

Por un cine vitalista: algunas impresiones sobre el cine de Jonas Mekas y Naomi Kawase

For a vitalist cinema: some impression from Jonas Mekas and Naomi Kawase cinema

Maia Gattás Vargas

Universidad Nacional de Río Negro
Instituto de Estudios en Ciencia, Tecnología, Cultura y Desarrollo
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Bariloche, Argentina
fotovintage@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-7806-8265>

 <https://doi.org/10.55442/tomauno.n12.2024.46903>

 <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/707nt1c27>

Resumen

En este trabajo nos proponemos un cruce entre el cine de Jonas Mekas y el de Naomi Kawase y la corriente filosófica vitalista que tiene a *vida* como una palabra clave. Tomaremos como marco teórico para este trabajo el libro *Hacia una vida intensa* de la socióloga y ensayista argentina María Pía López. A través de ella traemos al presente la pregunta que se hicieron las vanguardias de principios de siglo XX: “¿Qué es la vida? ¿Cómo producir un arte o una lengua no escindidos de la vida?” (López, 2009, p. 19).

Palabras Clave

vitalismo, cine documental, arte/vida, autobiografía, naturaleza

Recibido: 16/06/2024 - Aceptado con modificaciones: 19/08/2024
TOMA UNO, N° 12, 2024 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



unc



artes



artes editorial



artes académica

departamento cine y artes audiovisuales

Abstract

Key words

vitalism,
documentary
cinema, art/life,
autobiography,
nature

In this work we propose a cross between the cinema of Jonas Mekas and Naomi Kawase and the vitalist philosophical current that has “life” as a key word. We will take as a theoretical framework for this work the book *Towards an Intense Life* by the Argentine sociologist and essayist María Pía López. Through it we bring to the present the question that the avant-gardes of the early 20th century asked themselves: “What is life? How can we produce an art or a language that is not separated from life?” (López, 2009, p. 19).

Introducción¹

¿Qué rastros de la filosofía vitalista pueden estar presentes en el cine? En este artículo nos detendremos en algunos trabajos de dos cineastas contemporáneos, a los cuales consideramos vitalistas por distintas razones. Nos centraremos en los primeros documentales de Naomi Kawase y las no-películas de Jonas Mekas. A partir de sus audiovisuales y también de sus textos (diarios de filmación, entrevistas, manifiestos, etc.) pensaremos ciertas características propias de lo que consideramos un “cine vitalista”.

En la literatura se pueden encontrar formas vitalistas de escritura, por ejemplo en Jack Kerouac y James Joyce, con sus largos párrafos sin puntuación, o en Walter Benjamin, con su escritura fragmentaria a modo de “notas” en el *Libro de los pasajes*, siempre partiendo de la experiencia. Para María Pía López (2009), “el dilema para el escritor vitalista es construir una forma capaz de ser habitada por el movimiento y la mutación, sin negarlos” (p. 84). Este mismo dilema está presente en toda producción artística y también en el cine; por ejemplo, con las decisiones de montaje o con los movimientos de la cámara en mano, los planos secuencia que poseen un tiempo directo o la cercanía que proponen las imágenes táctiles.

En este artículo consideraremos tres núcleos que están íntimamente entrelazados en el cine vitalista de estos autores: 1) la experiencia de un tiempo no cronológico o kairótico,² es decir, la vivencia de un tiempo propio, con un ritmo que trasciende la constante del reloj y que se opone a la lógica del cine comercial, cuyos guiones meticulosamente contruidos generan relatos con puntos de giros, desenlaces, etc.; 2) un diálogo con eso que llamamos “naturaleza”, el mundo de no-humanos que nos rodea, que crece, se transforma y que tiene sus propios ciclos; y 3) una forma de filmar con una cámara-cuerpo, que se vincula con ese mundo de una forma muy cercana, creando imágenes hápticas, que nos hacen sentir que casi podemos tocar lo que estamos viendo en pantalla.

A continuación, pasaremos a describir los tres ejes en el cine de estos autores. Para ello propongo analizar cinco documentales de Kawase, realizados entre 1992 y 2006, catorce años en los que su vida atraviesa profundos cambios afectivos: *Embracing* (1992), *Sky, Wind, Fire, Water, Earth* (2001), *Caracol* (1994), *Letter from a Yellow Cherry Blossom* (2002) y *Mother/Birth* (2006). Y respecto a Mekas, tomaremos su épica película *As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty* (2000) y algunas referencias a su diario *Ningún lugar adonde ir* (2008).

1 Las primeras ideas de este artículo fueron publicadas en mi video ensayo “Tocar el mundo, tocar el tiempo. Notas sobre los documentales de Naomi Kawase” (Gattás Vargas, 2020).

2 En la cosmovisión griega *Kairós* es el tiempo cualitativo, de la experiencia, diferente de *Chronos* que es cuantitativo y lineal.

Tiempos en espiral

Naomi Kawase tiene dieciocho años, está jugando un partido de básquet y, repentinamente, empieza a llorar en medio de la cancha. Su entrenador le dice que por favor no llore por perder el partido, pero su llanto es por otra razón: le abruma el trance de que el tiempo pase y que nunca más vuelva.

En el básquet el tiempo se cuenta para atrás: “quedan cinco minutos, quedan cuatro minutos, etc”. El tiempo hace una cuenta regresiva hasta que se termina. Ese momento es tanto de angustia como de epifanía, Naomi se da cuenta de que el tiempo no se detiene. El tiempo simplemente desaparece y ella siente la tragedia de perder algo a cada instante. Después de esa experiencia ya no le fue posible seguir pensándose como deportista; y decidió trabajar en algo donde fuera capaz de retener el paso del tiempo, algo que permanezca, incluso aunque ella no esté ahí físicamente. Primero se le ocurrió crear puentes, hacer puentes que durarán cien o doscientos años y entonces comenzó a tomar clases de dibujo. Los profesores le decían que para poder entrar a la universidad había que poder dibujar bien una manzana, dibujarla de tal manera que todo el que la viera supiera que eso era una manzana. Pero ella no pudo hacerlo. Su manzana tenía defectos, porque ella la dibujaba como la veía. Entonces pensó que ese mundo de la copia fiel del original era muy aburrido, quizás porque implicaba sacrificar su mirada personal, su propia perspectiva de las cosas.

Kawase estudió en la Escuela de Fotografía de Osaka que estaba fuertemente orientada a la producción de cine. Ahí comenzó a filmar sus primeros cortos. De esta época de estudiante tiene ocho cortos filmados entre 1988 y 1990, son diarios registrados con una cámara de 8 mm. Ahí grabó su primer corto llamado: *Me fijo en aquello que me interesa (Watashi wa tsuyoku kyomi o motta mono o okiku fix de kiritoru, 1988)*. Naomi sale a las calles de Osaka y filma a personas desconocidas haciendo sus actividades cotidianas, personas que sonríen a la cámara sin comprender qué pasa.

Esa vivencia de ansiedad que le provocó el tiempo deportivo, un tiempo vinculado a la idea del *Chronos* griego, llevó a Naomi a vincularse con la fotografía y el cine, dos formas de jugar con el tiempo que entraron a su vida para marcarla a fuego, dos formas de dialogar con lo real que la alejaron tanto de la exigencia del dibujo técnico y realista como del tiempo en la cancha de básquet. Como contó Kawase en una entrevista “... el tiempo que se nos da en este mundo, una vez que lo tomamos, ya no regresa. Entonces, las películas sirven para unir esos pedazos de tiempo unos con otros” (Kawase en Ranzani, 2011, párr. 6).

Para López (2009) una de las figuras centrales de la filosofía vitalista es la del aventurero: “El cine es fuga porque brinda una ‘vivencia aventurera’” (p. 75). El cine como posibilidad de buscar otra vida en la pantalla y el cine como arte en movimiento que construye un tiempo divergente al cronológico. Siguiendo los planteos del filósofo argentino Carlos Astrada en su texto “Esquema de una explicación de Chaplin”, López observa cómo este director de cine “No dudó en presentar al personaje-actor como el aventurero ideal: el bohemio ‘antiburgués por excelencia’. Porque Chaplin “Está siempre listo para la aventura, para el cambio, para la partida” (p. 74). Esto nos remite fundamentalmente a la experiencia del

tiempo en Jonas Mekas, la cual está atravesada por su exilio de Lituania en la Segunda Guerra Mundial. Lo marca la temporalidad del migrante, un tiempo que tiene mucho de deriva. Pero no es la deriva de un *flaneur*, sino una trágica, ya que esta forma de temporalidad migrante estará presente durante toda su vida. Su libro *Ningún lugar adonde ir* (2008) es el diario que lo acompaña durante su exilio entre los años 1944 y 1955. Su escritura comienza en un campo de trabajos forzados en Polonia, a pocos días de dejar su Lituania natal, hasta que en 1949 llega a Nueva York, donde vivirá hasta el fin de sus días.

Nos interesa analizar principalmente su extensa película *As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty* (2000), la cuál es, en cierta forma, un ensayo sobre la memoria y el tiempo. Esta posee una narración no lineal, no cronológica, que va en contra del mito del progreso y el orden en el cine. Su estructura es espiralada porque está poblada de fragmentos y repeticiones: vemos cómo su hija y su hijo aprenden a caminar, compartimos sus picnics en Central Park, observamos el paso de las estaciones del año, las cenas con amigos, escuchamos a Jonas tocar su acordeón. También empezamos el año 2000 con él, quien en la soledad de la noche frente a la moviola, hace la cuenta regresiva de los minutos que faltan para que comience el nuevo siglo. A lo largo de casi cinco horas de película se repiten los cortes de pelo que hace su esposa Hollis a todos los integrantes de la familia y también los retratos fotográficos que ella realiza a distintos amigos, se repiten también las frambuesas y las flores de cada temporada. Todo aparece y desaparece fragmentariamente numerosas veces, para luego volver a aparecer. Esta forma de construir la temporalidad nos invita a estar con la película y no en la película, como suele suceder con las películas de relato clásico que generan una alienación del espectador en la trama. Hay algo de la filosofía nihilista, del estar y saber que no pasará nada, “no hay suspenso”, dice él mientras se ríe. El tiempo presente de la película *As I was moving...* sucede en la sala de montaje, donde la voz en *off* de Mekas en su vejez rememora e improvisa en voz alta. El montaje, a diferencia del momento de registro, implica una relectura, un tiempo en diferido. “El cine parece ser el medio que se revela más apropiado para su ideología del presente, de la celebración vital y a la vez de la nostalgia” (Bernini, 2008, p. 21).

Otro de los autores vitalistas que retoma López es Henri Bergson. Para este filósofo, “El ser vivo es principalmente un lugar de paso, y (...) lo esencial de la vida está en el movimiento que la transmite” (Bergson, 1942, p. 549). A través de su concepto de *duración* buscará desarmar los dualismos entre materia y conciencia.³ Se opone así a la concepción del tiempo de Herbert Spencer: “contra un tiempo que puede fragmentarse y medirse, el tiempo de las matemáticas, proyectado sobre el espacio y no pensado como movimiento, plantea la idea de duración” (López, 2009, p. 42). Dicha idea constituye al mundo como “continuidad de movimiento y mutación” (p. 42). Si llevamos esta concepción del tiempo al campo del cine, recordamos a Edgard Morin, quien nos dice que el cine puede desafiar a la muerte, ya que en él rige el principio de metamorfosis: “sobre la pantalla las imágenes se

3 Si bien no desconocemos que el filósofo francés Gilles Deleuze ha desarrollado su teoría sobre el cine en estrecho vínculo con la teoría bergsoniana, en este artículo hemos decidido dejar afuera sus consideraciones porque entendemos que exceden nuestro marco teórico y el propósito de este.

alternan, se superponen, se suceden. Es un principio generativo: una imagen muere y otra nace; es un mecanismo de muerte y renacimiento” (Espósito en De Gaetano, 2015, p. 35). Morin toma la metáfora de la metamorfosis de la oruga que se encierra en una crisálida y comienza así un proceso tanto de autodestrucción como de autorreconstrucción; adopta la organización y la forma de la mariposa, que es distinta a la de la oruga, pero también sigue siendo ella misma.

“Filmo para sentirme viva”, afirma Naomi en *Letter from a cherry blossom* (2002), una película donde retrata los últimos días en el hospital y la muerte de su amigo Nishii Kazuo, fotógrafo y editor. Para Erik Bullof (2012), “Las películas de Naomi Kawase no pretenden alcanzar un punto de resolución; obedecen más bien al remolino, al torbellino provocado por la influencia de una especie de agujero negro” (p. 161).

El ensayista alemán Boris Groys (2014) reflexiona sobre el *time based art* o el *arte basado en el tiempo*, que es aquel que tematiza el tiempo perdido, el tiempo improductivo, suspendido y la repetición. Estas obras en general son videoinstalaciones en *loop*, es decir, videos que terminan y vuelven a comenzar, una y otra vez. De este modo, nos invitan a estar con el tiempo, colaborar con él. Para Groys, transforman la escasez de tiempo en un exceso de tiempo y así borran la frontera filosófica entre “vida contemplativa” y “vida activa” que atraviesa la historia del arte. Consideramos que la construcción de este exceso de tiempo está presente en *As I was moving ahead...* por su duración, por las insistencias, por su no prometer una novedad o una trama. Como hemos trabajado en un artículo anterior, esto es propio del género de cine ensayo:

El cine ensayo es como el agua turbia: no deja ver el fondo con facilidad, nos exige esfuerzo. En oposición a la transparencia del cine mainstream que se nos entrega al fácil disfrute y la narrativa lineal, otorgándonos el placer de la predicción. Pero, al mismo tiempo, en su opacidad y dificultad hay algo que resiste, algo que podemos pensar como una «esencia», que, de modo confuso y esquivo, se despliega a lo largo de la película. La identidad del cine ensayo, así como la del río, es la identidad de un espacio: las orillas que lo contienen, que le dan formas imprecisas, sus ramificaciones y su desembocadura a un agua mayor de confluencia. La identidad del cine, así como la del río, es también fundamentalmente la del tiempo: materia frágil y transformable, que siempre se nos escapa, y se define por su constante movimiento (Gattás Vargas, 2018, p. 126).

Un vitalismo experiencial y silvestre

A continuación quisiéramos indagar cómo ambos artistas poseen un fuerte vínculo con lo que llamamos *naturaleza*, no solo porque ambos filman bosques, lagos, huertas, frutas, cuerpos, climas, sino porque también es una constante metáfora en las reflexiones sobre sus trabajos. Comparten una cosmovisión que los une a la idea de *ciclo vital natural*, donde hay una relación íntima entre vida/muerte.

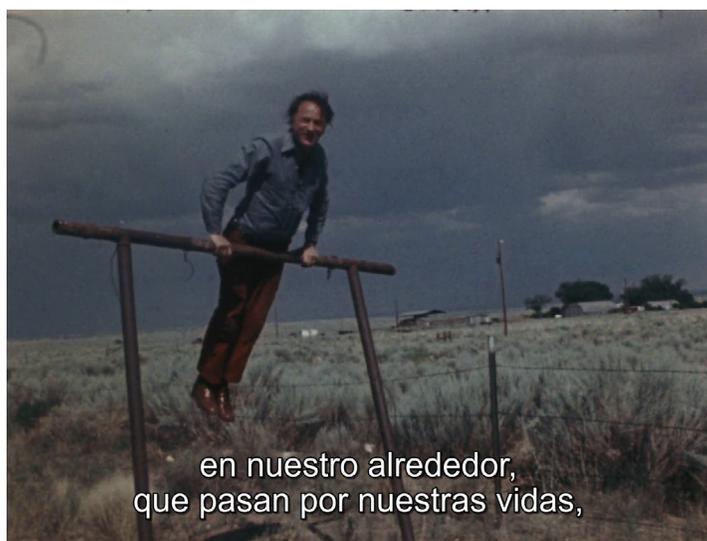


Imagen 1: Mekas (2000) *As I was moving ahead* [largometraje]. Productora: Jonas Mekas. Estados Unidos

Para Diego Litvinof (2014) el problema de la vida es una cuestión central en el cine de Kawase: “La pregunta por la vida, por lo que vincula al hombre con la naturaleza, exige pensar, no en lo fijo, no en el ser, sino en el devenir” (p. 190). En su primera película, *Embracing* (1992), Naomi registra la búsqueda de su padre, quien la había abandonado de pequeña. Allí va a todas las casas en las que él vivió luego de separarse de su madre; diez lugares diferentes durante veinte años. Kawase filma los alrededores de esas casas, buscando rastros o, simplemente, registrando esa ausencia. Posteriormente, cuando su padre muere, se tatúa, mediante la técnica japonesa de *horimono*, toda su espalda con el mismo dibujo que él tenía, como una marca, una cicatriz, o como un espejo en diálogo directo con él. Esta escena aparece en la segunda mitad de su documental *Sky, Wind, Fire, Water, Earth* (2001), en la que alguien toma la cámara por ella y la registra siendo atravesada por la aguja y la tinta. Naomi cuenta que, al enfrentarse a la realidad de la muerte de su padre, la película que tenía pensada se convirtió en una película cuyo “objeto” se había desvanecido:

Entonces entrevisté a la gente más cercana a mi padre, pero algo no encajaba: ¿cuál era su verdadera forma de ser?, ¿qué le había hecho diferente de las demás personas?, ¿en qué se había equivocado? Al final, decidí centrarme en la imagen de mi padre que habitaba en mí misma; es decir, dirigir la cámara hacia mi interior. Ese acto significó revisar mi pasado y, al mismo tiempo, fue una manera de despedirme de él (Kawase en López, 2008, p. 136).

Pero Naomi no solo retrata la ausencia de su padre, sino también la presencia cotidiana de su tía abuela, Uno Kawase, quien fue su madre adoptiva. En *Caracol* (*Katatsumori*) (1994) hace un retrato de Uno en su espacio cotidiano,

especialmente en la pequeña huerta de su casa en Nara, la ciudad más antigua de Japón. Según declara Naomi en una entrevista:

Sus bosques y templos budistas son un legado natural y cultural universal. La gente que vive aquí defiende, protege y conserva, como si se tratase de un tesoro, la tradición, la cultura y las ceremonias de nuestros ancestros. Y asume estas cosas no como algo especial sino natural, algo cotidiano que está presente en su día a día. Así que imagino que como he nacido y me he criado aquí, tengo asumido este sentimiento como una parte más de mi cuerpo (Kawase en López, 2008, p. 141).

En 1997 Kawase gana el Premio de la Cámara de Oro en Cannes, a sus 24 años, con su primera película de ficción, *Suzaku* (1997), y se casa con el productor de esa película. Sin embargo, al poco tiempo, en el año 2000, se separa y en medio de esa crisis quiere dejar el cine, pero, alentada por su productor, Luciano Ringolini, sigue adelante.

La última película documental que hemos elegido para analizar es *Mother/Birth* o *Tarachime* (2006). Allí se registra el doble movimiento de vida y muerte: Naomi continúa filmando a su tía abuela, ya enferma, y a su cuerpo marcado por la vejez; la acompaña hasta su muerte, a los 93 años. Pero ese hecho está ligado al nacimiento de su hijo, Mitsuki. Ella decide que ese acontecimiento sea registrado, pero en medio del parto, Kawase no puede contener el impulso y toma ella misma la cámara. Dice de esta experiencia:

Es difícil de explicar, pero algo me impulsó a rodarlo con mis propias manos. Sorprendentemente, pude sujetar la cámara con firmeza y ajustar bien el plano así que, al verla, parece que no hay ninguna oscilación de la cámara. En momentos así, me doy cuenta de que la fuerza del ser humano es milagrosa. La grabación del parto fue precisamente la primera escena que tuve claro que iba a formar parte de la película. A partir de ahí empecé a desarrollar el resto, observando cuidadosamente mi vida rutinaria, realizando rodajes adicionales y el tiempo propio de la vida diaria se convirtió, de manera natural, en el eje que estructura toda la película (Kawase en López, 2008, p. 138).

En esta película el cuerpo aparece en todos sus estados: en la fragilidad del nacimiento, el parto, la lactancia, y en la vejez, la enfermedad y la muerte. Los cuerpos también aparecen registrados por los artefactos propios de la ciencia y la medicina, que crean archivos de imágenes en blanco y negro: radiografías, tomografías y ecografías se combinan con las imágenes coloridas que filma Kawase.

En el caso de *Mekas* y *As I was moving ahead...* hay tres frases fundamentales que aparecen escritas en pantalla en reiteradas ocasiones y plantean su cosmovisión experiencial: La primera es "Life goes on" ("La vida continúa"). Con esta frase parece seguir la tradición filosófica de Heráclito y su famosa sentencia "Nadie se baña dos veces en el mismo río" que afirma que lo único permanente es el cambio. Esta cosmovisión es propia de la filosofía vitalista. Según López (2009), para los que siguen esta corriente o sensibilidad:



Imágenes 2 y 3: Kawase, N. (1994). *Katatsumori* [largometraje]. Naomi Kawase: Japón.

La identificación de la vida como fluir y la apelación a imágenes en las que esa condición móvil y fluyente puede ser expresada es clave de la sensibilidad vitalista. Desde la idea del río, hasta la de la metamorfosis, desde la figura del aventurero hasta la del nómada, son imágenes en las que se intenta concentrar el verdadero funcionamiento de la vida, su continuidad creadora (p. 48).

La segunda frase es “Nothing happens in this film” (“Nada sucede en esta película”), que afirma la ruptura de la trama. En relación con esto, en un par de ocasiones, Mekas se pregunta “¿Para qué voy a hacer una película si puedo simplemente filmar?”, y agrega, “Ya se habrán dado cuenta de que no soy realmente un cineasta... Yo no hago filmes, yo sólo filmo. Estoy obsesionado con grabar, realmente soy un cinematógrafo. Soy yo y mi Bolex. Yo atravieso esta vida con mi Bolex” (Mekas, 2000, 120 m 19 s). Parece poseer la ilusión de un cine sin mediación, sin guion, sin plan. En este sentido, para López (2009), la sensibilidad vitalista privilegia “Lo imprevisible contra lo predecible; lo fugaz contra lo fijo; la aventura contra el orden” (p. 71). “Ningún lugar adonde ir” es un motivo recurrente en la obra de Mekas. Pensamos, por ejemplo, en el título de otra de sus películas *Lost, lost, lost* (1978), donde también retoma materiales de su diario, o en su declaración de estar haciendo “Una obra maestra sobre la nada” (Mekas, 2000, 60 m 31 s). En la no-película de Mekas la música entra y sale; el piano de Auguste Varkalis, la radio o el acordeón del propio Mekas con el que termina su filme más largo cantando:

No sé lo que es la vida. No tengo ni idea de lo que es la vida. Nunca he entendido la vida, la verdadera vida. ¿Dónde vivo realmente? No lo sé. No sé de dónde vengo ni adónde voy. ¿Dónde estoy? ¿Dónde estoy? No lo sé. No sé dónde estoy, ni hacia dónde voy ni de dónde vengo. No sé nada sobre la vida. Pero he visto algo de belleza, he vislumbrado breves momentos... los he visto, lo sé. He visto algo de felicidad y belleza (Mekas, 2000, 284 m).

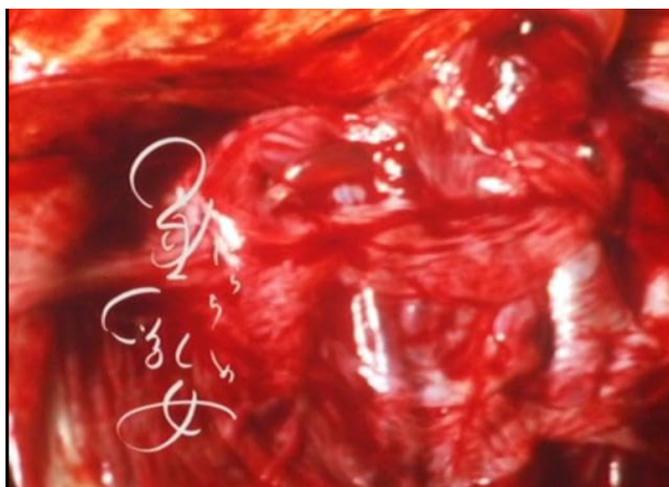


Imagen 4: Kawase, N. (1992). *Embracing* [largometraje]. Naomi Kawase: Japón.

Y la tercera frase es “This is a political film” (“Esta es una película política”). Consideramos que con ella Mekas discute tanto con la tradición de la ficción, especialmente con el paradigma de Hollywood, como con el cine documental, al decir “esta (también) es o puede ser una película política”, clavando bandera en la idea de que “lo personal es político”.⁴ Es relevante mencionar el manifiesto “Anti 100 años del cine” donde Mekas discute en contra del cine industrial y declama:

En tiempos de lo enorme, de lo espectacular, de producciones cinematográficas de cien millones, quiero hablar por los pequeños actos invisibles del espíritu humano, tan sutiles, tan pequeños que mueren apenas se los expone a los reflectores. Quiero celebrar las pequeñas formas del cine, las formas líricas, el poema, la acuarela, el estudio, el boceto, la tarjeta postal, el arabesco, el trío y la bagatela y las pequeñas canciones en 8 mm (Mekas, 1997, párr. 4).

Esto nos recuerda al cineasta chileno Raúl Ruiz (2000), quien traza dos caminos principales para el cine: el industrial y el artesanal. Para Ruiz, “La historia del cine podría perfectamente interpretarse como el enfrentamiento constante o periódico entre ambas tendencias” (p. 85). Con su propuesta del “cine chamánico”, Ruiz buscará poner en crisis la gramática establecida por el conflicto central. Propone una estructura abierta, basada en la “ars combinatoria” de historias múltiples, un cine de invención:

En el fondo, sólo me refiero a un cine capaz de inventar una nueva gramática cada vez que se pasa de un mundo a otro, capaz de producir una emoción particular ante cada cosa, animal o planta, modificando sencillamente el espacio y el tipo de duración (p. 105).

4 La frase fue popularizada en un ensayo de Carol Hanish publicado en 1969.

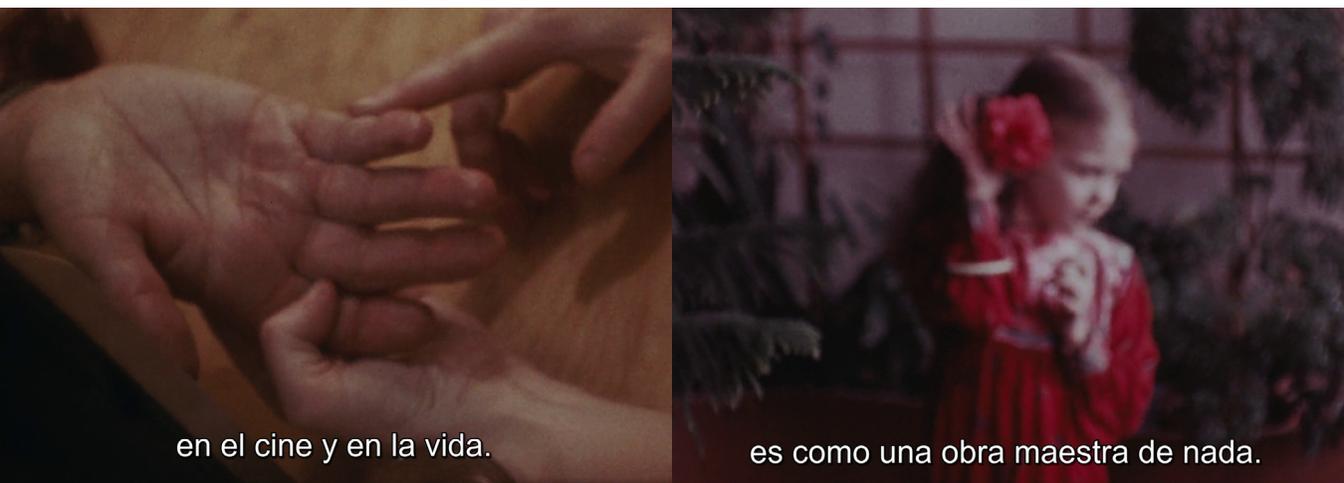
Para él, el cine chamánico tiene la capacidad de crear monstruos que se oponen a la estandarización propia del cine comercial y la gramática del conflicto central.

En sus diarios escritos, Mekas no distingue entre las esferas “cine” y “vida”. Sus producciones, a modo de diarios de filmación o de autorretratos, lanzan preguntas en torno a las propias condiciones de enunciación. En el prólogo a *Ningún lugar adonde ir*, Emilio Bernini (2008) plantea que “El diario es un texto fundacional en la poética de Mekas” (p. 10); este formato estará presente, luego, en su actividad como cineasta y como poeta. Para Bernini, “Su primera persona se sabe siempre situada en una totalidad mayor que la trasciende, que la engloba y, finalmente, se diría, que la protege” (p. 27). Si bien Mekas insiste con los motivos de “destellos de belleza” o “fragmentos del paraíso”, en el minuto 60 de la película, expone también su fragilidad, deja lugar a la oscuridad:

El dolor es más fuerte que nunca. He visto pizcas del paraíso perdido, y sé que desesperadamente intentaré regresar, incluso si duele. Mientras más profundo me adentro en regiones del vacío más me retraigo en mí mismo, cada vez en niveles más profundos y aterradores de mi hasta que mi propia existencia se vuelve difusa (Mekas, 2000, 60 m 01 s).

Y si bien vemos las mismas imágenes de su familia, de sus *home movies*, el tono de esa voz maquínica y monocorde, las cambia por completo. Genera un contrapunto entre lo que vemos y lo que oímos. Lo mismo sucede cuando se pregunta: “¿qué pasa durante el silencio?” (Mekas, 2000, 144 m). El éxtasis que menciona en varios momentos en los textos en pantalla —éxtasis del verano en New York, éxtasis de un árbol en primavera, éxtasis de los primeros pasos de sus hijos— se contraponen a preguntas existenciales.

Tanto Mekas como Kawase registran momentos experienciales de mucha intimidad, como el parto de sus hijos —con la diferencia fundamental de que Mekas no es quien está dando a luz—, o la muerte de la tía abuela, en el caso de Naomi. Ambos nos abren a sus espacios afectivos, ya sea a través de cartas, regalos, dibujos, tatuajes, mensajes en el contestador, fragmentos de sus diarios, fotografías del álbum familiar, registros del estado civil, *home movies*, etc. Los escenarios elegidos para filmar son todos por los que transcurren sus vidas, y en ambos observamos una voluntad de lo *silvestre*. Si bien el propio hogar suele ser el escenario principal, en Kawase también está la huerta de su tía abuela, la sala para tatuarse o el hospital. En Mekas, los lugares son donde pasa sus vacaciones familiares, la cama, las calles nevadas de su barrio. Ambos cineastas coinciden en realizar retratos de sus seres cercanos: los amigos y la familia. El concepto de lo *silvestre*, que suele vincularse a lo agreste e inculto, en el cine de estos directores no solo se refiere a lo temático, sino a un modo de filmar, en donde ambos renuncian a la experticia de la industria.



Imágenes 5 y 6: Mekas (2000) *As I was moving ahead* [largometraje]. Jonas Mekas: Estados Unidos.

Las imágenes como gestos de reciprocidad

El cine documental de Kawase y Mekas nos acercan al mundo evocando los sentidos. En cierto punto hacen un cine que no es solo audiovisual, ya que el tacto, el gusto, el olfato se nos aparecen en lo que filman: las frutillas, el viento en los árboles, un vidrio empañado y su particular sonido, o un vaso con agua que parece meterse dentro del lente de la cámara. En esto también influye cómo filman —con la cámara en mano, vagabunda y movediza, que nos pone tan cerca de los objetos y de los cuerpos, que parece que podemos tocarlos—, olvidando muchas veces las convenciones del foco y la composición. En Mekas asistimos a todos los “errores” técnicos posibles: de luz (sobreexposición y subexposición), de sonido (a veces saturado, a veces corte abrupto y desprolijo), de encuadre (la cámara pasa de mano en mano, se acerca a los rostros, quedan fuera de foco, a veces nos marea), etc. Esto nos recuerda a la propuesta de Giorgio Agamben (2011) quien invita a la “profanación” de los dispositivos: debemos recuperar su uso lúdico, restituir aquello que fue tomado y separado, a su uso común, ya que es mediante el juego que nos alejamos de la esfera de lo sagrado. La profanación funciona así como un contra-dispositivo “... que restituye al uso común lo que el sacrificio había separado y dividido” (p. 261). Pero Mekas no es solo un hombre-cámara, sino que también es el montajista de su película. Y el momento del montaje coincide con el momento de grabación de la voz en *off* que va hilando esta película episódica —*As I was moving ahead...*—, creando la ilusión de improvisación, de pensamiento en voz alta. Esta voz en *off* aparece de forma intermitente a lo largo de los doce capítulos de este filme de 240:44 minutos de duración. Es una voz tranquila, dubitativa, que deriva y repite. Tiene una cadencia particular, quizás dada por un inglés que no es natal. En varias ocasiones se dirige a los espectadores, preguntándose por el valor de exhibir un material tan personal y, hacia el final de la película, le habla directamente a su familia, a sus hijos Oona y Sebastian, a su exmujer, Hollis, interpellándolos: “Estas

son mis memorias. Tus memorias de los mismos momentos, si es que las posees, serán muy distintas” (Mekas, 2000, 240 m 03 s).

Osmar Gonçalves dos Reis Filho (2014) retoma distintos teóricos que hablan de una vuelta a la “visualidad háptica”, un mirar íntimo y táctil, una preferencia por imágenes próximas e inestables que articulan una epistemología desde el sentir. La visualidad háptica implica hacerse vulnerables ante las imágenes, dejarse tocar por ellas. Se reduce así la distancia entre observador y superficie observada, y las películas cumplen el deseo de restablecer un contacto más sensible y corporal con las imágenes, con los objetos y con el entorno. En este sentido, en casi todos los documentales de Kawase, la cámara funciona como una extensión de su cuerpo, es casi su mano, su forma de vincularse con el mundo. Se convierte en una mujer-cyborg que acaricia las superficies de las cosas y también el rostro de su madre/abuela. Pero esta cámara también pasa de mano en mano, se vuelve un puente o un cordón umbilical que las une, ya que en distintas ocasiones Naomi le entrega su cámara a Uno y así cambia de rol: es retratada por ella.

A su vez, Laura Marks (2000) toma la noción de “visualidad háptica” de Alöis Riegel, un historiador del arte especializado en textiles que buscaba dar cuenta del modo en que la percepción de una alfombra no respondía a un modo óptico, sino a una forma de visión que tocaba aquello que miraba. Como menciona Irene Depetris Chauvin (2018), la visualidad háptica, más táctil que óptica, se asocia a ciertas cualidades formales como las imágenes difusas, que evocan la memoria de los sentidos, las posiciones de cámara muy cercanas al cuerpo, a los objetos y al espacio, los recorridos de superficies; suelen ser imágenes densamente texturadas.

A su vez, lo háptico involucra el sentido de reciprocidad: entramos en contacto con las personas y con la superficie de las cosas. Para Depetris Chauvin

Más allá de las características texturales, las imágenes hápticas implican un tipo diferente de mirada y sensibilidad en el espectador. Las imágenes borrosas invitan a una percepción más próxima a la superficie y a la materialidad misma, donde el ojo se queda explorando el grano y la textura, pequeños eventos que emergen en la superficie del plano. Según Marks, en la visualidad óptica el ojo percibe los objetos desde una distancia lo suficientemente lejana que los aísla como formas en el espacio. En contraposición a esta separación entre el cuerpo del que ve y el objeto, la visualidad háptica sería un modo más cercano de mirar, ya que tiende a moverse sobre la superficie de los objetos, antes que zambullirse en una profundidad ilusoria, y no busca tanto distinguir formas sino discernir texturas. En este sentido, la visión háptica estaría más cercana a una forma corporal de percepción, como si los ojos en sí mismos fueran órganos del tacto (p. 147).

Naomi suele filmar en distintos formatos, tanto en digital como en super 8. Según ella:

Las imágenes rodadas en 8 mm., un formato, digamos, más doméstico y familiar, me permiten expresar mejor mis recuerdos y mis sentimientos a través de su textura y su luz tan especial. Por eso, porque dan forma a mi mapa sentimental, los 8 mm son mi formato más querido (Kawase en López, 2008, p. 142).

A su vez, también filma en 16 mm, un formato cuyas cintas tienen una duración de aproximadamente diez minutos. “A diferencia de las cámaras digitales modernas, cuya amplitud de memoria permite filmar durante horas sin cortes, los diez minutos máximos de cada toma plantean el problema del nacimiento y la muerte de la imagen” (Litvinoff, 2014, p. 193). El mismo formato utiliza Mekas con su cámara Bolex. Bullot (2012) considera que el cine de Kawase trabaja con lo frágil:

La materia misma de la película es frágil (grano aparente de la imagen debido al uso del Super-8, rayas), a menudo sobreexpuesta, exhibiendo su blancura a modo de quemadas. Esta fragilidad de la filmación, con pequeñas trazas vivas, evoca los diarios filmados de Jonas Mekas (p. 155).

En *As I was moving ahead...* Mekas nos dice:

¡Qué éxtasis el grabar! ¡Por qué hacer películas cuando simplemente puedo solo filmar! ¡Cuando puedo grabar lo que sea que está pasando allí, en frente de mí, mis amigos, o lo que sea que vea! Puedo incluso no estar filmando la vida real, puedo estar solo grabando mis memorias (Mekas, 2000, 120 m 20 s).

En el capítulo 8 continúa y profundiza esta idea: “Mi cámara, mis cintas... No estoy haciendo filmes, solo estoy filmando. El éxtasis de filmar, de sólo filmar la vida a mi alrededor, lo que veo, lo que siento, lo que mis dedos y mis ojos sienten” (Mekas, 2000, 120 m 58 s). De este modo, enfatiza en una cámara-cuerpo donde los dedos son órganos sensoriales, tan importantes como los ojos.

En los documentales de estos autores aparece este gesto de reciprocidad, tanto en lo visual como en lo táctil: filman el mundo, nos hacen ver lo visible e intuir lo invisible. Kawase y Mekas tocan el mundo: los objetos, la naturaleza, las personas que los rodean y se dejan tocar por él. En Kawase, al tatuarse la espalda para la cámara, al enfrentar una crisis dentro de la película, al tomar la cámara en medio de su propio parto.

Entrar dentro de una película, tanto para el realizador como para el —mal llamado— espectador, nos compromete corporalmente: tocar y ser tocados; tal como sucedía en las primeras proyecciones cinematográficas, donde la gente salía corriendo de su butaca, creyendo que el tren traspasaría la pantalla y los atropellaría. Como una flecha, las cámaras-cuerpos de Naomi y Mekas parecieran meterse dentro de las cosas, para acariciarlas o para lanzarse hacia ellas y atravesarlas. Las imágenes se dirigen directo al cuerpo del “espectador” que debe renunciar al ocularcentrismo y entregar la totalidad de sus sentidos a la experiencia de un cine vital.

Conclusiones: cine/vida

Naomi y Mekas hacen cine y viven el cine, no separan su vida de su obra, no hay distancia entre su tiempo cotidiano y vital y su tiempo de trabajo creativo. Como hemos visto a lo largo de este artículo, la experiencia de un tiempo experiencial, el

vínculo profundo con la “naturaleza”, la utilización de las cámaras como parte de sus cuerpos y como una presencia constante en sus vidas hacen que Mekas y Kawase traigan al presente posibles respuestas a la pregunta que se hicieron las vanguardias de principios de siglo XX: “¿Qué es la vida? ¿Cómo producir un arte o una lengua no escindidos de la vida?” (López, 2009, p. 19).

Mekas se reconoce como una persona que filma, la cámara es su forma de vincularse con el mundo, con las personas. Con sus películas y sus textos hace una oda al cine pequeño, poético y lleno de gestos minúsculos de la vida cotidiana. Al mismo tiempo, esa vida tiene mucho de aventura, de no planificación, de deriva, de cambio.

En la entrevista previamente citada, Kawase declaró “Siento que mi cine y mi vida corren como si fueran dos ruedas que van andando al mismo tiempo. Y se complementan entre sí” (Kawase en Ranzani, 2011, párr. 12). Como hemos visto, en sus primeras películas documentales nos habla de la vida en todas sus formas, dialoga con lo vivo; y lo vivo no solo son las personas, sino también los objetos, los paisajes, las plantas, los recuerdos y los fantasmas. Y al hablar de lo que vive, nos habla, indefectiblemente de la muerte, del vacío, de lo incomprensible y de lo invisible. En sus documentales hay una dialéctica vital: un fuera de campo inquietante, un sonido desincronizado, una cámara movidiza y, por momentos, borrosa, que instauran una ceguera parcial que rodea lo que no se puede conocer ni ver, pero que, sin embargo, está ahí. Lo invisible en un estado de potencia, latente.

Bibliografía

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Revista Sociológica*, 26(73), pp. 249-264.
- Bergson, H. (1942). *La evolución creadora* (C. Madariaga, trad.). Montevideo: Claudio García y Cia.
- Bernini, E. (2008). Prólogo. En J. Mekas, *Ningún lugar adonde ir* (pp. 9-27). Buenos Aires: Caja Negra.
- Bullot, E. (2012). Elogio de Naomi Kawase. *Revista Lectora*, 18, pp. 153-162. <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7259/9163>
- De Gaetano, R. (2015). Abrir un horizonte sobre aquello que es negado. Entrevista a Roberto Espósito. En *Cine y Filosofía. Las entrevistas de Fata Morgana*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

- Depetris Chauvin, I. (2018). Mirar y escuchar. Percepción háptica y narrativa sensorial en *El limonero real* (2016) de Gustavo Fontán. *TOMA UNO*, 6, pp. 141-154.
- Gattás Vargas, M. (2020). Tocar el mundo, tocar el tiempo. Notas sobre los documentales de Naomi Kawase. *Correspondencias. Cine y pensamiento*, Dossier 14, otoño. <http://correspondenciascine.com/2020/12/tocar-el-mundo-tocar-el-tiempo-notas-sobre-los-documentales-de-naomi-kawase/>
- Gattás Vargas, M. (2018). Las formas del río: una antología posible del cine ensayo argentino. *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*, 1, pp. 117-127. <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/las-formas-del-río-una-antología-posible-del-cine-ensayo-argentino-92>
- Groys, B. (2014). Camaradas del tiempo. En *Volverse público* (pp. 83-100). Buenos Aires: Caja Negra.
- Litvinoff, D. (2014). Genpin (Naomi Kawase, 2010). *Revista Cine Documental*, 9, pp. 190-195. <https://revista.cinedocumental.com.ar/genpin/>
- López, M. P. (2009). *Hacia una vida intensa, una historia de la sensibilidad vitalista*. Buenos Aires: Eudeba.
- López, J. (Ed.) (2008). *Naomi Kawase: El cine en el umbral*. Madrid: T&B Editores.
- Marks, L. (2000). *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke UP.
- Mekas, J. (2008). *Ningún lugar adonde ir*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Mekas, J. (1997). *Manifiesto Anti 100 años del cine*. hambre. espacio cine experimental. <https://hambrecine.com/wp-content/uploads/2013/06/jonasmekas.pdf>
- Ranzani, O. (2011, 28 de octubre). Siempre dejo una luz de esperanza en mis personajes [entrevista a Naomi Kawase]. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-23331-2011-10-28.html>
- Reis Filho, O. G. (2014). *Narrativas Sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Circuito.
- Ruiz, R. (2000). Por un cine chamánico. En *Poética del cine* (pp. 85-105). Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.

Filmografía

- Mekas, J. (1997) *Lost, lost, lost* [Largometraje]. Productora: Jonas Mekas. Estados Unidos
- Mekas, J. (2000). *As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty* [largometraje]. Jonas Mekas: Estados Unidos.
- Kawase, N. (1992). *Embracing* [largometraje]. Naomi Kawase: Japón.

Kawase, N. (2001). *Sky, Wind, Fire, Water, Earth* [largometraje]. Luciano Rigolini: Japón.

Kawase, N. (1994). *Caracol* [largometraje]. Kumie: Japón.

Kawase, N. (2002). *Letter from a Yellow Cherry Blossom* [largometraje]. Kumie: Japón.

Kawase, N. (2006). *Mother/Birth* [largometraje]. Naomi Kawase: Japón.

Biografía

Maia Gattás Vargas

Artista visual, audiovisual, docente e investigadora. Doctora en Artes. Línea de formación en Arte Contemporáneo Latinoamericano (UNLP). Es Licenciada en Ciencias de la Comunicación y Profesora en Educación Secundaria y Terciaria (UBA). Se desempeña como becaria postdoctoral del CONICET en el Instituto CITECDE-UNRN, investigando sobre cine contemporáneo en el contexto de crisis ecológica. Es profesora de la materia Teorías de los Medios y la Cultura en la Universidad de Buenos Aires. En 2022 publicó su primer libro de artista *Diario de exploración al territorio del color* y en 2023 estrenó su primer largometraje documental *Viento del este*. Actualmente se encuentra desarrollando su proyecto de investigación situada *Indagaciones atmosféricas* dentro de Medialab, Matadero, en Madrid.

Cómo citar este artículo:

Gattás Vargas, M. (2024). Por un cine vitalista: algunas impresiones sobre el cine de Jonas Mekas y Naomi Kawase. *TOMA UNO*, (12). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/46903>

