



**D:** Jonas Mekas; **A :** Peter Beard, Ed Emswiller, Ken Jacobs, Adolfas Mekas, Jonas Mekas, **B/N** y **Color, 180 min. DCP**

## Lost, Lost, Lost

1976, Estados Unidos

*“Lo más bello es lo que no se entiende, lo más interesante, lo que requiere más tiempo y lo más divertido, lo que no se considera gracioso”.*

P. C.

**D**urante largo tiempo la historia del cine que se ha contado ha sido una historia demediada. No solo por estar reducida a una interminable re-tahíla de nombres de autores, filmes y fechas a las que se había privado de cualquier sustancia sino sobre todo porque, de forma consciente o inconsciente, concentró su mirada en un aspecto de las posibilidades de tránsito futuro que se abrían ante lo que luego algunos llamaron “séptimo arte”. En concreto, en aquella en la que se daban dos condiciones al unísono. Una primera que las obras de las que se ocupaba tuvieran una decidida vocación comercial, desarrollando esa dinámica abierta por los Hermanos Lumière con la exhibición pública de su invento (el cinematógrafo) en la memorable sesión del día de los Inocentes de 1895. Con otras palabras, que lo que se iba a exhibir en público justificara que se pagara por ello<sup>1</sup>. Dos, que el camino que se iba a tomar (no prefijado de antemano, tal y como deja patente el conjunto de peliculitas que formaron parte de la sesión aludida) iba a llevar al cine por el camino de la narración de historias de fuerte impronta ficcional modeladas sobre el patrón puesto a punto por la literatura decimonónica con su gusto por el juego combinado por la causalidad y la psicología.

Lo que tuvo como consecuencia, hoy mejor o peor soslayada por muchos historiadores modernos a la hora de escribir las “nuevas” historias del cine, que el punto de vista de las antiguas (o no tanto) privilegiara eso que un relevante estudioso denominó el “cine narrativo, representativo e institucional” y, de la misma, redujera a capítulos al margen cuando no a meras notas al pie del relato canónico, amplios segmentos de la expresión fílmica. Segmentos que, a trancas y barrancas, luchaban para sobrevivir en un mundo colonizado por una concepción del objeto cinematográfico que no parecía tener los ojos muy abiertos ante territorios difíciles de rentabilizar, complicados de asimilar para un dispositivo que, dicho de forma muy rápida, no solo se convirtió de forma acelerada en la industria hegemónica en el mundo del entretenimiento durante una parte notable del siglo XX sino que además devino en un modelador esencial del imaginario colectivo.

A nadie se le escapa que tres regiones del cine iban a ser perjudicadas de forma sustancial por estos hechos. Por supuesto el “cine de vanguardia” (cualquiera que sea lo que queramos entender por esa vaga denominación). Sin duda, otro tanto ha sucedido con el denominado “cine documental” (como si cualquier producto fotoquímico y luego videográfico o digital no lo fuese<sup>2</sup>), otra de las víctimas de esta manera reductora de entender el cine. Aunque en cierta medida el campo más perjudicado por esa deriva fue lo que solemos denominar “cine amateur”, rápidamente relegado al gueto de la producción y consumo familiar<sup>3</sup>.

Para ir centrándonos en lo que ahora nos interesa conviene decir que el territorio del *cine amateur* (denominado en el ámbito francófono *film de famille* y en el anglosajón conocido como *Home Movies*), habita un paraje situado en zonas privadas a diferencia de lo que sucede con el mal llamado “cine documental” con el que sin embargo, dialoga de forma permanente.

25.03.2022

Historias de cine (III)

Se trata de un tipo de cine que, recordémoslo, reúne una serie de características de cuya combinación surge su singularidad y su ubicación al margen de lo que solemos entender como cine convencional: su carácter privado (el ámbito familiar, ya se ha señalado, es su hábitat fundamental); su utilización de formatos que antaño se denominaban subestándares, sustancialmente el 8 mm y el súper 8, menos el 16 mm, formato semiprofesional; aunque hoy todos estos artilugios han sido prácticamente orillados por el uso las cámaras digitales tipo mini DV cuando no por los teléfonos móviles que parecen convertirse a velocidad de vértigo en el mecanismo privilegiado de captura de imágenes y sonidos en este tipo de “producciones”. Pero sobre todo hay que insistir en el hecho que nos damos de bruces con un cine que se sitúa extramuros de las convenciones narrativas que suelen utilizarse para organizar el desarrollo del relato en ese otro cine cuyo consumo nos obliga habitualmente a pasar por taquilla. También es relevante subrayar que las supuestas reglas que definen la aplicada “corrección gramatical” (si es que existe algo parecido en el cinematógrafo) de lo que, en expresión no muy afortunada, suele llamarse lenguaje cinematográfico, le son esencialmente ajenas.

Ocurre, sin embargo, que un ramillete de creadores que el *establishment* crítico ha elevado al nivel de los más reputados artistas cinematográficos se ha movido en un espacio que parece no ser otro que el del *cine amateur*. Es el caso del cineasta norteamericano de origen lituano Jonas Mekas (1922-2019), una de las grandes figuras de la cinematografía mundial, cuyas singular y extensa trayectoria basta no solo para ilustrar la manera en la que la “gestualidad” del modesto cine amateur puede desplazarse al espacio de la vanguardia y, lo verdaderamente relevante, sublimarse en poesía fílmica. Hasta el punto de que puede decirse que en su obra cobra pleno sentido la denominación de “amateur”, en la justa medida en que hace patente una relación con las imágenes que se resuelve en la construcción de una poética que pone los afectos por encima de cualquier otra consideración. Para Mekas el acto de filmar y montar se confunden con el de respirar y con el de interaccionar con el mundo.

Una parte esencial de la obra de Mekas crece sobre un doble humus: por un lado, el que le ofrece la propia vida cotidiana del cineasta entendida como materia prima fundamental de su trabajo cinematográfico; y de otro, la adopción de todos los estilemas que definen al cine amateur para domesticarlos cargándolos de un nuevo sentido que los proyecta, debidamente combinados con el material referencial del que se hacen cargo, hacia unos horizontes muy alejados de su punto de partida. Hasta acabar convirtiéndose en una impugnación, no por más discreta menos trascendente, del mismo.

\*\*\*\*\*

Dicho lo cual debemos poner en valor otra de las dimensiones de la creatividad de Jonas Mekas que cubre más de setenta años de vida artística. Conviene tener en consideración algunos aspectos de la biografía profesional de Jonas Mekas, varios de los cuales están, además, directamente presentes en *Lost, Lost, Lost*: además de su ingente obra cinematográfica (una visita a su *website* –jonasmekas.com– permite hacerse una idea de sobre qué estamos hablando) no puede soslayarse su rol como animador cultural (fundador en 1954 de la influyente revista cinematográfica *Film Culture*, columnista entre 1959 y 1971 en el semanario alternativo *Village Voice* y decisivo impulsor de los Anthology Film Archives de Nueva York), a lo que se suma su contribución poética que se materializa en un buen número de libros de poesía en lituano e inglés. En otras palabras, la figura de Mekas se ubica en parámetros bien diferentes de los que sirven para definir a los cineastas convencionales. Estamos ante una personalidad que se niega a ubicarse en tal o cual compartimento estanco, traspasando permanentemente las fronteras que suelen delimitar el trabajo de los artistas (literatura y cine son para él dos formas, como veremos de afrontar los mismos problemas estéticos con un instrumental diverso) y no desdeñando la práctica del trabajo de agitador cultural ni la de colaborador siempre dispuesto a echar una mano en los proyectos más avanzados y variopintos.<sup>4</sup>

Su biografía (especialmente relevante para la comprensión de lo que es *Lost, Lost, Lost*) comienza en un pequeño pueblo de su Lituania natal, que abandonó en 1944 en compañía de su hermano Adolfas (1925-2011) huyendo de la doble invasión que afectó por aquellos días a su país: la de la Alemania nazi y la de la Rusia Soviética, ambas decididas bajo proyectos diferentes a eliminar cualquier vestigio de autonomía de los pequeños países bálticos que habían conseguido una precaria independencia con la caída de la dinastía Romanov y el final de la Primera Guerra Mundial. Comienza así un largo peregrinaje de casi cinco años por la Europa devastada por la segunda Guerra Mundial que lleva a los hermanos Mekas, sin ser formalmente prisioneros de guerra, a participar primero en trabajos forzados en la industria bélica alemana, después a ser internados en un campo de refugiados, hasta pasar a ser protegidos por los Aliados, en primera instancia, y las Naciones Unidas, después. Por fin, en 1949 los Mekas embarcarán con destino a los Estados Unidos con visados para trabajar como panaderos en Chicago.<sup>5</sup> Sin embargo, los hermanos decidirán permanecer en Nueva York, en la barriada de Williamsburg (Brooklyn) aprovechando la hospitalidad que les brinda su amigo y compatriota Algirdas Landsbergis. Allí ambos hermanos ejercerán una miríada de oficios para sobrevivir.<sup>6</sup> En Enero de 1951, Jonas entra a trabajar como recadista, primero, y como técnico después en el estudio de fotografía Graphic Studios. Durante su permanencia en esta empresa trabaja como asistente en la producción de filmes que recogen un amplio abanico de actos sociales (bautizos, bodas, funerales), ocupándose del buen funcionamiento de las cámaras que se utilizaban para esas filmaciones. Estos dos aspectos serán decisivos luego en su obra artística: el Mekas cineasta no desdeñará ningún aspecto de la realidad por banal que pueda parecer; sin olvidar su implicación en múltiples proyectos de sus colegas y amigos neoyorkinos, su trabajo se realizará siempre bajo un prisma rigurosamente artesanal: el cineasta como autor completo, incluyendo en esta dimensión las más oscuras y banales operaciones técnicas. Para Mekas el cine es un arte de producción tan individual como la escritura poética (de la que no es sino una variante en imágenes y sonidos) sin que esto esté reñido con la complicidad amistosa con un estrecho grupo de colaboradores tal y como se hace patente a lo largo de su amplísima obra.

\*\*\*\*\*

Pero para entender cabalmente *Lost, Lost, Lost* (1976) no vendrá mal hacer un pequeño recorrido por la situación cronológica que el filme ocupa en la dilatada obra de su autor. Aunque muchas de las imágenes o escenas (la denominación es puramente tentativa, como veremos más abajo) que aparecen en los filmes a los que me voy a referir de inmediato serán utilizadas por el cineasta innumerables veces en obritas más breves y con finalidades diversas, a los efectos de este texto consideraré que el corpus de los diarios cinematográficos de Mekas está formado por cuatro grandes filmes en cualquier sentido que quiera darse a esta expresión: *Walden: Diaries, Notes and Sketches*, 1970; *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, 1972; *Lost, Lost, Lost*, 1976; *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, 2000.

Lo hago por dos razones: en primer lugar para señalar que *Lost, Lost, Lost* no es el primer filme de este tipo que Mekas “compone”. De hecho *Walden* (que tanto en su título como en la actitud ante la vida y la naturaleza que muestra remite al clásico homónimo de Henry David Thoreau) contiene materiales (desde unos pocos fotogramas hasta bloques de más de diez minutos de duración, pasando por fragmentos de apenas unos segundos) que fueron rodados entre 1964 y 1969 y montados a finales de ese año. Aún teniendo en cuenta que, como sucede siempre en el cine de Mekas, las imágenes son rodadas con su famosa Bolex sin sonido (con “una” de ellas<sup>7</sup>) y no se grababa sonido directo de ningún tipo, en el caso de *Walden* la sonorización del material guarda una relativa proximidad con las imágenes a las que se yuxtapone.<sup>8</sup> En el caso de *Lost, Lost, Lost*, que cubre un periodo temporal mucho más amplio y se adentra en los orígenes de la experiencia americana de su autor, esa “distancia” entre las imágenes y el “comentario” cobra una amplitud distinta que deberá ser tenida en cuenta.

Como el cineasta ha explicado repetidas veces, cuando uno lleva un diario escrito se produce siempre un proceso retrospectivo (el trabajo de la memoria), mientras que la filmación es una reacción ante lo inmediato, una captura de la realidad que está ocurriendo en presente ante el ojo de la cámara, aunque como veremos de inmediato, nuestro artista hallará formas de encontrar una distancia reflexiva con relación a sus filmaciones. En lo que hace a los materiales sonoros todos sus filmes, y *Lost, Lost, Lost* no es una excepción, emplean sonidos registrados de forma coetánea al rodaje, catálogo formado por un variopinto y muy rico conjunto de ruidos ambientales obtenidos en toda suerte de localizaciones (en la calles de Brooklyn y Manhattan, en manifestaciones, en bodas y fiestas, en reuniones con artistas y amigos, mientras el propio cineasta recita sus versos o toca su acordeón, así como en plena naturaleza), algarabía a la que se incorporan a posteriori también ciertas músicas amadas por el cineasta (por ejemplo, canciones populares lituanas, Chopin, Wagner in extenso en este filme o Frank Sinatra). Capítulo aparte merece la *voice-over* del propio Mekas que, con su grano y acento inimitables (en el rollo primero del filme le escucharemos decir al espectador: “hablo con un acento que no sabes de donde viene”), comenta desde el presente unas imágenes que son ya pasado.

Este *décalage* produce uno de los efectos de sentido más notables del cine contemporáneo al instaurar una distancia entre imagen y sonido. Distancia que funciona como si el sonido (de forma muy especial el comentario verbal del propio autor) facilitara un momento de sedimentación, de reflexión sobre lo capturado con anterioridad, situando al espectador ante la vivencia simultánea de dos temporalidades (un *presente del pasado* -la imagen- se confronta con un *presente del presente* -la banda sonora- produciendo una de las versiones más singulares de eso que se ha denominado *imagen-tiempo*).<sup>9</sup> Este efecto que funcionaba a pleno rendimiento en *Walden* (1969) y es también patente en obras posteriores como *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972)<sup>10</sup> alcanza su mayor efectividad en *Lost, Lost, Lost* (1976), dada la mayor distancia entre el momento del comentario y el de la filmación de las imágenes que, por ejemplo, en este último filme se remonta en algunos casos a noviembre de 1949. Por si esto fuera poco, la yuxtaposición de sonidos e imágenes responde a la mayor de las libertades, nunca sujeta a una operación de tipo referencial, hasta el punto de que la no correspondencia entre la banda-imagen y la banda sonora es, casi en todo momento, la regla de construcción. En *Lost, Lost, Lost* el tono de soliloquio es predominante como prueba, sin ir más lejos el momento con el que se clausura el “rollo” (ver infra) tercero de su filme. El cineasta retorna a Nueva York tras asistir en una cercana población al rodaje del cortometraje de su amigo Robert Frank que luego se conocería como *The Sin of Jesus* (1962). Mientras la cámara de Mekas filma desde el interior del coche en que viaja el paisaje que desfila tras sus ventanillas la voz del cineasta se superpone a las mismas quince años después para “colorear” ese trayecto de forma retrospectiva:

“Conducía aquel día de vuelta a Nueva York mirando el paisaje. Era consciente de que estaba en América. ¿Qué estoy haciendo aquí?, me pregunté a mí mismo. No hubo respuesta. El paisaje no me respondió. No hubo respuesta”.

En definitivas cuentas, el cineasta convierte el material (visual y sonoro) que ha ido recogiendo a salto de mata en una (o varias) películas de la manera más sencilla: esas filmaciones aparecen las más veces respetando su cronología de rodaje; no reniegan de su dimensión fragmentaria; reúnen momentos públicos y privados. Sin dejar de ser por ello sofisticada: a la manera de lo que sucede en un poema, Mekas juega con la longitud de los fragmentos, hace rimar, a veces a distancia unas imágenes -o unos sonidos- con otras, no le hace ascos a combinar lo figurativo con lo abstracto mediante técnicas específicas de rodaje conduciendo a la imagen cinematográfica fuera de los territorios que está más acostumbrada a transitar.

La noción de montaje aplicada al trabajo de Mekas necesita algunas puntualizaciones adicionales. Mekas ha insistido a menudo que las imágenes de sus filmes llevan consigo su reacción ante una realidad inmediata que afronta.

De tal forma que, en cierto sentido, se cargan con su estado de ánimo. Razón por la que no hay mejor forma de respetar estos hechos que mostrar el material que los refiere “exactamente igual que como salió de la cámara”. En otras palabras, el cineasta está convencido de que el paso por la sala de montaje solo puede dar lugar a la destrucción de la forma y contenido de los materiales filmados, de ahí que opte por “ensamblar” (esta sería la mejor denominación posible para su trabajo de compaginación) las distintas imágenes capturadas directamente en la cámara tal y como fueron capturadas en el momento primigenio de la filmación.

Conviene advertir que para este cineasta no rigen ni una sola de las supuestas reglas que definen el “cine bien realizado”: sus imágenes, en efecto, pueden ser desenfocadas, desencuadradas, de una estética parpadeante conseguida mediante planos de muy pocos fotogramas (Mekas, como veremos a la postre, está convencido de que el núcleo duro del cine no es el plano sino el fotograma), carecer de cualquier lógica aparente en el cambio de plano que siempre se realiza con una libertad total al margen de cualquier supuesto código gramático. Otro tanto sucede con el montaje de sonido que suele guardar las huellas (los ruidos, los cortes abruptos, los silencios imprevistos, la irregular calidad de las tomas sonoras) del proceso de su manipulación. Pero haríamos mal en llamarnos a engaño acerca de la aparente dimensión impresionista de unas imágenes que muy a menudo combinan con absoluta libertad el blanco y negro con el color cuando no traspasan la frontera que separa lo figurativo de lo abstracto. Nunca hay que perder de vista que *estamos ante una propuesta que no intenta deconstruir el cine de todos los días, sino que se permite el lujo de ignorarlo de manera radical*. Es en este sentido en el que el trabajo de Mekas alude abiertamente al “cine amateur”, pero lo hace para desbordarlo hacia el dominio de la estética mediante la consecución de lo que define como una forma de ver intensa y/o exaltada. En sus palabras:

“La poesía es un estado del ser, una actitud. Es un estado de vida, de existir, de ver, de experimentar exaltado, extático: una intensa forma de ver, de percibir la realidad, tanto en el arte como en la vida. La poesía existe en la literatura, en el cine, en la danza, en cualquiera de las artes”<sup>11</sup>

Es así como Mekas hace suya esa concepción que entiende el arte como “lo que hace ver aquello que no veríamos sin su auxilio”. Dicho lo anterior sería erróneo deducir la menor ingenuidad por parte del artista con relación a la manera en que ese trabajo, esa revelación puede llevarse a cabo:

“El arte no es democrático. Uno tiene que aprender a ver, a escuchar, a percibir. Pero está ahí, y es accesible a todo el mundo. Esta es su dimensión democrática. Todas las herramientas –máquinas de escribir, pinceles, lápices, cuerpos, cámaras, ordenadores- son accesibles para cualquiera, o casi para cualquiera. Pienso que esto es bueno, incluyendo YouTube. Y lo que se hace con estas herramientas es casi todo igual. Pero a veces, en algún lugar, alguien, de forma muy invisible, hace algo que trasciende las herramientas, los cuerpos, los *media*, y produce algo que está lleno de susurros paradisiacos, de éxtasis...”<sup>12</sup>

\*\*\*\*\*

Adentrémonos, con estos prolegómenos a la vista, en la materialidad de *Lost, Lost, Lost*. Este filme reúne materiales rodados por Mekas con su sencilla cámara Bolex de 16 mm, destinados a lo que él mismo denominó su “diario filmado” que comenzó a llevar en fecha tan temprana como 1950. Hay que señalar que recién llegados a Nueva York a finales de 1949 los hermanos Mekas alquilan su primera cámara cinematográfica marca Bolex (16 mm, de cuerda) en una tienda de material fotográfico ubicada en la calle 32th de Manhattan. Hecho que, como veremos, será seguida pocos meses después por la adquisición de una propia. No es por tanto, un azar que este acontecimiento, auténtica “escena originaria” en la carrera de Jonas Mekas, sea el elegido para abrir el filme. Como tampoco será un azar que la escena tal y

como podemos verla parezca ser el “ensamblaje” conceptual de dos momentos diversos.

Pero antes de proseguir hagamos un breve paréntesis para indicar que el filme no se divide en las convencionales “escenas” o “secuencias” (aunque nada impide que identifiquemos segmentos que puedan responder a estas convenciones aparentemente sostenidas por la presencia de intertítulos) sino que adopta una estructura en “rollos” numerados del uno al seis y cada uno con una media hora de duración aproximadamente. Lo que da como duración global del filme tres horas, en números redondos. La ruptura con las convenciones alcanza hasta la presentación de las distintas partes. No solo porque están realizadas en un tipo de letra que desdeña cualquier tentación de parecer “profesional” (lo mismo sucede con los numerosos intertítulos que esmaltan el filme) sino porque ni siquiera esa elección se mantiene homogénea del primer al último rollo. Además cada “reel” tiene su particular copyright y en los rollos últimos (cuatro, cinco y seis) se vuelve explícita que la obra forma parte de un proyecto de mayor alcance titulado *Diaries, Notes and Sketches* (la misma denominación que había utilizado para titular *Walden* en 1969). Además esta referencia sirve para dar al espectador una adicional pista sobre lo que va a ver: no solo está ante un “diario filmado” sino que ese “diario” va a adoptar la forma libérrima de “notas” y “borradores”. De esta forma se difuminan las barreras entre obra terminada y obra en curso, entre un trabajo “pasado a limpio” y otro que mantiene las rugosidades del boceto.

Ahora podemos volver sobre esa “escena originaria”. Que se refleja de forma diferente en las memorias literarias y en las cinematográficas. En su versión escrita se divide en dos partes: la primera como uno más de los encabezamientos que abren el capítulo 9 de *I Had Nowhere to Go* (“El autor compra una cámara cinematográfica”, p. 293); la segunda como una breve notación fechada el 1 de Mayo de 1950 que reza así: “El Sábado, finalmente, conseguimos nuestra propia Bolex 16. Klybas nos prestó 200 \$. Kavolis, 20 \$. Hasta ahora hemos usado una cámara alquilada” (p. 316). Pocos días después, el 4 de Junio, podemos leer la primera alusión al filme que nos ocupa: “Intenté leer a Pudovkin, pero tuve que dejarlo después de treinta páginas. No podía concentrarme. Intenté leer a Mistral. Luego trabajé en *Lost Lost Lost*, pero acabé dejándolo” (p. 316).

Por el contrario la versión fílmica es mucho más sofisticada, melancólica y épica a un tiempo. Tras las indicaciones “Reel One” / *Lost Lost Lost* / “by Jonas Mekas”, la primera imagen del filme es un intertítulo en el que podemos leer lo siguiente: “Una semana después de nuestra llegada a América (Brooklyn) pedimos prestado dinero y compramos nuestra primera Bolex”.<sup>13</sup> A este texto le sigue una serie de imágenes en la que Jonas y Adolfas se filman a sí mismos con una gestualidad exagerada, en alguna de ellas empuñando su arma de guerra, la cámara. En la banda de sonido escuchamos la voz de Jonas que, cuál rapsoda moderno, canta las peripecias del exiliado: “¡Canta Ulises, canta tus viajes! ¡Cuenta dónde has estado, cuenta lo que has visto y cuenta la historia de un hombre que nunca quiso dejar su hogar! ¡Allí era feliz entre la gente que hablaba su lengua! ¡Canta cómo fue arrojado al mundo!”. Dos intertítulos más sitúan la escena: “Era en 1949” / “En Lorimer Street”. Lluve sobre las calles de Brooklyn y la banda sonora añadida incorpora el sonido de truenos y del agua que cae sobre el pavimento, los tejados y los paseantes. Apenas dos minutos de cine.

Es el momento de precisar que Mekas no intenta reconstruir en términos visuales su periplo anterior a su llegada a USA. Cuando uno contempla el hermosísimo material gráfico y fotográfico (obra en buena medida del propio Jonas Mekas) sobre sus andanzas europeas incluido en *I Had Nowhere to Go*, cae en la cuenta de que para nuestro hombre América y el cine parecen estar hechos el uno para la otra: solo la imagen en movimiento es capaz de revivir las sensaciones del poeta ante el nuevo mundo en el que ahora habita. La fotografía puede acompañar el texto literario, el cinematógrafo se basta a sí mismo.

A partir de aquí, de esa “escena originaria” inventada o reconstruida, los dos primeros “rollos” del filme levantan acta de la experiencia del exilio y el extrañamiento (“canta Ulises, canta la desesperación del exilio, canta la desesperación de los pequeños países”; rollo dos). Pero también la voluntad de no dejar estos hechos en la oscuridad (“he filmado esto para otros, para la historia, para aquellos que no conocen los dolores del exilio”; rollo dos). Para lo que el cineasta deberá convertirse en un testigo privilegiado de ese exilio, de esa desesperación: deberá convertirse en un “ojo filmador” (*the recording eye*), en el cronista, en el que “estaba allí con mi cámara y era la cámara-ojo”, “el testigo que lo filmó todo” (rollo dos). Por eso en esos rollos abundan las escenas en los que comparecen los grupos de exiliados lituanos que resisten a la anexión rusa de su patria, y se muestran las reuniones que llevan a cabo los partidos y los grupos culturales que mantienen viva la llama lituana en América.

Pero todo ello está siempre filtrado a través de la conciencia personal del cineasta que filma miradas a la cámara de niños inocentes, conversaciones de gentes anónimas en las esquinas de las calles de Williamsburg, los trenes que atraviesan las noches de Brooklyn. El poeta que se filma a sí mismo deambulando por calles desnudas mientras en la banda sonora suena una melancólica canción que nos habla de la lejana Lituania.<sup>14</sup> En el cine de Mekas, lo colectivo es siempre individual:

“A través de las calles de Brooklyn / A través de las calles de Brooklyn / A través de las calles de Brooklyn / caminaba / mi corazón caminaba / llorando de soledad” (rollo uno).

El tercer rollo se abre con un cambio trascendental. Los hermanos cruzan el East River en la primavera de 1953 para instalarse en Manhattan.<sup>15</sup> Sobre el anuncio del comienzo del rollo tercero comienza a escucharse la música que, a partir de este momento, se convertirá en prácticamente el *leitmotiv* del resto del filme: el preludio de *Parsifal* de Richard Wagner.<sup>16</sup> Desde la ventana de su nuevo domicilio de Orchard Street, Mekas filma los tejados cercanos y la luna sobre Manhattan. Los dos hermanos posan elegantemente trajeados en su nuevo espacio vital, tras el retorno de Adolfas de su servicio militar. La búsqueda del Grial se pone en marcha, aunque en Mekas la búsqueda será siempre más importante que el objeto a conseguir. Son los años de su entrada en los círculos de la vanguardia (de las vanguardias, en plural) que pululan en la isla. Del lanzamiento de *Film Culture* (el filme nos deja imágenes de Mekas recogiendo donativos para la revista en plena calle o de la impresión de los primeros ejemplares). Pasamos del rodaje de su primer largometraje *Guns of the Trees* (1962; curiosamente una ficción) recogido gracias a las filmaciones de Charles Levine a la visita al rodaje de Robert Frank antes aludido. Pero este tercer rollo también contiene momentos más introspectivos como el hermoso “A Walk in Central Park” en el que sobre sencillas imágenes del lugar (la lluvia cae sobre unas hojas muertas) el cineasta recuerda su soledad de aquellos días o ese otro momento en el que las páginas que escribe Jonas parecen desaparecer en la textura abstracta de las imágenes. También planos de una simple belleza: los que recogen los días de hambre y frío en un precario apartamento o los que muestran la vida de los vagabundos en la Calle 13 o el desayuno del cineasta con una bella amiga. Imágenes relacionadas a través de la voz de Frank Sinatra cantando su memorable versión de 1947 de la canción de Irving Berlin *How Deep is the Ocean* (“Breakfast with Francis”).

Por el contrario el rollo cuatro nos sumerge en plena contestación política. Una parte muy importante del mismo está dedicado a la filmación de todo tipo de manifestaciones de protesta incluyendo las realizadas ante el Ayuntamiento contra los Radar Air Test (sonorizadas con una moderna música electrónica) que se llevaron a cabo aquellos días o las importantes *First International Strike for Peace* que tuvieron lugar en 1961 y 1962.

Vuelve el Mekas del rollo uno, el testigo de la vida social. Que ahora ya no es la de sus compatriotas emigrados. El cineasta se sumerge en el pandemio de la contestación contra la deriva política de la sociedad americana con sus interminables manifestaciones diurnas y sus marchas nocturnas, mos-

trándose como alguien que de testigo va pasando a activo participante pero siempre manteniendo su independencia:

“Ahí estuve. En este punto. En este lugar. El viento me trajo aquí. Y yo os ví. Y os rodé. No sé si os entendí. No se si comprendí por qué estábais allí. Cuando yo estuve allí, era apenas alguien que pasaba por allí. (...) Simplemente lo filmé todo. No sé por qué (...) No se que sueños me conducen ni hacia donde. Pero yo elegí este camino. Este camino sin sus acciones. Yo elegí solo y aquí estoy. Dejadme continuar. No quiero mirar atrás (...)”.

Y estos hechos también activan su lirismo. Véanse las imágenes que dedica a ese grupo de mujeres que día y noche se mantienen en una esquina de la calle 42 tras una pancarta repartiendo panfletos contra las pruebas nucleares y a las que entona una oda de resonancias whitmanianas:

“Os he visto / las mujeres de los panfletos / las desconocidas / bajo la lluvia,  
bajo la nieve, bajo el frío / en los ardientes días del verano / Yo os canto, mu-  
jeres de los panfletos”.

Al final del rollo el cineasta reconoce que ahora su naturaleza se ha convertido en filmar y tratar de guardar todo aquello a través de lo que ha transitado y cuyos fragmentos preservados le permiten mantener el contacto con tanto como ha perdido. El rollo se clausura con unas hermosísimas imágenes del río Hudson helado que nos retrotraen nada menos que hasta la famosa escena del deshielo de Las dos tormentas (Way Down East, D. W. Griffith, 1920).<sup>17</sup>

El inicio del quinto rollo nos conduce de forma directa al corazón poético de *Lost, Lost, Lost*. Las imágenes a las que me voy a referir se filman en Vermont en el invierno de 1962 mientras Adolfas rodaba en esos lugares su filme *Hallelujah The Hills* (1963).<sup>18</sup> Transposición libérrima del formato haiku de la literatura clásica japonesa<sup>19</sup>, se trata de 56 breves y repetitivas microsecuencias (la mayoría de un solo plano), filmaciones de paisajes y personas en las que se canta la amistad y la belleza de la naturaleza, además de incluir en su interior un apólogo en el que se resume buena parte de la filosofía de la vida del artista.<sup>20</sup> Su título se ha hecho famoso: “Rabbit Shit Haikus”.

Nos equivocáramos de lleno si quisiéramos ver en los haikus de Mekas una traducción directa de una forma poética a un tiempo tan simple y tan elusiva. Lo que deberemos buscar en las imágenes y sonidos del cineasta lituano-americano es el resultado de una fuente de indirecta inspiración que él es capaz de moldear a su manera peculiar. Por ejemplo, el espectador no debe esperar del cineasta que sus imágenes, pese a estar rigurosamente numeradas del 1 al 56, respondan a algo que remita a una concepción de corte literario ni que por asomo se intente imitar el pie de los versos<sup>21</sup>. Además en el interior del flujo de 56 microsecuencias se inserta, por dos veces, el apólogo al que me he referido más arriba (n.º 38 al 41; n.º 56) lo que infringiría las reglas no escritas que regulan la práctica ancestral del haiku. Por lo demás, las imágenes aluden muchas veces a situaciones y personas implicadas en el filme en rodaje de su hermano Adolfas, lo que acaba de complejizar el panorama.

Detengámonos en la parábola que relata la historia de un hombre que no podía vivir sin conocer lo que se ocultaba al final del camino. Y que cuando lo alcanzó fue para saber que lo único que allí había era un pequeño montón de mierda de conejo (esa “mierda de conejo” que presta su título a los haikus que nos ocupan). Cuando muchos años después retornó de su viaje nadie le creyó. Pero él lo dejó claro: lo único que había al final del camino solo era esos montoncitos de mierda de conejo. Ni siquiera encontró el conejo. Al final, el camino no conducía a ninguna parte.<sup>22</sup>

El tono de estoicismo desencantado del relato no impide que se mezcle con algunos de los momentos más líricos capturados por el cineasta. A veces precedidos por el tintineo de unas campanillas como las que cuelgan a la entrada de muchos templos orientales cuando no por el sonido que sale del acordeón diatónico que toca el propio Mekas. Otras acompañados por la voz del artista repitiendo, la mayoría de las veces hasta tres veces, las palabras más simples para nombrar lo que nos hace ver: la ventana, el río, la amistad,

las colinas, la nieve, la escarcha, el viento, la niñez, el campo, las nubes, el atardecer.

Tras una serie de imágenes rodadas en la *Film-Makers' Cooperative*, asociación fundada en 1962 por Mekas y otros cineastas cuyos nombres se asocian al “cine experimental” (Stan Brakhage, Shirley Clarke, Maya Deren, Gregory Markopoulos, Lloyd Michael Williams) con el fin de distribuir cine de vanguardia en los Estados Unidos, el cineasta declara seguir en el camino:

“No sé donde me dirijo. Ya no confío en ninguna mente. Desde que dejé mi hogar he dejado de confiar en otras mentes. (...) Esta es la ruta que me marcaron las mejores mentes de mi generación, una ruta sin final. Esta ruta, este camino que no tiene fin”.

No es sorprendente que, en este contexto, el rollo seis de *Lost, Lost, Lost* contenga uno de los momentos que mejor definen la posición del cine de Mekas en el contexto del cine contemporáneo. El cineasta viaja con sus compañeros de la *Film-Makers' Cooperative* a Vermont para participar en las sesiones del prestigioso *Robert Flaherty Film Seminar*, punto de encuentro de los cineastas de vanguardia americanos. Solo para verse excluidos del mismo. La voz de Mekas se escucha sobre las imágenes de los jóvenes que acampan en sus destartadas furgonetas en los campos que rodean la casa donde tiene lugar en seminario:

“Mientras los invitados, respetables cineastas y documentalistas, dormían en su cama caliente, nosotros escrutábamos la mañana, con el frío de la noche aún en nuestros huesos, en nuestra carne. Era una mañana Flaherty. Lentamente, nos despertamos. No, no habíamos dormido bien. Pero era hermoso. Había neblina. Había neblina. La tierra sudaba la noche. El sol ya estaba allí. Nos sentíamos cercanos a la tierra, a la mañana. Mucho más que la gente que dormía allí, en aquellas casas. Nos sentíamos como parte de la mañana, de la tierra. Todo estaba muy, muy tranquilo. Como en una iglesia, y nosotros éramos los monjes de la orden del cinema”.

\*\*\*\*\*

Siempre hay un exterior del exterior. También entre los “vanguardistas” y los “cineastas experimentales” hay clases. Pocos momentos del cine de Mekas más bellos que esos planos que muestran al cineasta correteando por un campo cubierto de escarcha y semioculto por la niebla cubierto con una manta mientras parece acariciar con su Bolex las hierbas y las flores que filma. En una escena como esta nos damos de bruces con un artista que se oculta con pudor tras la apariencia de un espontáneo *home cinema* para espigar los destellos de esa belleza oculta entre la banalidad de las cosas, capturando “la poesía insólita de las cosas comunes” (en palabras de su predecesor Etienne-Jules Marey). Así, esta obra construida sobre la acumulación de lo que su propio autor ha calificado como meros “diarios, notas y apuntes” no solo pone en valor ese continente audiovisual generalmente olvidado recubierto bajo la denominación de “cine casero”, sino que apunta hacia una manera de entender la práctica del cine que se quiere voluntariamente excéntrica con relación a las grandes vías recorridas por el cine de todos los días. Si no fuese porque es, justamente, esa expresión (“cine de todos los días”) la que mejor cuadra para describir con rapidez y precisión la práctica fílmica del cineasta lituano-americano.

Ahora bien, nada hay más alejado que *Lost, Lost, Lost* de esas obras que se presentan como un mero recubrimiento audiovisual del mundo o que se enfangan en un estrecho neo-naturalismo. En primer lugar por su talante, puesto que en la estela de la actitud rupturista y contestataria de las vanguardias (no solo cinematográficas) que explotan en la década de los años sesenta del pasado siglo, el cine de Mekas “no está interesado en la aceptación” por parte de un público al que no vacila en calificar de “corrupto y distorsionado”<sup>23</sup>.

Y sobre todo, por el profundo calado conceptual de una propuesta estética radicalmente individual que reivindica con su insólita praxis fílmica la

convicción de que la materia prima del cinematógrafo no es el plano, sino el fotograma. Y basado en el peso específico del fotograma, se aleja de toda tentación reproductora de la realidad preexistente para producir un cine en el que la idea del vislumbre, de la fugacidad, del breve relámpago iluminador lo es todo.

A nadie debería extrañar que en el estadio de madurez de su carrera decidiera titular uno de sus filmes con lo que es la síntesis perfecta de su singular poética: *En el camino, de cuando en cuando, vislumbro breves momentos de belleza* (As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty, 2000). Tampoco debería sorprender que Mekas reivindique que su película (su cine en general) no trata sobre nada, que en el fondo es “una obra maestra de la nada”. Es imposible no escuchar en esta aparente *boutade* el eco de algunas voces capitales del arte (de la escultura, de la pintura, de la literatura, de la arquitectura, y ahora también del cine) del siglo XX.

\*\*\*\*\*

## ANEXO

### *Lost Lost Lost* resumido en palabras de Jonas Mekas

Recojo del folleto que acompañaba la edición francesa de *Re-voir* en DVD el resumen que el propio Mekas hace de su filme. La traducción es mía.

“Estos seis rollos de mis diarios cinematográficos provienen de los años 1949-1963. Comienzan con mi llegada a Nueva York en Noviembre de 1949.

Los dos primeros rollos tienen que ver con mi vida como Joven Poeta y Persona Desplazada en Brooklyn. Muestran a la comunidad emigrante lituana, sus esfuerzos por adaptarse por sí mismos a una nueva tierra y su trágico esfuerzo por alcanzar la independencia de su país natal. Muestran mis propias frustraciones y ansiedades y la decisión de abandonar Brooklyn y trasladarme a Manhattan.

Los rollos tercero y cuarto tienen que ver con mi vida en Orchard Street y en la calle 13 Este. Los primeros contactos con las comunidades poéticas y cinematográficas de Nueva York. A Robert Frank filmando *The Sin of Jesus*. Lecturas de LeRoy Jones, Ginsberg, Frank O'Hara en el Living Theatre. Documentan las protestas políticas del finales de los cincuenta y primeros años sesenta. Vigilia en Times Square. Mujeres por la paz. Las protestas contra los Air Raid.

El rollo cinco contiene los “Rabbit Shit Haikus”, una serie de haikus filmados en Vermont; escenas en la Film-Maker's Cooperative, el rodaje de *Hallelujah the Hills*; escenas de la ciudad de Nueva York.

El rollo sexto contiene una viaje al Seminario Flaherty, una visita a la costa en Stony Brooks; un retrato de Tiny Tim; el estreno de *Twice a Man* [filme de 1963 de Gregory J. Markopoulos]; excursiones al campo vistas desde dos puntos de vista diferentes: el mío propio y el de Ken Jacobs cuyas filmaciones de incorporan en este rollo.

El periodo que trato en estos rollos fue un periodo de desesperación; de intentos desesperados de echar raíces en una nueva tierra, de crear nuevas memorias. En estos seis dolorosos rollos intento mostrar cómo me sentía en el exilio. Llevan el título *Lost Lost Lost*, el que mi hermano y yo queríamos haber dado a un filme que quisimos hacer en 1949, e indica nuestro estado de ánimo en aquellos días. El estado de ánimo de una Persona Desplazada que todavía no ha olvidado su tierra nativa y no ha adquirido aún una nueva. El sexto rollo tiene un carácter de transición en el que comienza a vislumbrarse un cierto relajamiento, en el que comienzo a encontrar algún momento de felicidad. Una nueva vida empieza. Lo que sucede después, tendrá que verlo el espectador en una nueva recopilación de rollos...”.

## NOTAS

- 1 Una buena síntesis de lo sucedido ese día en aquel lugar lo ofrece Jean-Luc Godard cuando recuerda a Michel Piccoli, que presidía en Francia las celebraciones del Centenario del Nacimiento del Cine en 1995, que realmente lo que debería celebrarse el día de los Inocentes no era el nacimiento del cinematógrafo, sino la instauración de la taquilla (puede verse la conversación entre ambos en *Deux fois cinquante ans de cinéma française* (J.-L. Godard/ A.-M. Miéville, 1995). Tampoco conviene olvidar que al otro lado del Atlántico Edison había diseñado su Kinetoscopio de visionado individual para que funcionara mediante la introducción de una pieza de cinco centavos y que el 14 de Abril de 1894 se abrió en Nueva York el primer *Parlor* dedicado a la fruición del nuevo artificio.
- 2 Una dilatada demostración de las implicaciones de este aserto se encuentra en el volumen de Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde titulado *Vér para creer. Avatares de la verdad cinematográfica* (Cátedra, 2019).
- 3 No se me escapa que en los últimos tiempos este cine (o al menos una parte del mismo) ha sido objeto de atención tanto por parte de creadores como de estudiosos de todo tipo. Por supuesto uno de los avatares de esta consideración tiene que ver con lo que se conoce como “metraje encontrado” o *found footage* y con la *presunción* que, muchas veces, la verdad sociológica reside en el arcano mundo de lo “privado”. Pero esta es otra historia.
- 4 Un solo ejemplo: su participación en el rodaje del filme *Empire* (1964) de Andy Warhol, en el que corrió a su cargo el manejo de la cámara Auricon de 16 mm que permitía utilizar bobinas de 1200 pies, con una duración a 16 fps de 48 mn en lugar de las convencionales de 4 mn. En palabras de Alberte Pagán (de cuyo excelente libro sobre *Andy Warhol*, Cátedra, 2014, tomamos estas informaciones): “Al principio de la quinta bobina entra en acción, accidentalmente, el reflejo quizás de Jonas Mekas en el cristal de la ventana...” (p. 130).
- 5 Todavía en Europa Jonas pergeñó en 1948 su primer libro de poemas en lituano traducido al inglés como *Idylls of Semeniskiai* (por su hermano Adolfas en 2007) en alusión a su pueblo natal al que no retornará hasta comienzos de los años setenta para visitar a su anciana madre aún viva. *Reminiscences of a Journey to Lithuania* deja testimonio de este viaje. En las páginas iniciales de su *I Had Nowhere to Go* (Black Thistle Press, 1991; reedición en Spector Books, 2017; edición en castellano, *Ningún lugar adonde ir*, Caja Negra, 2018), dejará claro su posición vital. “No soy ni un soldado ni un partisano. No estoy ni física ni mentalmente preparado para esa vida. Soy un poeta” (en adelante cito por la edición de 2017 de Spector Books, p. 21; la traducción es mía).
- 6 En 1991 Mekas publicó el primer volumen de sus memorias literarias con el título ya citado de *I Had Nowhere to Go. Memorias* que cubren el periodo entre 1944 y 1953. Por tanto se superponen de forma parcial con las “memorias” filmadas de *Lost, Lost, Lost* que abarcan un periodo temporal entre 1949 y 1963. En 2016 el cineasta experimental Douglas Gordon realizó, tomando como punto de partida el texto de Mekas, su filme *I Had Nowhere to Go: A Portrait of a Displaced Person*.
- 7 Véase *The Story of My Bolexes* que Mekas colgó en la web el 24/09/2012 y en el que se relata su relación con las cinco Bolex que el cineasta utilizó en sus trabajos (y que se exhiben orgullosamente en la filmación) hasta su paso al video (<https://es-la.facebook.com/jonasmekas/videos/the-story-of-my-five-bolexes/10151174358588919/>).
- 8 El lector encontrará un acercamiento a *Walden. Diaries, Notes and Sketches* coherente con el que aquí se lleva a cabo a propósito de *Lost, Lost, Lost* en “Vislumbres en el mundo material”, en S. Zunzunegui & I. Zumalde, *Vér para creer. Avatares de la verdad cinematográfica*, Madrid, Cátedra, 2019, pp. 305-315.
- 9 Por cierto, en las casi cuatrocientas páginas que Deleuze dedicó a la imagen-tiempo no se encuentra una sola alusión a Jonas Mekas.
- 10 Recordemos que en este filme comparecen por primera vez imágenes que serán reutilizadas en *Lost, Lost, Lost*.
- 11 Monica Uszerowicz: “Jonas Mekas on the Poetry of Filmmaking and Living”, en [hyperallergic.com/285397/jonas-mekas-on-the-poetry-of-filmmaking/](http://hyperallergic.com/285397/jonas-mekas-on-the-poetry-of-filmmaking/) (la traducción es mía). Se trata de declaraciones recogidas el 24 de Marzo de 2016.
- 12 *Ibidem*.
- 13 Si la llegada de los Mekas a Nueva York tuvo lugar en los últimos días de Octubre de 1949, la alusión a la “semana” que se hace en el intertítulo parece incorrecta en relación con lo que luego sabremos por las memorias de Jonas. Probablemente la alusión del filme se refiere a la primera utilización de una cámara *alquilada* que los hermanos utilizaron hasta que adquirieron la suya propia a la que nos hemos referido más arriba. O mejor aún, quizás estemos ante una compleja reconstrucción (mitad real, mitad ficción) de un acontecimiento fundador.
- 14 Mekas incluirá en 1991 en su *I Had Nowhere to Go* unos fotogramas de este momento con la leyenda “Williamsburg, Brooklyn, Diciembre 1949” (p. 300).
- 15 En 2004, tras treinta años de residencia en Manhattan (SoHo), Mekas se mudó de nuevo a Brooklyn (Greenpoint). Un video de 80 mn realizado ese mismo año titulado *A Letter to Greenpoint* deja testimonio de este acontecimiento. Además existe un cortometraje de 15 mn de duración titulado *Williamsburg Brooklyn, 1949-2002*.
- 16 Si las alusiones iniciales a Ulises tiñen el relato de Mekas con el mito épico del viaje interminable, la referencia a Parsifal añade una dimensión propiamente lírica y romántica al mismo.
- 17 En la banda sonora los compases del prelude de *Parsifal* (música fundamental a lo largo de todo el rollo cuatro) y cuya *superposición* con las imágenes de Mekas autoriza a reflexionar sobre la diferencia que existe entre la música *de* cine y la música *en* el cine.
- 18 Antes de esta larga “escena” Mekas inserta en su filme lo que denomina *Screen Test*, filmaciones de diversos amigos y amigas que posan ante su cámara. Como es bien sabido Warhol rodó entre 1964 y 1966 sus famosos *Screen Test*, filmaciones mudas dedicadas a la fauna que pululaba por la Factory (véanse las páginas 106-126 del *Andy Warhol* de Alberte Pagán al que ya hemos hecho referencia).
- 19 El *haiku* (“breve poema sensitivo” en la bella definición de Fernando Rodríguez-Izquierdo) es una composición tradicional japonesa de tres versos de 5-7-5 sílabas respectivamente,

25.03.2022

Historias de cine (III)

- que se *relaciona* en la cultura en la que nace con las nociones de huida del artificio, intuición, espontaneidad y frescura, vinculación con las estaciones, búsqueda de la verdad poética a través de la verdad factual, así como polisemia interpretativa.
- 20 En el mismo rollo encontramos otra serie más breve de haikus, numerados del 1 al 13 (el doce, la “escena de los chicles” en color) y titulados “Fool Haikus”, rodados básicamente en Central Park y en los que el cineasta afirma estar adentrándose “en lo impredecible, en lo desconocido”.
  - 21 También conviene despejar cualquier relación entre el uso de la numeración correlativa que escande la “secuencia” y el uso “extático” de los números (el crecimiento de la numeración se acompaña del crecimiento del tamaño de su presentación figural) al que se entrega S. M. Eisenstein en la secuencia de la desnatadora de *Lo viejo y lo nuevo* (1929). Sobre este último tema véase Pietro Montani, “Pathos. L'estetica dell'ultimo Ejzenstejn”, en *Fuori campo. Studi sul cinema e l'estetica*, Urbino, QuattroVenti, 1993, pp. 9-44.
  - 22 De la importancia que Mekas concede a este apólogo deja sobrada prueba su inclusión (en dos partes) en los capítulos tercero y *undécimo* de su *I Had Nowhere to Go* (1991, pp. 117 y 399), titulados “La vida en un campo de Personas Desplazadas” y “Entre Scilla y Caribdis”. Bajo el epígrafe “Un cuento”, y en letra cursiva se presenta de la siguiente manera: “¿Conoces la historia del hombre que no quería seguir viviendo sin saber lo que había al final del camino y lo que allí encontró cuando lo alcanzó? Encontró un montón, un pequeño montón de mierda de conejo al final del camino. Y volvió. Y cuando la gente le preguntaba, ‘Eh, ¿a donde lleva ese camino?’, solía responder: ‘A ninguna parte, no lleva a ninguna parte y no hay nada al final del camino más que un montoncito de mierda de conejo’. Así se lo dijo. Pero nadie le creyó. (Continuará) / Recorrió un largo camino para volver a donde había salido. Había hecho un largo recorrido, 10.000 millas. Siempre quiso saber donde conducía el camino. Pero cuando llegó a su fin no vio más que un montón de mierda fresca de conejo. Cayó en la cuenta de la locura de su deseo de saber lo que había al final del camino, de apostar toda su vida a ello y pensó acerca de su largo viaje, acerca del esfuerzo realizado y río. Río sin lamentarse y sin malos sentimientos. Cayó en la cuenta de haber sido engañado por alguien al que le gustaba engañar. Por un momento se estableció una conexión con el absoluto y aunque solo fuera un destello. Y entonces comenzó su largo viaje de regreso”.
  - 23 Me refiero al texto titulado “Unas cuantas declaraciones sobre el nuevo artista americano como hombre”, aparecido en *Film Culture*, nº 24, 1962. Citamos por su traducción castellana (traducción de Vanesa G. Cazorla y Miguel García) en el folleto incluido en el pack Jonas Mekas publicado por Intermedio en 2012.

## BIBLIOGRAFÍA

### Libros y textos de Jonas Mekas:

- Alberto Arbasino y Jonas Mekas, *Entre el "underground" y el off-off*, Barcelona, Anagrama, 1970.
- Diario de cine. El nacimiento del New American Cinema*, Madrid, Fundamentos, 1994 (reedición en *Mangos de Hacha*, 2013).
- Idylls of Seminskiai* (poemas traducidos del lituano al inglés por Adolfo Mekas), A Hallelujah Publications, 2007.
- À Petrarque: Qui traversa les collines de Provence à pied* (libro+CD), París, Dis-Voir, 2009 "Antimanifiesto del centenario del cine", en *Caimán. Cuadernos de cine*, n.º 11 [62], 2012, p. 19 [originalmente en *Point d'ironie*, n.º 1, 1997].
- Scrapbooks of the Sixties: Writings 1954-2010*, Leipzig, Spector Books, 2015.
- Cuaderno de los sesenta. Escritos 1958-2010*, Buenos Aires, Caja Negra, 2017.
- Ningún lugar adonde ir*, Buenos Aires, *Caja Negra*, 2018 (edición original *I Had Nowhere to Go*, Nueva York, *Black Thistle Press*, 1991; reedición en Leipzig, *Spector Books*, 2017).
- Conversation with Filmmakers: Movie Journal Columns 1961-1975*, Leipzig, *Spector Books*, 2018
- I Seem to Live: Diaries (1950-1969)*, vol. 1, Leipzig, Spector Books, 2019.
- Words Apart and Others* (poemas traducidos del lituano al inglés por Vyt Bakaitis), Rail Editions, 2019.
- There is no Itbaca* (poemas traducidos del lituano al inglés por Vyt Bakaitis), Nueva York, Black Thistle Press, 2021.
- I Seem to Live*, vol. 2: The New York Diaries (1969-2011), Leipzig, *Spector Books*, 2021.

### Entrevistas con Jonas Mekas

- ALGARÍN NAVARRO, F., GARCÍA DE VILLEGAS, F. y MONTIANO, M., "Ritmos y notas. Entrevista con Jonas Mekas" (2009), *Lumière*, n.º 3, s/f, pp. 171-178 (consultable y descargable online en [http://www.elumiere.net/numeros\\_pdf/Lumiere\\_num3.pdf](http://www.elumiere.net/numeros_pdf/Lumiere_num3.pdf)).
- GRISSEMAN, S., "Entrevista con Jonas Mekas", *Caimán. Cuadernos de cine*, n.º 11 [62], 2012, pp. 10-14 [originalmente en *Rouge -www.rouge.com-*, n.º 12, 2008].
- G. R. SMULEWICZ-ZUCKER (ed.), *Jonas Mekas: Interviews*, University Press of Mississippi, 2020.

### Libros y artículos sobre Jonas Mekas y *Lost Lost Lost*

- JAMES, D. E. (ed.), *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*, Princeton University Press, 1992.
- DANNIEL-GROGNIER, M., "Les haikus de Mekas dans *Lost Lost Lost* (assemblé et sorti en 1976)", en Nicole Cloarec (ed.), *Lettres de cinéma. De la mise au film-lettre*, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 239-254. (consultable en línea en <https://books.openedition.org/pur/877?lang=es>).
- ADAMS-SITNEY, P., "Jonas Mekas. Incesante vitalidad", *Caimán. Cuadernos de cine*, n.º 11 [62], 2012, pp. 6-8.
- ROLLET, P., *Diaries, Notes and Sketches de Jonas Mekas: D'un paradis l'autre (côté films)*, Yellow Now, 2014.
- MAZZAFERRO, F., *Jonas Mekas Between Experimental Cinema and Art Literature. Part One and Two*, <http://letteraturaartistica.blogspot.com/2018/03/jonas-mekas27.html>, 2019.
- ZUNZUNEGUI, S. y ZUMALDE, I., "Vislumbres en el mundo material", en *Vér para creer. Acatares de la verdad cinematográfica*, Madrid, Cátedra, 2019, pp. 305-315.