

El lugar de la memoria en el cine de Jonas Mekas

The place of memory in the cinema of Jonas Mekas

Javier Acevedo Nieto

Universidad de Salamanca, España
acevedo@usal.es

María Marcos Ramos

Universidad de Salamanca, España
mariamarcos@usal.es

Resumen

El presente artículo aspira a aportar una aproximación a la obra clave de Jonas Mekas *En el camino, de cuando en cuando, vislumbra breves momentos de belleza* (*As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, Jonas Mekas, 2000) reflexionando en torno al concepto de memoria y su plasmación en el film a través de la idea de espacio y tiempo. Así, partiendo de un análisis de varias secuencias del film, y tomando como referente el discurso de la postmodernidad sobre la memoria y el espacio, se intentará relacionar la obra de Mekas y su discurso sobre la memoria filmada con los postulados de Pierre Nora (1989) o Marc Augé (2000) entre otros. De este modo, el objeto de estudio de la memoria, así como conceptos inherentes al llamado nuevo relato, podrá adquirir una dimensión conceptual más sólida y arrojará luz sobre la obra del director para continuar explorando el rol de Mekas como exponente de la vanguardia experimental en el cine contemporáneo.

Abstract:

This article aims to provide an approach to the key works by Jonas Mekas (2000) *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, reflecting on the concept of memory and its visualisation on the selected film. Thus, starting with an earlier analysis of the film and taking the post-modernity's discourse on memory and space as its reference, this essay attempts to relate the work and discourse on filmed memory of Mekas with the assumptions of Marc Augé or Pierre Nora, among other authors. Thereby, the object of the study of memory, as well as the concepts associated to the so-called new narrative will acquire a stronger conceptual dimension and will shed light on the key works of the Lithuanian filmmaker.

Palabras clave: Mekas; memoria; No-lugar; recuerdo.

Keywords: Mekas; Memory; No-place; Memories.

1. Introducción

Para Mekas, propulsor del movimiento *underground* que reunió a un grupo de cineastas y representantes de la cultura pop cuya finalidad distaba de las coordenadas marcadas por Hollywood, el cine supone ante todo un medio inmediato. Una expresión artística que reacciona ante la vida de manera espontánea, negando los artificios e interpretaciones impuestas por un sistema cultural de signos, símbolos y narraciones comunes (Stanfield, 2011, p. 271). La figura del director lituano emergió en los años 60, primero como crítico cinematográfico y después como cineasta decidido a romper con el sistema de producción cinematográfico amparado por el denominado Hollywood clásico. Drumond (1979, p. 10) describe este cine de vanguardia como un corpus de obras y autores cuya relación con las fuerzas de producción dominantes era menos directa. Son películas ideológicas frente a económicas –no obstante siguen dependiendo de un capital pero de manera menos subordinada–. Ante todo, el nuevo cine de vanguardia reformula el estatus del autor y complica la relación de la obra con el espectador al no estar conectada a una industria también monopolizadora del relato estrictamente narrativo (Drumond, 1979). El cine de Jonas Mekas –como el de otros autores experimentales de la época tales como Stan Brackhage, Gregory Markopoulos o Nahaniel Dorsky– solo puede entenderse si se comprende como una oposición al modelo narrativo hegemónico. La forma adquiere un nuevo valor y la narrativa reflexiona sobre sí misma, es decir, se cuestiona el sentido del relato visibilizando las estructuras narrativas en el propio film (Drummer, 1979, p. 11). Mekas y otros directores de vanguardia no se oponen a la narratividad, sino que experimentan con nuevas formas de ampliarla prestando atención a la forma y a la estructura, incidiendo particularmente en los mimbres del relato a través del montaje (Drummer, 1979, p. 13). Para Dorsky, y también para Mekas, no existe más tema que la propia imagen, y no entiende el relato clásico como un esquema narrativo sino como una forma de aproximarse a una imagen que solo remita a sí misma. De este modo Mekas es un cineasta cuyos trabajos no están al servicio de un tema, sino que remiten únicamente a la imagen como explicita Dorsky (2016, p. 31):

Hay una diferencia entre una imagen que es en sí misma un acto manifiesto de visión y una que utiliza la visión para representar el mundo. Una participa del presente vivo mientras que la otra es un sucedáneo. Muchas películas son serviles a una idea y un tema, y a las imágenes no se les permite existir por sí mismas.

La principal diferencia con la denominada *Nouvelle Vague* proveniente de Francia, y, cuyo impacto en el New American Cinema es evidente, deriva del carácter marcadamente autobiográfico del último (Adams Sitney, 1978, p. 246), llevando la ruptura con la idea de tiempo del cine narrativo y la exploración de la experiencia personal en nuevas formas de desvelar el yo más allá de las propuestas francesas. Mekas y el resto de autores del círculo descrito ponen de manifiesto el conflicto entre la forma de ver la realidad y el lugar del cuerpo y el observador en ese acto de visión. Ante todo es un tipo de cine de vanguardia que busca lo que Brea (2010) denomina una promesa de memoria: revelar la condición de la cámara y la mirada como dispositivos de detención y congelación del tiempo, fijando un *hit et nunc* apartado del régimen estético imperante y desarrollando un régimen escópico nuevo.

El cine de Jonas Mekas no se circunscribe a los paradigmas de la narración cinematográfica clásica, por lo que su objetivo no estriba en la necesidad de elaborar un discurso audiovisual inserto en una narrativa convencional. Asimismo, el relato cinematográfico moderno tampoco resultaría de especial utilidad para clasificar la obra del autor lituano (Stanfield, 2011) ya que se caracteriza por dislocar las coordenadas del paradigma clásico a través de mecanismos como la fragmentación de la linealidad temporal, la dispersión de la acción dramática en unidades aparentemente inconexas e irrelevantes entre sí y una estética que aúna virtuosismo técnico e influencias de la estética *New Age*. Ante todo, el cine de Jonas Mekas se inserta en una vertiente puramente experimental, digna heredera de los postulados marcados por la corriente Cine-Ojo de Dziga Vertov, el cual ensalzó la capacidad del nuevo medio cinematográfico como instrumento visual capaz de captar la imagen con mayor fidelidad que el ojo humano. Así, si la obra de Vertov según Hicks (2007, p. 65) aspiraba a reflexionar sobre la capacidad del cinematógrafo como medio para entender la realidad y como instrumento al servicio del

conocimiento, Mekas cuestiona la naturaleza del cine como medio organizativo, como elemento discursivo de la realidad (Hicks 2007, p. 68). Sin embargo, la influencia de Vertov en el cineasta lituano se ciñe exclusivamente al carácter metaficcional de sus películas y a la importancia otorgada al montaje en el proceso de construcción de la película, elemento vertebrador del discurso y prolongación de la conciencia del autor.

Mekas aborda en *En el camino, de cuando en cuando, vislumbré breves momentos de belleza* (*As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, Jonas Mekas, 2000) una concepción del cinematógrafo al servicio de la reflexión dialéctica y metaficcional, donde la imagen refleja la mirada del cineasta y en el que la experiencia y la vida humana cristalizan a través de fotogramas en los que la memoria actúa como elemento vertebrador a través del montaje y de la selección de fragmentos de vida.

En el camino, de cuando en cuando, vislumbré breves momentos de belleza es considerado el *magnus opum* de Jonas Mekas, un testamento cinematográfico de cinco horas de duración que recopila fragmentos de filmaciones realizadas por el cineasta lituano a lo largo de su vida. Entronca con una constante durante su filmografía: la de capturar el momento presente, reflexionando sobre el papel de la imagen como espejo de la fugacidad de nuestra memoria como medio embalsamador de la realidad descrito por Bazin (1990). La película funciona como *diary film* según Stanfield (2011), como cinta capaz de narrar una vida a partir de instantes privilegiados en *film diaries*, y que, a partir de su carácter disperso y autobiográfico, alcanzan una autonomía expresiva por medio del montaje.

Adentrarse en el estilo de un realizador tan heterodoxo como vanguardista como es Jonas Mekas es una labor aparentemente ardua, dada su vocación de romper convencionalismos formales y de desnudar la imagen cinematográfica hasta el punto de convertirla en un auténtico fragmento de vida congelado por el tiempo y la mirada. Sin embargo, las intenciones del realizador lituano a la hora de desplegar su discurso cinematográfico siempre han resultado de lo más cristalinas. Auténtico cronista de una vida que no es otra que la suya propia, el director ha sido capaz de consolidar un corpus cinematográfico que reflexiona alrededor del concepto de la propia existencia a partir de lo que él

mismo denominaba atisbos de belleza, es decir, pequeños fragmentos de cotidianidad a los que Mekas reacciona a través de su cámara. El director eleva el encuadre y la escena, organizando un discurso de la memoria autobiográfica donde la función cinematográfica está al servicio de la captación privilegiada de recuerdos grabados.

2. Metodología

Para comprender la relevancia de los términos analizados en este escrito y desentrañar el papel de la memoria, el tiempo y el espacio, se ha procedido a analizar unas secuencias del film que muestran dos instantes privilegiados de la mirada de Mekas a través de tres secuencias que están unidas por un código narrativo, el de la infancia expresada a través de la figura del bebé, y manifiestan la capacidad de Mekas para capturar la duración de una vida a través de instantes filtrados por la perspectiva infantil, por lo que resultan particularmente relevantes en este análisis, ya que proporcionan un ejemplo del estilo del cineasta lituano. A través de un tema común, el de la infancia, reflexionan sobre la memoria autobiográfica y ofrecen un ejemplo de cómo el montaje de Mekas se equipara al procedimiento mismo de la memoria, registrando determinados acontecimientos y no otros consiguiendo así capturar tres acontecimientos de memoria por medio de un motivo común. Las tres secuencias que se han seleccionado enseñan una clase de ballet, el nacimiento de uno de sus hijos y una estampa familiar en Central Park y todas ellas enseñan atisbos de belleza en lo cotidiano, en el día a día. Estas tres secuencias seleccionadas proporcionan unas coordenadas básicas para adentrarse en el estilo de este peculiar largometraje, todo un testamento donde lo vital y lo cinematográfico alcanzan una perfecta simbiosis.

Mekas es un cineasta cuyo estilo podría definirse como puramente reactivo, un discurso de reacción ante una acción acontecida en su vida. Sin una planificación técnica precisa, Mekas recorta y comenta episodios del día a día que posteriormente unifica con el montaje hasta proporcionar una interpretación de su propia memoria. La primera secuencia abre con un episodio aislado del día a día del lituano: una clase de ballet que el director filma apoyando la cámara y que, con un plano general, sigue los movimientos

de las jóvenes bailarinas en un plano estático con un punto de vista que casi podría ser definido como subjetivo, un componente voyeurístico en Mekas que permite a la audiencia ahondar en una memoria concreta y reflexionar sobre una vida ajena (F1). Un *zoom in* se dirige hacia una de las bailarinas y el espectador observa la danza durante unos cuantos segundos, una imagen rutinaria que después de un corte salta a un plano medio de un bebé observando atentamente la representación para el que la danza es una escena fascinante más que rutinaria (F2).

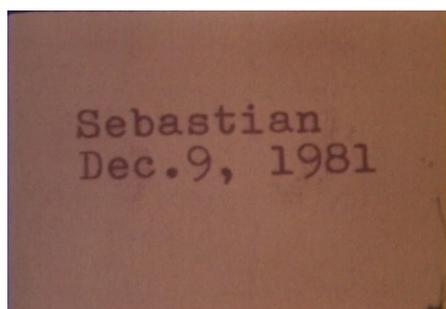


F1. Clase de Ballet. Fotograma de *En el camino, de cuando en cuando, vislumbré breves momentos de belleza, 2000*.

F2. Niño en clase de ballet. Fotograma de *En el camino, de cuando en cuando, vislumbré breves momentos de belleza, 2000*.

Acto seguido aparece un intertítulo con la fecha de nacimiento de Sebastián, uno de sus hijos, al mismo tiempo que comienza a sonar una música proveniente de una fuente extradiegética. El intertítulo y, ocasionalmente, una *voz en off* del propio director constituyen los dos únicos medios extra narrativos que hilvanan los fragmentos de vida (F3). Se reproduce ahora una secuencia elaborada, donde la música toma el mando y actúa como *leitmotiv* musical otorgando al conjunto un fuerte componente lírico. La secuencia se compone de una serie de primeros planos de instrumental médico, para mostrar luego el rostro de la mujer de Mekas y del propio director -enmarcado en un plano objetual-. El lituano opta por la cámara en mano como principal fuente de dinamismo en la imagen, legitimando el carácter doméstico e improvisado que son señas de su obra y al mismo tiempo rasgos propios de las corrientes más vanguardistas del cine documental. Esta técnica también es

utilizada en el denominado cine directo o cine verité donde la grabación del tiempo presente no admite la planificación técnica del cineasta, pues es fruto de la ligereza de la cámara y de la búsqueda de la autoreflexividad fílmica (Konigsberg, 2004). Una autorreflexividad basada en la búsqueda de un pensamiento fílmico que conciba lo filmado como fuente de reflexión sobre la condición del dispositivo cinematográfico y su relación con lo reproducido en imágenes. Como apunta Mitchell (2019, p. 40), el cineasta juega con metaimágenes que remiten a otras imágenes y se concretan por medio de recursos metareflexivos como la *voz over*. Otras decisiones cuestionadas por los directores en ese momento, como la intervención directa del director, la autorreflexión, los planteamientos sobre la capacidad de representación de la imagen, de la historia y la verdad o el descenso del nivel de autoridad del realizador en el tono de las películas.



F3. Intertítulo. Fotograma de *En el camino, de cuando en cuando, vislumbré breves momentos de belleza*, 2000.

Después hay un plano detalle de un crucifijo, otro de la puerta de la habitación, para luego saltar a un plano medio de su mujer yaciendo sobre la cámara en una angulación casi dorsal. A partir de este montaje asociativo se conectan significados tales como la religión o la maternidad a partir de una escenografía completamente improvisada insinuando de manera sutil, orgánica, sin que el director intente componer una puesta en escena planificada. Mekas reacciona intuitivamente, la cámara es un apéndice de su cuerpo y una prolongación de su conciencia más inmediata. Aparece un nuevo plano detalle de un reloj marcando la hora y una serie de planos medios cortos de las enfermeras dialogando. El montaje y la secuencia se aceleran a medida que se ve el proceso del parto con nuevos planos detalle de las manos de las doctoras y planos medios de la mujer yaciendo en la cama. Mekas, cámara en mano, traza

finalmente un rudimental *travelling* de descubrimiento para mostrar al recién nacido en manos de la doctora. La música no cesa y constituye el eje central de la secuencia al unificar la miríada de planos que la integran. La cámara recoge un primer plano del bebé, otro de la mujer de Mekas tras el parto y uno final con el reloj en la pared, condensándose de esta manera la idea del nacimiento a través de planos que remiten a una misma idea semántica que concentra la intención de Mekas de reaccionar espontáneamente a esos momentos de belleza con el nacimiento de uno de sus hijos. Continúa la retahíla de planos cortos, siempre con la cámara temblorosa, dibujando desenfoques y pequeños movimientos a medida que Mekas se mueve por el paritorio para captar a su mujer cogiendo al niño por primera vez antes de que otro primer plano lo muestre en la incubadora. Finalmente, el lituano encierra nuevamente el rostro de la mujer en un primer plano (F4) para saltar a un plano detalle de su mano donde destaca la alianza (F5). Nacimiento, matrimonio, tiempo, religión y vida confluyen, al igual que lo hacen en la vida real, de manera espontánea e intuitiva, el estilo de Mekas. El director desnuda la imagen hasta convertirla en un pedazo de vida donde él es también espectador y testigo. La secuencia finaliza, pero tiene sus ecos en las siguientes escenas que conforman una secuencia bajo el intertítulo de “Verano en Central Park” que se inicia con planos generales descriptivos del parque donde su mujer e hijas juegan despreocupadamente y se intercala con planos medios frontales, con algún picado y contrapicado, siempre destacando ese carácter despreocupado y no planificado de la grabación doméstica. Dentro de las constantes bucólicas que parecen organizarse en ese montaje dinámico, Mekas recurre a planos de corta duración para construir una cierta idea de ritmo en plano a la manera de un poema modernista de tal manera que la sintaxis organizada en el montaje siempre albergue un motivo poético concreto. En este caso el de la unidad familiar que se perpetúa con una escena del coche regresando al hogar con una superimpresión del niño mirando a través de una ventana que anticipa el siguiente corte que muestra un viaje en el tren (F6). Las imágenes de Mekas fluyen como los recuerdos, cruzándose unos con otros azarosamente, en un orden caprichoso, el de la fragilidad de la memoria. Fenómeno que Mekas

intenta evocar con recursos como esa sobreimpresión, los cabeceos de la cámara o los cortes de escena manuales.



F4. Primer plano de la mujer de Mekas. Fotograma de *En el camino, de cuando en cuando, vislumbré breves momentos de belleza*, 2000.

F5. Plano detalle de la alianza. Fotograma de *En el camino, de cuando en cuando, vislumbré breves momentos de belleza*, 2000.



F6. Sobreimpresión del niño en el espejo. Fotograma de *En el camino, de cuando en cuando, vislumbré breves momentos de belleza*, 2000.

3. Exposición

La relación de supeditación entre memoria concreta y vida abstracta se supera ya que el espectador está asistiendo a un puro campo inmanente, que no es otro que el de la vida del propio cineasta lituano. Esta idea implica aceptar que memoria y vida son una sola, y que la visión del mundo o marco ideológico del cineasta (Drummond, 1979, p. 13) culmina en una búsqueda de nuevas propiedades formales en el filme –propias de la vanguardia– que cuestionen los modos dominantes de representación. Así, Mekas, como otros autores

como Stan Brackhage – cineasta experimental que el propio Mekas tomó en consideración después de dejar la crítica para centrarse en la creación de películas- coinciden en ser cineastas eminentemente metadiscursivos, preocupados por la fisicalización del montaje dentro del film. Brackhage muestra la injerencia del montaje al reflexionar sobre su visualización abstracta en pantalla con frecuentes fotogramas que reflejan el proceso de revelado de la imagen y Mekas representa el montaje con un discurso en off e interpela a la cámara reivindicando el papel del cine como medio capaz de embalsamar la memoria (Mitry, 1997). El lituano es capaz de expresar ese movimiento bergsoniano, esa transformación acontecida entre la duración de dos cortes inmóviles, introduciendo la noción de conciencia de autor mediante el montaje una secuencia aparentemente vacua y explícita esa transformación bergsoniana. Mekas no aspira a reflexionar sobre la capacidad expresiva del montaje y es, en su transparencia creativa, en su búsqueda de un cine sin artificios ni complejos, donde surge el movimiento y transformación. Mekas retoma hasta cierto punto la idea de autoetnografía que Catherine Russell asocia con el cineasta lituano. Es a través del motivo del viaje y el recuerdo como el denominado sujeto autoetnográfico acaba con la diferenciación entre su yo etnógrafo y el espectador, convirtiendo el espacio filmado en una representación que se debate entre su valor como ente representacional y ente atravesado por la mirada del sujeto que filma sus video-diarios (Russell, 2011). Russell ahonda en los rasgos de la autoetnografía situando la voz en off en primera persona, el metadiscurso, la fragmentación de la identidad y la subjetividad como factores propios de este fenómeno que proponen una visión del yo (en este caso de Mekas como sujeto central de su obra) constantemente en tensión: una pugna entre la construcción social del individuo en la imagen y la deconstrucción personal a través de la subjetividad y la fragmentación del discurso. De esta manera, la memoria y el tiempo se imbrican en video-diarios que dialogan con la ausencia, con un tiempo evocado pero no recuperado en la memoria de Jonas Mekas. El cine de Mekas es, ante todo, una vida filmada, el testimonio perfecto de la simbiosis entre cine y vida que Deleuze (1987) anticipó cuando revisara la tercera tesis del movimiento bergsoniano. Bergson concebía el instante como un corte inmóvil del movimiento, y Deleuze

parte de esta máxima para proponer una concepción del movimiento como corte móvil de la duración capaz de expresar una modificación en la duración o el todo. Siguiendo a Bergson se deduce que el movimiento existe dentro de un todo que no admite creación nueva alguna (Martín, 2010). Deleuze reinterpreta esta visión considerando que el movimiento dentro de la duración de un todo ya dado es en sí un acto creador. Mekas asume estos postulados porque sus piezas funcionan como pequeñas poesías, auténticas odas a la vida ordinaria y al devenir del tiempo (Yue, 2005, p. 5). El espacio plasmado por Mekas es fluctuante, no existe una coherencia espacial o un *raccord* narrativo que permita detectar una continuidad. *En el camino, de cuando en cuando, vislumbré breves momentos de belleza* no respeta una unidad espacial o temporal y propone analizar la memoria como cambio y transformación perpetua, sin ejes o cortes inmóviles. Mekas proporciona una miríada de miradas incapaces de posarse en un eje concreto, capturando la transformación mientras acontece. El lituano ofrece una poética del tiempo y la memoria (Swinson, 2013, 307) atravesada por el eje transversal de la experiencia. Si ante la pregunta lanzada por Foucault (1968) sobre qué significaba ser un hombre el filósofo francés insistía en la idea del individuo borrando su figura hasta erigirse en una borradura de su propia condición, Mekas emplea la poesía como fijadora de coordenadas indelebles que, a través del tiempo y la memoria, restituyen al individuo un estatus de figura plena de sentido. El hecho de situar los documentales en un espacio y un tiempo determinado, como así lo hace Mekas con los intertítulos en los que informa del lugar y/o del tiempo, permite anclar percepciones y recuerdos ya que una memoria que no tuviera marcos “carecería de fronteras ciertas con la fantasía: nunca se podría saber si estamos ante un recuerdo o ante algo que simplemente imaginamos” (Ramos, 1989, pp. 72-73). Para que ese recuerdo permanezca no solo debe anclarse en un espacio y tiempo, si no que “para que exista continuidad entre pasado y presente, es decir entre experiencias pretéritas y actuales, debe actuar la memoria, y para que ello suceda debe comunicarse” (Mendoza, 2006, p. 11).

No existe una simbólica muerte del autor (Barthes, 1987) ya que el espectador no necesita dar un sentido ni reorganizar los fragmentos filmados junto al

director, sino que es el propio artista el que revela puro movimiento escondido en ese *diary film*. La manifestación física de los recuerdos del autor a modo de *collage* de imágenes que el espectador ve desfilar ante sus ojos demuestra una vez más esa condición del autor como organizador del relato de la memoria. De este modo, la memoria para Mekas es una forma nostálgica de reconstruir su historia personal, revisitando esos lugares del pasado, reinterpretándolos. La historia de sus imágenes se convierte en la personificación de la memoria, en un archivo descentralizado de una hiperhistoria, en palabras de Watkins (2014), cuya acumulación de significado genere imaginarios descentralizados que a nada remitan. La memoria autobiográfica de Mekas personifica la historia de los lugares hasta convertirlos en una hiperhistoria de imágenes y recuerdos en el que el recuerdo suplanta al hecho histórico filmado: la preocupación es el recuerdo, no el testimonio de un tiempo vivido. Hay que tener en cuenta, además, que “la exigencia de la memoria no es precisamente que sus hechos sean meros correlatos de la verdad, sino más bien que cada individuo se define en su memoria; es decir, somos una recopilación de hechos y recuerdos que se entremezclan con lo que queremos ser o quisimos ser” (Torres Ávila, 2013, pp. 146-147). Siempre con la condición de inmigrante eterno en un permanente deambular entre sus recuerdos donde la memoria los transforma y trae al presente (Olate, 2008, p. 38). En este sentido, la memoria inserta en el discurso fílmico de Mekas se alimenta de una nostalgia reflexiva (Boym, 2001) que, partiendo de una visión del pasado romántica e idealizada, lo acerca al presente para convertirlo en un objeto capaz de reinterpretar este tiempo destacando la capacidad performativa de las imágenes de recuerdos para transformar la visión de tiempos distintos.

Renov revisa (1993) el cine documental y trata de establecer una serie de categorías donde encuadrar los subgéneros documentales y las derivaciones de este cine a lo largo de la historia a partir de la teoría poética, basada en el proceso de la construcción de la película, su función y su efecto. Renov indica que hay diferentes modalidades de deseo, como él las denomina. En la primera contempla el deseo de grabar, revelar o preservar, y englobaría todo el cine documental antropológico y etnográfico -desde Flaherty- que evoluciona hacia los diarios personales de los que son un buen ejemplo las obras de Jonas

Mekas, como la analizada en este trabajo. Es a partir de la experiencia del propio autor, como lo hace Mekas que se convierte en una especie de etnógrafo al bucear en ese lexicón de fragmentos familiares para darles un nuevo sentido legitimado por el paso del tiempo (Wees, 1993, p. 51).

El director lituano tiene una concepción psicológica del montaje que aspira a reflejar los funcionamientos de la mente estableciendo concomitancias de sentido y patrones de significado (Swinson, 2013, p. 307). El montaje actúa como organizador de lo que Patricia Pisters (2016) denomina neuroimágenes capaces de representar el paisaje emocional de un autor. Estas neuroimágenes asumen de Deleuze la comparación entre el cerebro y la pantalla como proyectores de pensamientos, destacando la capacidad del montaje para proponer imágenes mentales, blandas, capaces de reflejar el curso de pensamiento del artista.

La transformación o movimiento que acontece en la duración de esos fragmentos se equipara al tiempo real de una memoria, de un recuerdo. No existe un tiempo fílmico, sino adecuación del tiempo real a la transformación de la inmanencia por medio de la memoria o recuerdo. Dicha memoria posee una fisicalidad que se exterioriza en la imagen y el montaje. Las imágenes de Mekas son espontáneas y no pasan por un proceso de postproducción ya que suele utilizar una técnica muy común en el reporterismo que consiste en grabar teniendo en mente el montaje, es decir, realizar la grabación de los diferentes planos como si se estuviera editando. Esta práctica, habitual en el reporterismo, como ya se ha mencionado, también la utilizaban los documentalistas del cine directo que vieron muchas posibilidades, como la mencionada, con la aligeración de los equipos de grabación y con la incorporación del sonido sincronizado en la grabación. El cineasta suele emplear una cámara Bolex de 16 mm. recreando una cierta estética asimilada en la imagen doméstica (Bordwell, 2012) pero que permite múltiples posibilidades. A través de esta solución los fragmentos filmados pueden sufrir un proceso de edición *in situ* durante la misma filmación (Cuevas, 2003, p. 139). Frecuentemente Mekas juega con la relación entre el encuadre y la posición de la cámara, alimentando esa dinámica con numerosos ajustes en la exposición, el color, la velocidad de obturación o la apertura (Swinson, 2013,

p. 309). Es como una mirada que se mueve al mirar, que no es perfecta, que busca y fija la atención pero que puede ir y volver, que no es rotunda. Así se establece una paradoja, y es que cada fragmento, cada atisbo de recuerdos de una vida inmanente, tenga una personalidad propia por dispersos e incoherentes que puedan parecer. La imagen adquiere diversas texturas a través de esos retoques instantáneos y de este modo esa imagen se impregna con una connotación fílmica que la equipara a un recuerdo. La textura es a la imagen lo que la memoria es al recuerdo: una pátina que los hace únicos e intransferibles. Mediante esa relación Mekas logra un montaje intuitivo que emula las estructuras del pensamiento espontáneo y el recuerdo (Gonçalves, 2014, p. 35) impregnando a sus fragmentos de una textura que los convierte en recuerdos de una memoria filmada, recuperando la idea previamente desarrollada de las neuroimágenes como mostradoras de procesos de pensamientos visibilizados.

Mekas ve en sus episodios personales filmados una memoria en constante cambio. La pura inmanencia condensada en recuerdos de una vida, donde la memoria expresa su transformación en una duración que se extiende de un fragmento a otro y que se manifiesta a través de la conciencia del autor que queda filtrada en la *voz en off*, en el collage de imágenes, en la cotidianidad del relato resaltada por ese carácter improvisado de la imagen. El nacimiento del hijo en Mekas remite ineludiblemente a la obra de Artavazd Peleshian y su cortometraje *Vida (Kyang, Artavazd Peleshian, 1993)*, que muestra el nacimiento de un bebé en una larga secuencia con breves cortes, primeros planos y planos detalle cuya rima visual con la secuencia del nacimiento de Sebastian, el hijo de Mekas, es remarcable. Dos obras donde la vanguardia fílmica parece particularmente preocupada por la plasmación de la duración real de un tiempo en pos de un lirismo articulado a partir de la sublimación audiovisual del recuerdo feliz.

El lituano propone una reivindicación del tiempo real, de la duración de una vida expresada por medio del concepto de montaje como organizador del discurso audiovisual. La inmanencia entendida como una vida desplegándose ante los ojos del espectador halla sus cortes inmóviles, los puntos que permiten ver el cambio en la vida de los personajes, en los fragmentos de memoria

privilegiados por el director a través del montaje. La duración como corte móvil del tiempo surge cuando Mekas es capaz de expresarla en términos que trascienden los mecanismos cinematográficos. La superación de la elipsis, de las estructuras temporales y espaciales, constituye una forma de mostrar la transformación acontecida entre corte y corte con la menor injerencia posible.



F7. Primer plano de una madre dando a luz. Fotograma de *Vida*, 1993

3.1 El lugar de memoria y el no-lugar en el discurso de Mekas

En este sentido, la noción de espacio podría quedar relegada a un segundo plano dado que hasta ahora se ha hablado de tiempo, duración y transformación. Sin embargo, el espacio es una constante a tener en cuenta para entender por qué la memoria es un activo tan valioso para reconstruir la transformación de una vida. En ese sentido, Mekas adopta un discurso que no aspira a revitalizar la memoria ni a dotar al espacio donde esta se inserta de una legitimidad personal o carácter panegírico. Para el lituano, la memoria es una forma de expresar el cambio de una vida y esculpirla es un proceso que implica mirar hacia dentro, no hacia fuera. En ese sentido se aproxima a lo que Pierre Nora (1989, p. 6) definiría como lugares de memoria, espacios o territorios donde la memoria cristaliza a través de pedazos de experiencia humana que pertenecen a un pasado inaccesible (Nora, 1989, p. 7). La memoria funcionaría como un repositorio de experiencias sobre el pasado

cuyo nexo común no es tanto la existencia de unos espacios a los que se le atribuye un valor simbólico como de unos vínculos o ritos sociales o culturales que conectan a las personas (Nora, 1989, p. 8). La idea de Nora (1989) de una memoria como repositorio de experiencias se presta a una metáfora en clave cinematográfica: el propio cinematógrafo, la propia cámara es un repositorio de imágenes que aluden a experiencias pasadas, presentes o incluso futuras. El concepto de Nora es esencialmente cinematográfico en tanto en cuanto el cine permite acceder a esas experiencias en forma de recuerdos y darles una forma audiovisual que vaya más allá del contenedor sellado de la memoria individual. *En el camino, de cuando en cuando, vislumbré breves momentos de belleza* es un repositorio de instantáneas familiares, de pedazos de vida. Es un ejercicio de memoria individual que al grabarse y ofrecerse al público se convierte en memoria colectiva, pues cada espectador puede hacer suya la experiencia vivida y narrada del lituano. Mekas dibuja un sublime mapa de los lugares de memoria acuñados por Nora al darle a ese repositorio un valor que excede la simple funcionalidad nostálgica. Los espacios recreados por Mekas carecen de un valor intrínseco, es decir, no poseen una referencialidad propia como escenarios de una determinada acción dramática, sino que adquieren un significado a partir de la asociación de recuerdos con el espacio donde se desarrollaron. Son las relaciones, los ritos y gestos de los individuos y la sociedad los que otorgan al espacio un valor propio. Central Park no es un espacio simbólico *per se* para el realizador lituano ya que es la asociación con un recuerdo familiar, con una memoria de vida filmada, la que le dota de un valor. De esta manera Mekas construye lugares de memoria a través de secuencias que, partiendo de intertítulos y la voz en off, registran un diario audiovisual en el que se conforma lo autobiográfico. Mekas, al filmarlos, lo que hace es que estos lugares de la memoria permanezcan inalterables para él, pues siempre serán lo que él filmó y no lo que el tiempo va a transformar. Lo hace con imágenes que interrumpen el movimiento y singularizan el espacio hasta erigirlo en un monumento de memoria. Son imágenes que describen lugares situados entre la imagen-tiempo capaz de apresar el cambio íntimo y la imagen-movimiento que meramente reproduce la duración del tiempo.

Lugares que se debaten entre ser un instante privilegiado entre muchos o un instante cualquiera de esos muchos (Bellour, 2011, p. 129)

La aceleración de la historia, diría Nora (1989, p. 8), es un proceso que confronta memoria e historia. La memoria actuaría como conciencia primitiva y subconsciente que conecta individuos a través de ritos y pautas sociales. La historia aspiraría a superar la memoria proponiendo una forma de organizar el pasado que rehúya la prerreflexión y el carácter azaroso de la memoria. Nora (1989) denomina al ser humano como una persona de memoria, cuya identidad se forma a partir de una dialéctica donde la experiencia dialoga con la memoria y el olvido pues

mientras que la memoria posibilita la continuidad, en el olvido hay ruptura, por eso se presenta la novedad. De esta manera, memoria y olvido se relacionan, de tal suerte que tienden a configurar las sociedades, en el sentido de que en la medida que una avanza el otro tiende a retroceder, cuando la memoria se incrementa el olvido se minimiza y viceversa (Mendoza, 2005, p. 2).

Nuevamente el cine se erige como una acertada metáfora de este proceso ya que por un lado evoca la naturaleza espontánea y primitiva de la memoria y el recuerdo a través de la imagen creativa, y por otro refleja el devenir de la historia al intentar organizarla y otorgar un discurso que le aporte un orden. Mekas reflexiona sobre el poder de la memoria como elemento transformador de la experiencia humana, pero adopta posturas distintas a la hora de ordenarla. Abandona cualquier idea de dar un orden o sentido lógico a su discurso y opta por reflejar una memoria aleatoria, inmediata, prerreflexiva, aproximándose más al ideal de Nora (1989, p. 9) cuando advertía sobre la personificación de la memoria y su emancipación del flujo y el devenir del tiempo histórico.

Mekas coincide con Nora en la idea de un espacio al servicio de la memoria reivindicada que se esconde en objetos, lugares, espacios e imágenes tales como estaciones de servicio o un parque público como podría ser el Central Park filmado en la película. Para los defensores de la memoria como fenómeno espontáneo, global e individual, innato pero consciente, los lugares de memoria serían lugares despojados de carácter histórico. Cualquier espacio

que para un individuo o una sociedad fuera un repositorio de experiencias del pasado que marcan su identidad presente sería un lugar de memoria (Nora 1989, p. 13). Así, el cineasta trataría de capturar esa memoria innata, invisible pero accesible por la experiencia de lo cotidiano y recluirla en lugares de memoria que no le despojen de su carácter poético y mítico. Los lugares de memoria frecuentados por Mekas adolecen de un valor referencial o denotativo, pero no así personal ya que tienen un valor como documento histórico completamente secundario pues su intención no es sino capturar el espíritu de una época, sino la memoria, y reinterpretarla por medio de un montaje que funciona como mirada de experiencia.

Nora advertiría del riesgo de la imagen y de la cámara sugiriendo que la memoria podría perder su componente mítico al convertirse en un mero archivo al cual acceder a través de la imagen grabada (Nora, 1989, p. 14). De ser creadores de memorias a consumidores de memorias ajenas, es decir, de ser productores de significados a meros consumidores pasivos de contenido ajeno. El individuo sería historiador de su propia vida, constriñendo su memoria en un espacio que le arrebataría su carácter simbólico. Sin embargo, Nora parece ignorar el potencial creativo y artístico del cine ya que Mekas no recurre al montaje y a la imagen como meros embalsamadores de memoria, sino que adopta una postura activa creando nuevos lugares de memoria y capturando espacios transversales donde lo simbólico, lo inmanente y lo no-histórico confluyen en base a relaciones de sentido otorgadas por la intimidad del montaje.

Para el lituano el cine es un medio del tiempo capaz de reproducir la duración de la memoria, conservarla y privilegiarla a través de una mirada, la del director, que le otorga un espacio y un orden dramático. Una memoria que funciona primero en el montaje, fundiéndose en él gracias a la conciencia del autor y del discurso fílmico de su experiencia vital y capturando la esencia inmanente de una vida a través de sus puntos móviles. El tiempo congelado y el espacio desposeído de referencialidad histórica o valor concreto son dos constantes en *En el camino, de cuando en cuando, vislumbré breves momentos de belleza* en su discurso cinematográfico sobre el valor no solo biográfico sino simbólico de la memoria. En ese sentido, cabe destacar por

último la aportación de Marc Augé (2001) y el concepto de no-lugar y que complementa esa noción de lugar de memoria como espacio donde la intimidad del recuerdo cristaliza al margen del discurso histórico el cual para Augé (2001, p. 7) sería aquel espacio despojado de dimensión histórica, relacional o identitaria. El pensamiento postmoderno produce estos no-lugares carentes de valor antropológico y que ocupan un lugar en nuestra memoria sin que hagan referencia a un espacio objetivo concreto. Si los lugares nunca pueden ser eliminados por completo pese a los procesos de deshumanización aportados por el capitalismo, los no-lugares nunca pueden ser completados ya que no tienen una forma pura, se transforman a través del pensamiento cotidiano y la memoria y Augé encuentra relevante diferenciar entre lugar y espacio. Mientras que espacio refiere a lugares frecuentados y transformados por la presencia humana en espacios concretos, el espacio existencial se diferenciaría del espacio concreto y geométrico en que sobre el primero se vuelcan experiencias y actos que lo dotan de una razón de ser (Augé, 2001, p. 9). La narrativa transformaría espacios en lugares asignándoles una forma de mirar – describir la realidad- o de hacer -dar movimiento al espacio- (Augé, 2001, p. 11). El poder del film estribaría en ser capaz de atravesar estos espacios organizándolos simbólicamente y construyéndolos al mismo tiempo mediante un sistema de signos. La observación y descripción de espacios crearía así un extrañamiento, una distancia entre el espectador y lo que ve que es solo temporal.

Mekas, a través de los lugares cotidianos de Nueva York transformados por la intimidad de los recuerdos que los atraviesan, presenta lugares y espacios a los que se les despoja de un valor histórico concreto y adquieren la forma misma de la memoria. Central Park visto por Mekas es un espacio donde la intimidad del ocio familiar supera cualquier concepción previa del parque como espacio simbólico y específico de una ciudad mundialmente reconocible. Mekas usa el encuadre para desposeer al lugar de valor concreto y abstraer sus rasgos hasta el punto de que es parte de una memoria cambiante, un recipiente de intimidad que se transforma constantemente. Shklovski (Araujo, 2010, p. 20) acuñaría el concepto de extrañamiento como mecanismo artístico para entender las leyes de la percepción y la relación del arte con lo cotidiano, con

los objetos y realidades del día a día que nos son tan familiares que automatizamos el modo de relacionarnos con ellas. El arte aspiraría a transformar lo cotidiano, lo habitual, en una realidad singular, proponiendo nuevas formas de mirar lo conocido en vez de reconocer lo que ya está aprendido. La percepción se automatiza por lo cual es necesario despojar al objeto cotidiano de referencialidad inmediata y liberarlo de visiones establecidas (Araujo, 2010, p. 23). Tolstoi, por su parte, empleaba la singularización, describir objetos, eventos y realidades como si fuera la primera vez que se percibieran, con la mirada de un niño aprendiendo siempre algo nuevo, anulando de ese modo la memoria convencional y proponiendo una forma de recordar impulsada por una percepción inmediata, instintiva (Araujo, 2010, p. 24). La imagen no aspira a reflejar un significado, no es un predicado informativo, sino que su finalidad es ofrecer una nueva percepción concreta de algo, otra visión, y no mero reconocimiento. De este modo la memoria de Mekas no pretende crear recuerdos reconocibles, sino singulares, y Mekas pretende realizar el mismo ejercicio. Su mirada propone un extrañamiento de los lugares comunes, despojándolos de su dimensión inmediata y ordinaria para revestirlos de un halo de intimidad y fugacidad que provoca la sensación en el espectador de que esas estampas típicas de Nueva York – Central Park- son miradas por primera vez de una forma nueva, extraña, inédita. El extrañamiento hace que el lugar adquiera a través de su visualidad y presencia un rol narrativo y enunciativo profundamente evocador. Lo profílmico o la escenografía son la única constante que enlaza al espectador con el relato (Catalán & Romero, 2014, p. 47). Mekas, a través de la *voz en off* esporádica y su mirada, hilvana un discurso de la memoria donde la experiencia deambula en imágenes aparentemente inconexas, pero es el espacio y la evocación de lugares el único nexo entre imágenes y escenas.

De este modo, la memoria-montaje actúa sobre la inmanencia estableciendo cortes inmóviles en el tiempo y el espacio con el fin de recortar recuerdos y desde ahí propone cortes móviles que expresan la duración a través del extrañamiento de la mirada del espectador. La memoria de Mekas no apunta únicamente a los procesos mecánicos del montaje sino que se desborda también en el tiempo y sobre todo el espacio. Los lugares de memoria descritos

por Nora (1989) son recreados por el director en espacios desprovistos de un valor concreto o referencial por sí mismos. No tienen sentido *per se*, son contenedores de memoria impregnados por la inmanencia del recuerdo. Adquieren valor cuando aparecen vinculados con los ritos, maneras y gestos simbólicos pertenecientes a unos individuos que interactúan de manera ajena a los procesos históricos. El espacio recreado por Mekas se consolida en un no-lugar como Augé (2000) apuntaba y se retomaba en este discurso. A la intimidad del espacio como lugar singular de memoria personal se suma la noción de un espacio despojado de carácter definitivo o estable. El Central Park de Mekas atraviesa la inmanencia y la memoria y se transforma pues es despojado de su significación colectiva.

4. Conclusiones

Este análisis ha pretendido relacionar el fenómeno de la memoria y su lugar en la narración, probando el valor otorgado a dicho concepto revisitado por la postmodernidad en la obra de un autor experimental muy vinculado a la creación de relatos que estiren las posibilidades del relato audiovisual tradicional. Con este filme Mekas se posicionaría contrario a los postulados de Friedrich Nietzsche (1874) quien indicaba que era necesario el olvido, tal y como también ha manifestado Tzvetan Todorov (1995), para quien es necesario olvidar para que se recuerde que debe olvidarse. Con su trabajo Mekas crea una memoria que no podrá ser olvidada pues permanecerá viva mientras el documental permanezca.

La memoria de Mekas atraviesa vidas en perpetuo cambio, pues es un creador con conciencia de montador que dialoga con el pasado a través de la experiencia del presente. Su propuesta es arriesgada y juega con la percepción del espectador, pero al mismo tiempo es esa singularidad la que nos hace percibir el cambio mismo de una vida recordada en fragmentos de memoria. El cine de Mekas es pura inmanencia, una vida filmada y expuesta a través de un lenguaje cinematográfico en el que tanto los aspectos técnicos de la obra – montaje, secuencia y plano – como los abstractos – la propia ficción – recrean la vida del director lituano. Juntos constituyen una memoria filmada que alcanza una auténtica simbiosis con la vida que aspira a reflejar. La conclusión

que se puede extraer es que para Mekas la experimentación fílmica es un ejercicio de absoluto naturalismo expresivo, en el que la realidad se impregna de los ritmos de un montaje poético hasta que el cine se convierte no en embalsamador de la realidad sino en una reacción que busca establecer nuevos significados. Una vida cristalizada en secuencias, con la memoria actuando como montaje donde el autor es el propio individuo recreando aquellos atisbos de belleza en un orden tan caprichoso como intencionado. Su cine es un arte del tiempo, condensándolo en fragmentos autorreferenciales cuyo valor estriba en mostrar cambios vitales equiparando la duración real del tiempo a la del film. Mekas es capaz de recrear la duración real del tiempo en fragmentos de recuerdos unidos por el montaje, reflejando los cortes en esa inmanencia a través de puntos inmóviles – cortes y transiciones – que exponen una vida real expuesta delante de los ojos del espectador.

Por otro lado, el no-lugar y el lugar de memoria persisten como reflejos de espacios sin dimensión referencial, concreta o real. La Historia no es objeto de reflexión, sino una determinada historia personal del recuerdo que personifica la idea de lugar hasta convertirlo en un referente para la memoria, pero no para un discurso vinculado a una noción historicista. La mirada del extrañamiento propone visitar espacios a través de una percepción singular. Pero ese proceso de abstracción no anula la presencia física del espacio en el encuadre, como referente y contenedor de la metanarración. Un frágil equilibrio entre memoria y morfología del espacio que apenas puede llegar a dilucidarse, pero que este escrito trata de encontrar proponiendo que para Mekas el espacio es un lugar adimensional, vacío hasta que su mirada se posa en él para verter los fragmentos de memoria e impregnar al espacio cinematográfico de un valor simbólico: el de repositorio o contenedor de fragmentos fílmicos privilegiados.

En *En el camino, de cuando en cuando, vislumbré breves momentos de belleza* Mekas no aspira a impregnar a sus imágenes con una pátina metarreflexiva o un valor simbólico, sino solamente a desnudar una vida en imágenes a las que él reacciona de manera espontánea (Swinson, 2013, p. 302). Por lo tanto, su discurso cinematográfico es profundamente deconstruccionista, niega cualquier atisbo de expresión artística al erigirse

como un no artificio cultural, como puro devenir de una vida filmada y recordada a través del montaje privilegiado por los recuerdos del director lituano.

En el cine documental contemporáneo se “tiende hacia la fragmentación visual, temporal y discursiva frente al relato orgánico, y a mostrar el rastro de la producción de la representación con signos autorreferenciales más o menos explícitos” (Ortega, 2010, p. 83). En este sentido, el valor cinematográfico del film de Mekas radica en que su carácter vanguardista y experimental aspira a dinamitar algunas de las asunciones inherentes al lenguaje cinematográfico. La imposibilidad de adecuar el tiempo real al tiempo fílmico o la necesidad de construir una diégesis narrativa son factores negados por el lituano, quien pretende captar la duración real del tiempo y la evolución de la vida humana adecuándola al tiempo fílmico. Pretende por otra parte negar el carácter ficcional, pero también a no incurrir en una mirada documental ya que su discurso audiovisual no puede insertarse estrictamente en el género. *En el camino, de cuando en cuando, vislumbro breves momentos de belleza* es el magnum opus de Jonas Mekas, cuyo gesto autoral radica en eludir cualquier atisbo irónico respecto a la realidad para distanciarse de la corriente de postmodernidad marcada por Mayo del 68 o la reivindicación de una estética pop y metadiscursiva que el lituano tiende a obviar.

Referencias bibliográficas

- Adams Sitney, P. (1978). *Autobiography in Avant-Garde Film*. En Adams Sitney, P.(Ed.). *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. Nueva York: University Press.
- Álvarez Asiáin, E. (2011). De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica. *Eikasia*, 93-111.
- Araújo, N. (2010). *Textos de teorías y crítica literarias: del formalismo a los estudios poscoloniales*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Augé, M. (2000). *Los no lugares, espacios del anonimato: Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Augé, M. (2001). No-lugares y espacio público. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, 231, 6-15.
- Barthes, R. (1987). La muerte del autor. *El susurro del lenguaje*, 65-71.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.

- Bellour, R. (2011). *Between-the-Images*. París: JRP Ringie.
- Bordwell, D. (2012). Return to Paranormalcy. *Observations on Film Art*. Disponible en: <http://www.davidbordwell.net/blog/2012/11/13/return-to-paranormalcy/>
- Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. Nueva York: Basic Books.
- Brea, J.L. (2010). *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Ediciones Akal.
- Cuevas, E. (2003). Imágenes familiares: del cine doméstico al diario cinematográfico. *Archivos de la Filmoteca*, 45, 128-141.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2002). Últimos textos: El “Yo me acuerdo”, La inmanencia: una vida Contrastes. *Revista Interdisciplinar de Filosofía*, 7, 219-237.
- Dorsky, N. (2016). *El cine de la devoción*. Sevilla: Lumière.
- Drummond, P. (1979). Notions of Avant-garde Cinema. En P. Drummond (Ed.), *Film as Film: formal experiment in Film 1910-1975* (pp. 9-19). Londres: The Arts Council of Great Britain.
- Foucault, M. (1968). *La palabra y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI Editores.
- García, L. A. (1998). El espejo, la máscara y la daga (Tren de sombras, José Luis Guerín, 1997). *Banda aparte*, 23, 33-37.
- García Catalán, S. & Sorolla Romero, T. (2014). Morfologías de nuestros áridos días felices. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 17, 46-52.
- Gonçalves, O. (2014). *Narrativas sensoriais. Ensaio sobre cinema e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editorial Circuito.
- Hick, J. (2007). *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*. Nueva York: I.B Tauris & Co.
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario Teórico del Cine*. Madrid: Ediciones Akal.
- Martín, J. (2010). La imagen-movimiento. Deleuze y la relación Beckett-Bergson. *Arete*, 22.
- Mendoza García, J. (2005). Exordio a la memoria colectiva y al olvido social. *Athenea Digital*, 8, 1-26.
- Mendoza García, J.. (2006). La edificación colectiva de la memoria. *Uaricha*, 18-27.
- Mitchell, W.J.T. (2019). *La ciencia de la imagen: Iconología, cultura visual y estética de los medios*. Madrid, Akal.
- Mitry, J. (1997). *The aesthetics and psychology of the cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

- Nietzsche, F. (1874). *Consideraciones Intempestivas II. De la Utilidad y de los Inconvenientes de los Estudios Históricos, para la Vida*. Madrid: Miguel Ángel Aguilar, 1932.
- Nora, P. (1989). Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations*, 26, 7-24.
- Ortega, María Luisa. (2010). Nuevos tropos en el documental latinoamericano: subjetividad, memoria y representación. En Weinrichter, A. (Ed.), *El documentalismo en el SXXI* (pp. 77-99). San Sebastián: Festival de cine de San Sebastián (<https://goo.gl/QggDwL>)
- Peirano Olate, M.P. (2008). Reflexiones en torno a la obra de Mekas y el cine de ensayo como etnografía experimental. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 12, 31-47.
- Pisters, P. (2016). Flash-Forward: The Future is Now. En Denson, S. y Leyda, J. (Eds) *Post-Cinema: Theorizing 21^o Film*. Reframe Books: Brighton.
- Ramos, R. (1989). Maurice Halbwachs y la memoria colectiva. *Revista de Occidente*, 100, 63-81.
- Russell, C. (2011). Autoetnografía: viajes del yo. *laFuga*, 12. [Fecha de consulta: 2019-12-18] Disponible en: <http://www.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446>
- Renov, M. (1993). *Theorizing Documentary*. New York: Routledge.
- Sánchez-Biosca, V. (1998). Lo encontrado, lo perdido. Notas en torno a *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, de Jonas Mekas. *Archivos de la Filmoteca*, 30, 148-155.
- Stanfield, P. (2011). *Going Underground with Manny Farber and Jonas Mekas: New York's Subterranean Film Culture in the 1950s and 1960s. Exploration in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. Londres: Blackwell Publishing Ltd.
- Swinson, J. (2013). Jonas Mekas: Film-maker, archivist, activist and poet. *Moving Image Review & Art Journal (MIRAJ)*, 2, 298-306.
- Todorov, T.. (1995). *Los Abusos de la Memoria*. Barcelona: Paidós.
- Torres Ávila, J. (2013). La memoria histórica y las víctimas. *Jurídicas*. No. 2, Vol. 10, 144-166.
- Watkins, E.A. (2014). Towards a Theory of Hiperhistory: From the Here and Now to the Everywhere and Forever. *The Enemy*, 1.
- Wees, W. C. (1993). *Recycled images. The art and politics of found footage films*. Nueva York: Anthology Film Archives.
- Yue, G. (2005). Jonas Mekas. *Senses of Cinema*, 34, 1-22.