene dentro de si todo lo necesario para volver a sus orígenes.

²⁹ Smith, *The representation of subjectivity in the Diary Films of Jonas Mekas*, 56.

BIBLIOGRAFIA

Hart, Charles. "Extensions of Our Body Moving, Dancing: The American Avant-Garde's Theories of Handheld Subjectivity." *Discourse* Volume 41, Number 1 (Winter 2019): 37-67. <https://muse.jhu.edu/article/751590>.

Jasinskaite, Ieva, University of Edinburgh. "Aesthetic Puzzlements: Jonas Mekas's Diary Films and Ludwig Wittgenstein." *Film-Philosophy* 24.2 (2020): 162–184. DOI: 10.3366/film.2020.0137.

Kentridge, William. "Fortuna: Neither Program nor Chance in the Making of Images." In *OCTOBER FILES WILLIAM KENTRIDGE*, edited by Rosalind Krauss, 25-32. Massachusetts Institute of Technology, 2017.

Krauss, Rosalind. "'The Rock': William Kentridge's Drawings for Projection." In *OCTOBER FILES WILLIAM KENTRIDGE*, edited by Rosalind Krauss, 33-68. Massachusetts Institute of Technology, 2017.

Mekas, Jonas. "The Diary Film." In *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, edited by P. Adams Sitney, 190-199. New York: New York University Press, 1978.

Mekas, Jonas. "Walden (Diaries, Notes and Sketches)" 1969

Rascaroli, Laura. "The Selfportrait Film: Michelangelo's Last Gaze." In *The Cinema of me, the self and subjectivity in first person documentary*, edited by Alisa Lebow. 78-102. London & New York: Wallflower Press. 2012

Smith, Tom. "The representation of Subjectivity in the Diary Films of Jonas Mekas" Ph.D. diss., University of Edinburgh, 2016

Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014.

Turim, Maureen "Reminiscences, Subjectivities and Truths." In *To Free the Cinema Jonas Mekas & The New York Underground*, edited by David E. James. 193-212. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.