

De vuelta a casa. Variaciones del documental realizado con cine doméstico

Efrén Cuevas Álvarez

Hace tiempo que el cine doméstico dejó de ser una curiosidad ignorada por los creadores audiovisuales, para convertirse en un valioso material de trabajo con el que modelar obras de diferente carácter, desde la divulgación histórica hasta el cine experimental. En este capítulo pretendo ofrecer una panorámica del fecundo trabajo que ha realizado la práctica documental a partir del cine doméstico, partiendo en primer lugar de los cineastas que trabajan con metraje doméstico ajeno a sus vidas, para luego estudiar aquellos reciclajes de carácter autobiográfico, y terminar con el análisis de los cineastas cuya obra se sitúa en la frontera entre lo doméstico y lo profesional. Centraré el análisis especialmente en lo que se suele calificar como documental de creación, dejando por ello en un segundo plano tanto el uso del material doméstico como archivo visual para el documental más televisivo, como su reciclaje en el cine más experimental¹.

Cuestiones preliminares

Con ese foco explicitado, cabe añadir que abordo este capítulo con una finalidad doble, cartográfica y reivindicativa. Cartográfica en

¹ Las fronteras, como es evidente, no siempre son nítidas, sobre todo cuando se trata de distinguir cierto documental de creación del cine experimental (o del concepto concomitante de cine de vanguardia). Entiendo que en este último territorio se encuadran películas que también trabajan con cine doméstico como es el caso de *Daughter Rite* (EEUU, 1979).

cuanto que pretende mostrar la amplia variedad de prácticas documentales que se apoyan en material doméstico. Además, esta cartografía servirá en cierto modo como introducción para los capítulos de esta parte segunda, ya centrados en cineastas o territorios más específicos, con los que dialogaré de modo explícito en ocasiones. Soy consciente de que este enfoque puede incidir demasiado en lo descriptivo –ante la necesidad de introducir las películas comentadas–, con el peligro de relegar a un segundo plano las cuestiones transversales que caracterizan estos trabajos. Intentaré conseguir el adecuado equilibrio entre esos dos enfoques, aunque entiendo que todo esfuerzo cartográfico debe incluir un número suficiente de obras que ayuden a hacerse cargo de las diversas avenidas creativas.

Planteo este texto, en segundo lugar, con cierto carácter reivindicativo, para sacar del olvido a muchos trabajos de gran calidad, que han tenido escasa visibilidad, tras su breve circuito de festivales y quizá su pase en televisiones de carácter cultural o público (Arte o PBS, por ejemplo). En parte ese problema se está subsanando con una mayor distribución en DVD, pero se echa en falta todavía la pista primera que les sitúe en el discurso público, cinéfilo o académico (y de ahí que en nota a pie señalaré para cada título, en la medida en que la información sea accesible, si está a la venta y en dónde). Y mientras, ese público cinéfilo tiene que conformarse con títulos que han entrado en cierto canon contemporáneo, como es el caso de *Tarnation* y *Capturing the Friedmans*, cuya celebridad sobrepasa, en mi opinión, sus propios méritos. Es verdad que el cine de Péter Forgács o Alan Berliner está recibiendo una merecida atención (más problemática en el caso de Forgács, por no estar disponible en DVD). Pero no parece justo que títulos como, por ejemplo, *Family Gathering*, *Private Monologue*, *Un'ora sola ti vorrei* o *I for India* sean apenas conocidos

fuera de su ámbito más estricto de producción. Estos mismos ejemplos apuntan también a otra necesaria tarea de visibilización: dar a conocer la diversidad de trabajos realizados más allá del ámbito angloparlante –sobre todo estadounidense– que siempre cuenta con una mayor difusión, apoyado en la fuerza de su mercado y en su empleo de la *lingua franca* actual.

El esfuerzo cartográfico no lleva parejo, como es evidente, ninguna pretensión de exhaustividad, objetivo imposible dentro de los márgenes de un capítulo de libro. Hay muchos más títulos de los que aparecen en este capítulo. De algunos no hablo porque me ha sido imposible acceder a ellos. De otros, porque me han parecido menos relevantes. De algunos pocos, por introducir nuevos ejemplos respecto a escritos míos anteriores. Y esto remite de hecho a la última cuestión preliminar: en la medida en que este libro y en concreto este capítulo suponen para mí un cierto punto de llegada, no presento aquí un texto radicalmente original, pues recojo y condenso las aportaciones que he publicado con anterioridad. Con este texto pretendo aportar una nueva capa de reflexión, que se asienta sobre lo ya publicado (que tiene enfoques más sectoriales), al tiempo que incorporo nuevos títulos y autores, que añaden matices y perspectivas enriquecedoras para la comprensión de este campo creativo.

Un nuevo modo de mirar la Historia

Acostumbrados a estudiar la Historia siguiendo los grandes acontecimientos y los personajes públicos, no parece raro que el cine doméstico fuera ignorado por archivistas e historiadores hasta décadas recientes. El cambio de mentalidad tiene su origen en los nuevos enfoques que van cuajando tanto en la Historia como en otras disciplinas más jóvenes como la Sociología. El interés por la cultura

popular y por el estudio de lo cotidiano está provocando como consecuencia un nuevo interés por el cine doméstico, en cuanto retrato fílmico de lo cotidiano o como crónica sociohistórica alternativa a los grandes relatos.

Esa tarea de retratar la vida cotidiana que asume el cine doméstico es un asunto central en dos películas que buscan anclar su reflexión más allá de contextos históricos o nacionales específicos: *The Family Album* y *Mort à Vignole*. Ambas se pueden considerar en sentido propio ensayos audiovisuales sobre el cine doméstico, cada una con planteamientos diferentes, pero siempre utilizando metraje doméstico como el material visual de su propuesta². En *The Family Album* (1986)³, el estadounidense Alan Berliner plantea un ensayo fílmico sobre el cine doméstico sin ningún tipo de narración, combinando películas domésticas anónimas y grabaciones sonoras también familiares y en su mayoría anónimas. Su propuesta cinematográfica se apoya en dos ejes. En primer lugar, recurre a una estructura cronológica en el montaje de las escenas, estructuradas según el ciclo vital, desde el nacimiento hasta la vejez, como una forma de condensar uno de los rasgos claves de este tipo de cine: su retrato de la cotidianidad. Su trabajo de montaje se revela aquí fundamental, en continuación directa con sus anteriores cortometrajes experimentales de metraje encontrado, pero ahora al servicio de un relato visual

² Uso el concepto de “ensayo” en un sentido amplio, pues soy consciente de que *The Family Album* carece de un rasgo típico del ensayo como es la presencia del yo del ensayista en la reflexión que plantea la obra.

³ En España *The Family Album* está editado en DVD por BNC (www.benece.com) y se puede adquirir en webs como www.lacentral.com. Para un estudio más detallado de la obra de Alan Berliner, véase Efrén Cuevas, y Carlos Muguero (eds.), *El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner / The Man without the Movie Camera: The Cinema of Alan Berliner*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2002. Véase también, en la parte cuarta de este libro, una selección de los diarios de trabajo de *The Family Album*.

de la vida doméstica. Ese trabajo resulta completado por un segundo eje: el montaje sonoro de las grabaciones familiares, que aportan una mayor diversidad de registros frente a la crónica alegre que suelen representar las imágenes domésticas. Las voces conversan, ríen, pero también recuerdan acontecimientos tristes que nunca quedarán registrados por las cámaras domésticas: un divorcio, una crisis o la muerte de esos seres queridos que las películas domésticas muestran en su vitalidad de antaño. De hecho, esa estrategia de contraste entre la imagen feliz y el testimonio oral que las revisa será una de las constantes que reaparecerán en un buen número de filmes que reciclan metraje doméstico. Se trata de una combinación que pone en primer plano el carácter ambivalente del cine doméstico, como el propio Berliner destacaba en una conferencia: “Las películas domésticas son falsas representaciones idealizadas de la familia. Postales de caras sonrientes para la posteridad. Si alguien de otro planeta tuviera que aprender sobre la vida en la tierra mirando sólo unos cuantos rollos de viejas películas domésticas, terminaría pensando que todos los días son domingo, que todos los meses son agosto, que todas las estaciones son verano. Que la vida en la tierra es una gran fiesta: un lugar de ocio sin dificultades”. Pero luego continuaba: “Ahora dejadme decir os unas cuantas cosas que amo de las películas domésticas. Las películas domésticas son lugares antropológicos. Fragmentos de excavaciones arqueológicas. Son espejos. Son ventanas. Cápsulas del tiempo”⁴. Al mismo tiempo, ese tipo de testimonios orales —nunca sincrónicos con las imágenes, pues se trata de grabaciones familiares independientes— sirven en *The Family Album* como un cierto sustituto de la fase final de todo cine doméstico, de ese momento en que se proyecta y se

⁴ Alan Berliner, conferencia pronunciada en New York University el 7 de mayo de 2004. Reproducida en la parte cuarta de este libro.

comenta en familia. Y en ese contexto ejemplifica también el doble carácter de la recepción del cine doméstico glosada con acierto por Roger Odin: con frecuencia se trata de comentarios colectivos, que reconstruyen la memoria familiar y aglutinan a sus miembros en torno a esa historia colectiva (esa “lectura euforizante y consensuada”, en palabras de Odin)⁵; pero en ocasiones son recuerdos más personales, que “desatan en cada uno de nosotros un proceso de producción de sentido y de afectos estrictamente individual”⁶.

The Family Album también plantea, como hará el resto de trabajos que reciclan material doméstico, la doble transformación que realizan sobre el cine doméstico originario. Se parte de un material no estructurado secuencialmente, filmado cronológicamente pero habitualmente proyectado sin editar, con la única continuidad que le otorgan sus protagonistas. Y además con un carácter privado, que no traspasa el ámbito de la familia y de las amistades cercanas. Ambas características fundacionales del modo doméstico son transgredidas en estas obras, al estructurar argumental o narrativamente las películas domésticas, dotándolas de significados nuevos, mientras muchos de los significados originarios se pierden al no contar con el público original, familiar, para recontextualizar dichas imágenes. Además, se otorga condición pública a imágenes que fueron filmadas con el pacto implícito de no traspasar la intimidad familiar. En el caso de este trabajo de Berliner, la condición anónima de las imágenes, su propia antigüedad y el uso paradigmático que reciben, hacen que su nueva condición pública no plantee mayores problemas, al igual que

⁵ Roger Odin, “Le film de famille dans l’institution familiale”, en R. Odin (ed.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Meridiens Klincksieck, París, 1995, p. 33. Este capítulo se encuentra traducido al español en la parte primera de este libro.

⁶ *Ibid.*

ocurre en la mayoría de los documentales no autobiográficos que se apoyan en metraje doméstico estudiados en este epígrafe (serán los trabajos autobiográficos los que van a plantear más interrogantes en esa negociación entre lo íntimo, lo privado y lo público, como se observará en la segunda parte de este capítulo).

Mort à Vignole (Bélgica, 1998) se sitúa aún más claramente en el terreno del ensayo fílmico, pues su director, Olivier Smolders, coloca la reflexión del narrador como hilo conductor, dotando a esta obra de un sabor ensayístico más arquetípico e introduciendo también una perspectiva autobiográfica. Los rastros autobiográficos son claros, pues es el propio cineasta quien asume la narración, quien recupera la cámara de 8 mm de su padre para filmar las vacaciones actuales de su propia familia en Vignole, y el metraje antiguo que utiliza también parece de su familia, si bien no lo explicita excepto en la secuencia filmada en el África colonial. Aun así, el tono del filme no es realmente autobiográfico, pues Smolders interpela al espectador sobre cuestiones abiertas, articuladas principalmente en torno a la función del cine —y en concreto del cine doméstico— en su pugna con la muerte y la fugacidad de la vida. El cineasta va desgranando su particular lucha con el tiempo y la muerte a través de frases sintéticas, como cuando dice: “Filmar es ayudar a la memoria y desafiar a la muerte”. En otras recuerda la muerte de una de sus hijas recién nacida, a quien no llegó a filmar y cuya imagen se va desvaneciendo, lo que lleva ahora a filmar a su familia como un rito mortuario. Más tarde se pregunta con melancolía: “¿cuánto tiempo nos recordarán?”, para luego cuestionar nuestro empeño por filmar sólo lo positivo, como intentando huir de la muerte. Y curiosamente, como un eco de la reflexión de Berliner antes apuntada, afirma que “las películas domésticas se ponen al servicio de las apariencias” y, con su acumulación de eventos felices,

parecen afirmar que el resto del tiempo es banal, aburrido. Su abundante narración en *off cesa* en la parte final, para “dejar a las imágenes –afirma– con su propia historia, pues ellas hablan de la muerte con una ternura que nosotros no podemos conseguir”. La música de un piano acompaña en esta secuencia final un montaje de metraje doméstico antiguo y nuevo, que sugiere visualmente esa tensión entre el



Mort à Vignole (1998)

pasado escurridizo, el presente de la filmación y el del visionado. La reflexión de Smolders remite claramente a la conocida tesis del francés André Bazin, con su comprensión de la fotografía y el cine como medios que combaten la muerte, en cuanto que liberan al tiempo de su corrupción, lo embalsaman, hasta llegar a momificar el cambio en el caso del cine⁷. Bazin no hablaba en concreto del cine doméstico, pero no cabe duda de que su reflexión adquiere una inusitada pertinencia cuando se piensa en relación con el registro filmico de los seres queridos, cuya presencia vicaria en el celuloide adquiere una fuerza singular, asentada sobre el carácter indexical de ese registro.

⁷ Cfr. André Bazin, *Qué es el cine*, Rialp, Madrid, 1990, pp. 23-30.

Hay otros trabajos que se encuentran cercanos a estas dos propuestas, si bien su anclaje en contextos más específicos los sitúan ya en una dinámica menos ensayística y más cercana a la crónica histórica. Así, por ejemplo, cabría pensar en el retrato familiar que Alfred Guzzetti hace en su pionero *Family Portrait Sitings* (EEUU, 1975)⁸, apoyado en cine doméstico y entrevistas, pues si bien está planteado en clave autobiográfica, este retrato generacional de una familia italo-americana contiene resonancias cercanas al trabajo de Berliner. En otro sentido, también se podrían mencionar aquí los trabajos que William Wees comenta brevemente en la primera parte de su capítulo para este libro, en la medida en que se basan en un trabajo de compilación sin apenas añadidos formales: *Urban Peasants* (Ken Jacobs, 1975), *In Memory* (Abraham Ravett, 1993) y *Günther 1939 (Heil Hitler)* (Johannes Rosenberger, 1994)⁹.

No obstante, estos últimos trabajos ya apuntan efectivamente al uso del cine doméstico como documento histórico, fenómeno cada vez más frecuente en el panorama actual, y no ya como apoyo visual de secuencias concretas, sino como estrategia que configura total o mayoritariamente la película documental¹⁰. Este acercamiento cinematográfico no surge de modo aislado, pues cabe situarlo en diálogo con corrientes historiográficas en boga en las últimas décadas, desde aquella “historia desde abajo” que ya en 1966 reivindicaba Edward Thompson, hasta los trabajos de la *Alltagsgeschichte*, una “historia de lo cotidiano” cultivada por autores como Alf Lüdtke, o la *microstoria*

⁸ *Family Portrait Sitings* se puede adquirir en DVD en <http://reframecollection.org>.

⁹ *In Memory* está disponible en DVD, junto con *Half Sister* y *The March*, en The National Center for Jewish Films (<http://www.brandeis.edu/jewishfilm/Catalogue/abe.html>), pero a precio para instituciones (200 dólares).

¹⁰ Este tipo de trabajo documental lo he estudiado con más detalle en “Microhistorias filmicas: el cine doméstico en el documental contemporáneo”, *Secuencias*, nº 25, 2007, pp. 7-24.

italiana, con autores como Giovanni Levi o Carlo Ginzburg¹¹. Estos autores vienen a defender una historia de lo cotidiano como modo alternativo a las Historias clásicas y a los enfoques empiricistas o estructuralistas de mediados del siglo XX. En su reivindicación destacan una defensa de la persona singular como agente de la Historia y una reducción de la escala de observación como modo de acceso a realidades históricas que de otro modo pasarían desapercibidas y que pueden resultar determinantes para comprender adecuadamente los ciclos históricos. Su discurso resuena de manera natural, por tanto, en los trabajos cinematográficos que se han construido con cine doméstico para aportar visiones alternativas o complementarias de la Historia.

En ese contexto, no sería arriesgado afirmar que el cineasta más destacado es el húngaro Péter Forgács, una figura de trayectoria internacional que ha dedicado sus esfuerzos creativos a construir una filmografía a partir de material doméstico y *amateur*. Como su trabajo es estudiado en los dos siguientes capítulos por Michael Renov y William Wees, aquí sólo cabe hacer una somera referencia. Lo más destacable de Forgács en este contexto es su apuesta por una crónica alternativa de los años treinta y cuarenta de la historia europea. No se trata de una crónica beligerante, sino complementaria, que busca cambiar esa escala de observación para así descubrir cómo los pormenores de la vida cotidiana pueden iluminar nuestra comprensión

¹¹ Cfr. Edward Thompson, "History from Below", *The Times Literary Supplement*, 7 abril 1966, pp. 279-280; Alf Lüdtke (ed.), *History of Everyday Life: Reconstructing Historical Experiences and Ways of Life* (Ewing, NJ, Princeton University Press, 1995); Giovanni Levi, "Sobre microhistoria", en P. Burke (ed.), *Formas de hacer historia* (Alianza, Madrid, 1993 [1991]), pp. 97-119; y Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos: el cosmos, según un molinero del siglo XVI* (Península, Barcelona, 2001). En España cabe destacar sobre todo a Justo Serna y Anacleto Pons; véase, por ejemplo, su "Formas de hacer microhistoria" (en M. A. Cabrera y M. McMahon, eds., *La situación de la historia: ensayos sobre historiografía*, Universidad de La Laguna, 2002, pp. 191-216).

de décadas tan convulsas. Especialmente relevante resultan las películas en las que recoge cine doméstico de judíos europeos de esas décadas –como en *Free Fall* (1996) o *The Maelstrom* (1997)–, por su acerado contraste entre esa crónica microhistórica, ignorante de su destino fatal, y la crónica macrohistórica que el espectador conoce con detalle. Se ponen aquí en juego también las diferentes facetas que plantea la vida cotidiana –recogida ahora por el cine doméstico–, en su ambigua condición de monotonía y misterio, de rutina y resistencia, aspectos que han sido estudiados también por toda una corriente sociológica de los estudios de lo cotidiano, con figuras como Henry Lefebvre, Michel de Certeau o más recientemente Ben Highmore¹². Las películas domésticas que Forgács reutiliza muestran una vida familiar aparentemente ajena a la creciente persecución judía de aquellos años y a la guerra que luego estallará, en un aparente conformismo que puede resultar frustrante para el espectador contemporáneo. Pero por otro lado están hablando sin palabras de la necesidad de sobrevivir, de resistir a la adversidad en el refugio del ámbito familiar¹³.

Una dualidad similar se observa en las películas *Moving Memories* (1992) y *Something Strong Within* (1994), realizadas por

¹² Véase, entre sus obras principales: Michel De Certeau, *The Practice of Everyday Life* (University of California Press, Berkeley, CA, 1984); Henry Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne* (vol. I. Grasset, París, 1947; y vol. II. L'Arche, París, 1962.); Ben Highmore, *Everyday Life and Cultural Theory* (Routledge, Florence, KY, 2001) y Ben Highmore (ed.), *Everyday Life Reader* (Routledge, Londres, 2002).

¹³ El contexto de la Segunda Guerra Mundial es también el ámbito en el que se centra un documental peculiar, que merece ser mencionado aquí, pues se basa en las filmaciones que varios soldados alemanes realizaron por su cuenta en el frente ruso: *Mein Krieg* (*Mi guerra privada*, Harriet Eder y Thomas Kufus, Alemania, 1991). Sus imágenes suponen una mirada personal, *amateur* en sentido amplio, sobre una contienda de la que tenemos numerosos testimonios visuales oficiales. Disponible en VHS en Amazon y en DVD en el mercado de segunda mano.

Robert A. Nakamura y Karen L. Ishizuka a partir del metraje doméstico filmado por japoneses-americanos de los años veinte a los cuarenta (analizadas también en este libro en el capítulo escrito por la propia Ishizuka)¹⁴. En este caso, la crónica microhistórica resulta fundamental, como bien argumentará Ishizuka, para sacar de la invisibilidad a las minorías étnicas, ausentes de los canales mediáticos ordinarios del momento. Esas películas domésticas son en la actualidad el único testimonio visual de aquellas vidas, con su valor etnográfico inherente. Además, al llegar la Segunda Guerra Mundial y sufrir el encarcelamiento masivo en campos situados en California y Arizona, se accede a través del cine doméstico de aquellos años a una visión alternativa a las crónicas oficiales, necesitadas éstas de justificar ante la opinión pública dicha actuación. Lo que registran esas películas domésticas, tan bien recogido en el trabajo de Nakamura e Ishizuka, es una comunidad perfectamente integrada en la vida estadounidense, orgullosa de los soldados japoneses-americanos que combatían por los Estados Unidos, mientras ellos soportaban un encarcelamiento masivo por el temor a su posible deslealtad. Se observan aquí ecos de las tesis de Michel de Certeau, que entiende la vida cotidiana como un ámbito de resistencia frente a un sistema que uniformiza los individuos. No obstante, la imagen que ofrecen estas cintas está teñida de ambigüedad, pues ese empeño por vivir una vida normal, reflejado en el cine doméstico, representa por un lado su modo de resistir, de “reconstruir una comunidad a pesar de obstáculos abrumadores”, como testimonia un texto de uno de esos cineastas domésticos, Dave Tatsuno, al final de *Something Strong Within*; pero al mismo tiempo sorprende su aparente conformismo, su adhesión a

¹⁴ Ambas películas se pueden adquirir en DVD a través de la página web del Japanese American National Museum (www.janm.org).

una sociedad y una cultura que parece rechazarles abiertamente. De fondo está la paradoja de que dos tercios de esa comunidad de 120.000 personas ya eran ciudadanos estadounidenses, la segunda generación de inmigrantes. La brecha identitaria que supuso aquella época no curará con facilidad y será examinada con acierto y hondura en trabajos autobiográficos contemporáneos como *History and Memory* (1991), *Who's Going to Pay For These Donuts, Anyway?* (1992), *Rabbit in the Moon* (1999) y *Family Gathering* (1988). Los dos primeros no se apoyan en material doméstico, pero sí *Rabbit in the Moon*, que de hecho reutiliza material doméstico recuperado por Nakamura e Ishizuka en sus documentales, y *Family Gathering*, sobre el que volveremos en la segunda parte de este texto.

Volviendo a Europa, nos encontramos con otros trabajos con enfoques cercanos. Éste es el caso de *Y en Vyvorg* (Finlandia, 2005)¹⁵, realizada por Pia Andell a partir del metraje doméstico filmado por un joven matrimonio entre 1938 y 1949. Residentes en Vyvorg, al estallar la Segunda Guerra Mundial se tienen que separar, aunque siguen filmando sus películas domésticas. Con ese material, más la correspondencia escrita de aquellos años, Andell reconstruye la experiencia de la guerra vivida por este matrimonio, aportando una nueva mirada microhistórica a aquellos acontecimientos, en esta ocasión marcada por la angustia de la guerra, pero sin final trágico. La directora recurre como hilo conductor a una narración retrospectiva recreada atribuida a su hija, pero también se apoya en la lectura de las cartas del matrimonio, lo que le aporta una especial fuerza retórica a la narración, pues dota de una singular intimidad al retrato más exterior que proporcionan las cintas domésticas, amplificando su significado con matices muy reveladores.

¹⁵ *Y en Vyvorg* puede adquirirse en DVD solicitándolo directamente a la productora Of Course My Films (ofcoursemyfilms@luukku.com).



Y en Vyvorg (2005). Ragnar (Y) Ypya, con una de sus hijas.

No ocurre de igual modo en una película de características cercanas, la española *Un instante en la vida ajena* (2003), que también está construida con cine doméstico —en este caso de Madronita Andreu de Klein—, unificado por un narrador que se presenta al inicio como amigo de la familia. En realidad se trata de un actor, que le sirve a su director, José Luis López Linares, para condensar toda la información que ha recopilado en entrevistas a la familia de Madronita, ya difunta. Pero su narración no consigue transmitir el espíritu de las películas domésticas que conforman la banda visual, por lo que se produce una cierta falla en el resultado global. No obstante, la película constituye un caso singular en la cinematografía española, pues se trata del primer —y hasta la fecha último— largometraje que ha reivindicado el material doméstico como registro sociohistórico y en

una escala pública relevante (la película tuvo su estreno en cines y una adecuada recepción crítica). La crónica cinematográfica de Madronita no deja de ser singular, pues arranca en los años veinte y continúa hasta los setenta, reflejando una alegría de vivir típica de este modo fílmico pero también del propio personaje, que además no sufrió la Guerra Civil ni la Segunda Guerra Mundial, pues se alejó primero de España y luego de Europa. Lógicamente esto le despoja del dramatismo de los filmes anteriores y sitúa el valor de este documental en una clave más sociológica.

Otros trabajos, en cambio, recopilan materiales domésticos de fuentes diversas, trazando retratos colectivos de un país y de un tiempo concretos. Así ocurre en dos películas con una temática común, la vida de los colonos europeos en África: *Ma vie au Congo* (Luxemburgo, 2001)¹⁶ y *Memoire d'Outremer* (Francia, 1997). Una primera reacción podría llevar a acercarse a ellas como cine etnográfico sobre la vida de los africanos, enfoque erróneo pues la mayor parte de su metraje muestra la vida de los europeos en aquellos continentes, en coherencia con el tipo de documento visual —películas domésticas— en el que se basan, lo que les lleva a construir un estudio de la vida cotidiana de aquellos colonos, más que un análisis sociológico o político de la colonización europea¹⁷. El metraje doméstico es amplificado en los dos casos por el trabajo de montaje, sobre todo a través de la banda sonora. En *Memoire d'outremer*, su director Claude Bossion completa

¹⁶ *Ma vie au Congo* puede ser adquirida en VHS en francés en la tienda del Centre national de l'audiovisuel (<http://eshop.cna.public.lu>).

¹⁷ En este sentido no parece del todo ajustado el juicio severo que realiza Rachael Langford sobre *Mémoire d'Outremer*, en su artículo "Colonial false memory syndrome? The Cinémémoire archive of French colonial films and *Mémoire d'Outremer*", *Studies in French Cinema*, vol. 5, nº 2, 2005, pp. 99-110. Es cierto que la banda sonora podría deconstruir la visión de tono nostálgico que domina estos filmes, pero también es legítimo que ambos cineastas pretendan cen-

las películas domésticas –editadas sin una especial secuencia narrativa– con diversos tipos de fuentes escritas y orales: datos técnicos, voces de enciclopedia, cartas y un número abundante de entrevistas, con frecuencia a los protagonistas de los eventos recogidos en las imágenes. En *Ma vie au Congo*, sus realizadores Paul Kieffer y Marc Thiel enfatizan aún más el carácter testimonial de la banda sonora, pues personalizan esos testimonios al presentar al inicio a las ocho personas que escucharemos, todas ellas protagonistas de la vida en el Congo belga en los años cincuenta. En ambas películas, las imágenes adquieren una mayor complejidad al contrastar su aspecto amable con los recuerdos orales –que recogen, por ejemplo, los momentos complicados que se vivieron en los últimos años del periodo colonial–, si bien el tono general de los testimonios abunda más en la cotidianidad de aquellos años que en los sucesos de corte macrohistórico.

El recorrido por estos trabajos de reconstrucción de la memoria colectiva a través de la perspectiva doméstica puede acabar en la antigua Unión Soviética, con dos películas poco conocidas y con singularidades sorprendentes: *Tchastnye Khroniki. Monolog* (*Private Chronicles. Monologue*, 1999) y *Los rusos ilegales* (*Russian Moles*, 2004)¹⁸. Esta última, realizada por Yevgeny Serdyukovsky, cuenta tres historias de espías soviéticos. Una de ellas, la más reciente, está recreada a través de fotografías, pues sus protagonistas podrían ser reco-

trarse en esa experiencia cotidiana de los colonos europeos, al margen de otras consideraciones de carácter más sociopolítico sobre la colonización. El hecho de que Langford se refiera siempre al metraje como cine *amateur* y no como cine doméstico quizá explica en parte que exija de ese metraje –y de los cineastas que ahora lo reciclan– algo que no forma parte en sentido propio de su condición doméstica.

¹⁸ Para los títulos de películas rusas, sigo como criterio el modo como ha sido presentada en España, como ocurre con *Los rusos ilegales*, que participó en el Festival Punto de Vista; en caso de no contar con estreno en España, sigo la nomenclatura que proporciona la productora en Internet (ruso/inglés).

nocidos en la actualidad. Pero las otras dos, que transcurren entre los años cincuenta y setenta, son mostradas a partir de las películas domésticas que esos espías filmaron de sus vidas cotidianas en los países en los que estaban establecidos. Resulta muy sugerente el empleo de un modo fílmico asociado a las rutinas familiares para retratar unas vidas tan ajenas a la condición ordinaria de cualquier familia de su época, al tiempo que ese material no deja de mostrar que toda vida se construye sobre rutinas, incluso en circunstancias tan singulares como éstas.

Tchastnye Khroniki. Monolog tiene un especial interés por un doble motivo: por presentar una crónica generacional de un país como la antigua URSS a través de material doméstico; y por hacerlo recurriendo a la dramatización de dicho material. Este enfoque también será empleado años más tarde por Abigail Child en *The Future Is Behind You* (2004), pero en un formato más breve y referido a una familia europea. En la película rusa, su director Vitalij Manskiy plantea un reto más ambicioso, pues muestra un retrato del país que abarca desde 1961 hasta 1986, estructurado en un capítulo para cada año. Las imágenes, procedentes de cine doméstico y *amateur* de aquellas décadas, se ponen al servicio de una biografía ficticia del narrador, que nos va contando “su vida”, desde su nacimiento en 1961 hasta que cumple veinticinco años. A pesar de que este artificio narrativo en ocasiones fuerza demasiado el montaje de imágenes, el filme consigue ofrecer un sorprendente retrato de la vida en la Unión Soviética durante esa época. Acostumbrados a las crónicas oficiales de aquella Rusia comunista, encontramos por contraste en esta película una crónica centrada en la vida cotidiana, con momentos de ocio y celebración que en cierto modo están contestando la imagen austera y trabajadora del pueblo soviético que promovía oficialmente el

régimen. Vuelve aquí a tener relevancia la tesis de Michael de Certeau, en su defensa de la cotidianidad como ámbito de resistencia frente al Sistema, si bien aquí la matriz marxista de su análisis sufre un giro un tanto irónico, pues esas cintas domésticas están mostrando en cierto modo la rebeldía cotidiana frente a la alienación de un sistema marxista. Esos contrastes tendrán en la película una constante muy clara en la contraposición entre ámbitos públicos y privados: los primeros son los testigos de las celebraciones oficiales, con frecuencia desfiles militares, mientras que los eventos festivos de carácter más popular siempre aparecen en entornos privados o familiares, mostrando una cierta esquizofrenia entre imagen oficial e imagen cotidiana, a la que tenemos acceso una vez más gracias a esa reducción en la escala de observación que nos proporciona el material doméstico. Es una prueba más de cómo el cambio de escala altera el conocimiento histórico —como afirma Jacques Revel— al cambiar la forma, la trama y el contenido de la representación, mostrando así las limitaciones de la macrohistoria (en su construcción de contextos unitarios y modelos explicativos uniformes)¹⁹.

El cine doméstico a la luz del tamiz autobiográfico

Los trabajos hasta aquí estudiados se han acercado al cine doméstico con perspectivas diversas, entre lo ensayístico, lo histórico o lo etnográfico, pero siempre con la distancia de quien observa algo ajeno, un material que apasiona, intriga o interpela también por su carácter misterioso, por ese dilema inevitable entre lo que muestra y lo que esconde. En ocasiones el misterio es en parte desvelado por el testimonio oral de alguno de los protagonistas de esas cintas domésticas,

¹⁹ Cfr. Jacques Revel, “Micro-analyse et construction du social”, en J. Revel (ed.), *Jeux d’échelles. La micro-analyse à la expérience*, Seuil/Gallimard, París, 1996, pp. 19-30.

pero aun así la distancia se mantiene. La cuestión cambia cuando el cineasta que reutiliza esos materiales domésticos forma parte de la familia retratada, bien sea protagonista directo de esas imágenes o descendiente de quien las filmó y protagonizó. Las resonancias se amplifican y el diálogo entre el cineasta y el metraje se incorpora a la obra, añadiendo rasgos autobiográficos que le dan una hondura nueva²⁰.

Quizá la principal novedad que aportan estas obras autobiográficas tenga que ver con el modo de acceso al mundo representado, a la intimidad familiar que refleja el cine doméstico. Las obras anteriores solían recoger metraje de gente ya difunta, o acercarse a ese mundo por su condición de testigos de un entorno social o histórico, sin conceder un acceso detallado a la intimidad familiar. Ahora, sin embargo, el espectador va a tener un mayor acceso a ese ámbito familiar, lo que pondrá en primer plano una de las cuestiones más complicadas de estos trabajos: la conversión de un material de naturaleza íntima o familiar en parte de una película de proyección pública. El cineasta se va a arriesgar a invitar a los espectadores a esa proyección que antes se reservaba para los familiares y amigos más cercanos. Todos podrán participar en ese comentario que complementa la proyección, parte intrínseca del ritual del cine doméstico. Y si se trata de un trabajo conseguido, se sentirán como en casa, parte de esa familia, disfrutando de esa experiencia o asumiendo la nostalgia evocadora de tiempos pasados que contrastan con un presente a veces menos esperanzador. No es un ejercicio fácil, pues el cineasta debe conseguir

²⁰ Las relaciones entre el cine doméstico y el cine autobiográfico no se ciñen sólo a la reutilización del metraje doméstico en clave autobiográfica, si bien ésta constituye una de sus vetas fundamentales. Para un estudio de dicha relación se puede consultar mi trabajo “Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta”, en G. Martín (ed.), *Cineastas frente al espejo*, T&B Editores, Madrid, 2008, pp. 101-121.

dotar al registro personal de resonancia universal, sin caer en la explotación morbosa de la intimidad, a la que cierta televisión nos tiene tan acostumbrados. En definitiva, debe responder a una pregunta sencilla, pero radical: ese “por qué me estás contando tu vida”, que hace referencia no sólo a que su peripecia personal o familiar tenga interés para el espectador, sino a que no se sienta un intruso, violentando la intimidad o la memoria de personas desconocidas hasta entonces; una cuestión aún más compleja en los casos en que esos retratos muestren fracasos vitales o familiares²¹.

El panorama de trabajos autobiográficos apoyados en material doméstico es amplio, como cabe suponer si se tiene en cuenta también el auge de la tendencia autobiográfica en el documental contemporáneo. Cabe arrancar nuestra panorámica con dos películas latinoamericanas que presentan un enfoque cercano: *El misterio de los ojos escarlata* (Venezuela, 1993) y *La línea paterna* (México, 1994)²². Ambas se basan en metraje doméstico y *amateur*: en el primer caso Alfredo J. Anzola usa material rodado por su padre; y en *La línea paterna*, realizada por Marisa Sistach y José Buil, utilizan material ro-

²¹ Éstas son las cuestiones que no acaban de responder, en mi opinión, títulos como *Must Read After Dead* (2007), en el que su director, Morgan Dews, nos da un acceso casi irrestricto a la problemática intimidad de su abuela, pero con una extraña distancia más propia de un médico forense que va a realizar la autopsia de un desconocido. Algo cercano ocurre con *Tarnation* (2004), en donde la sensación de “explotación” morbosa de la vida del protagonista y director del filme, Jonathan Caouette, y de su madre—caso aún más grave, pues se trata de una persona enferma—condicionan el acceso a ese mundo personal. Cabe preguntarse si su éxito comercial no estará relacionado con ese enfoque, ayudado quizá por su estética videoclipera y por contar como padrino (productor ejecutivo) a Gus Van Sant. Otra conocida película que utiliza material doméstico, aunque no autobiográfico, *Capturing the Friedmans*, presenta en mi opinión similares problemas de acceso a la intimidad ajena, que de nuevo problematizan su propuesta (o quizá explican su éxito), aunque sin llegar al extremo de *Tarnation*.

²² Ambos filmes son estudiados también por Jorge Ruffinelli en su capítulo de este libro. Además, véase la entrevista corta a Alfredo J. Anzola, en la parte cuarta del libro.

dado por el abuelo de éste. Las dos arrancan con un anclaje en el tiempo presente, para desde ahí recuperar el tiempo familiar pasado, sobre el que recae el principal peso del relato. El hecho de que se apoyen en su mayoría en un material filmado por el padre o el abuelo remite a una figura que volveremos a encontrar en otros filmes, que se podría calificar—siguiendo la propuesta de Paul J. Eakin para el medio escrito—como “proximate collaborative autobiography”²³. Eakin propone este término para aquella obra sobre alguien íntimo y/o de la familia, con dos primeras personas hablando, en la que el autor cuenta su vida al contar la vida del otro. La definición no se puede aplicar aquí de modo literal, pero sí que recoge la idea de estos cineastas, pues ambos entienden su trabajo en buena medida como una manera de ofrecer a sus progenitores la oportunidad de convertir su cine doméstico y *amateur* en historia pública. En el caso de *El misterio de los ojos escarlata* surge casi como una necesidad, pues Edgar J. Anzola tuvo su protagonismo en la Venezuela del momento y sus películas constituyen en parte una crónica sociohistórica del país en aquellos años. Y en *La línea paterna*, más pegada a la historia familiar, responde también al indudable interés etnográfico de la cinta, en su retrato de una comunidad rural y del pueblo indígena de ese lugar.

Un acercamiento semejante se puede encontrar en *A Letter Without Words* (EEUU, 1998), hasta el punto de que su realizadora, Liza Lewens, coloca como codirectora a su abuela Ella, haciendo explícito el carácter de “autobiografía en colaboración” con el que entiende su documental. Como le ocurrió a Anzola, también Lewens encontró por casualidad, tras años de olvido, las películas domésticas filmadas por su abuela Ella durante los años veinte y treinta en

²³ Cfr. Paul John Eakin, *How Our Lives Become Stories: Making Selves*, Cornell University Press, Ithaca, 1999, pp. 175-182.

Alemania, y durante los años cuarenta en los Estados Unidos (adonde llega en 1939 huyendo del régimen nazi). Este material se completa además con el diario que escribió desde 1914 hasta 1944, que la cineasta utiliza en la banda sonora. Las películas domésticas sirven como singular crónica del Berlín de entreguerras, pues dan acceso a la intimidad familiar de los Lewenz, pero también a la vida de la burguesía acomodada del momento. Ella Lewenz va más allá de las típicas filmaciones casuales, pues llega a montar y titular el metraje rodado, y prolonga sus filmaciones más allá de 1933, año en que se prohibieron las filmaciones independientes. El paralelismo con la Madronita Andreu de *Un instante en la vida ajena* resulta patente, con la importante diferencia de que ahora es una nieta suya la que descubre y recupera el material, y de que como nervio central de esa indagación en el pasado se encuentra la cuestión identitaria, en torno al carácter étnico-religioso de sus raíces judías. Lisa Lewenz creció en una familia cristiana y no fue hasta los trece años cuando se enteró de que su padre era judío; y será precisamente en la investigación para realizar este documental cuando descubre otras piezas del puzle identitario familiar que le ayudan a conocer el itinerario de asimilación –y de abandono del judaísmo– de su familia.

El contexto multiétnico será también el marco en el que se sitúan un buen número de documentales autobiográficos que se apoyan de modo significativo en cine y fotografía doméstica. Estos trabajos son más numerosos en Norteamérica, pues se trata de un territorio muy marcado por los cruces étnicos producidos por las diferentes y continuas oleadas migratorias, a lo que se añade la existencia de una sólida clase media con un fácil acceso a equipos de cine doméstico. En consecuencia, no es extraño que ese legado audiovisual sea reutilizado en ocasiones por los hijos o los nietos para sus indagaciones autobiográficas, en su rastreo de los

rasgos identitarios que dan razón de su biografía. Un ejemplo muy notable de este tipo de indagación es *Family Gathering* (EEUU, 1998)²⁴. Su realizadora, Lise Yasui, recapitula la historia de su familia paterna, que sufrió la encarcelación masiva de la comunidad americano-japonesa (mostrada con más detalle en la ya comentada *Something Strong Within*, de la que toma de hecho parte del material de archivo que utiliza). El principal protagonista es su abuelo, que emigró desde Japón, a quien ella no conoció en vida y al que ahora accede a través de fotografías y películas familiares y de las entrevistas que hace a su padre y a sus cuatro tíos, todos ellos encarcelados en los años cuarenta. La experiencia traumática de esa encarcelación, con la desposesión de los bienes familiares y la ignominia a que fueron sometidos, dejó una huella profunda en todos ellos, hasta el punto de que su abuelo no logró superarlo y se suicidó ya anciano (algo que el padre de la cineasta no le contó a Yasui hasta veintiocho años después, durante la realización de este filme). *Family Gathering* se sitúa sin duda en lo que Marianne Hirsch ha denominado como “postmemoria”, un ejercicio de recuerdo no directo, sino basado en la “memoria” de una generación anterior que fue protagonista de sucesos históricos traumáticos. Este salto generacional hace del trabajo rememorativo una empresa compleja, conectada materialmente por vestigios como la fotografía –que estudia Hirsch– o el cine doméstico, los cuales constituyen “los restos, las fuentes fragmentarias (...) del trabajo de la postmemoria”, como afirma Hirsch. “Afirman la existencia del pasado y, en su bidimensionalidad plana, señalan una distancia infranqueable”²⁵. Este ejercicio de postmemoria de Yasui aporta al espectador una visión microhistórica de

²⁴ *Family Gathering* se encuentra disponible en versiones de 60' y 30'. Aquí analizo la versión de 30'. La película se encuentra a la venta en DVD, en ambas versiones, en la tienda del Center for Asian American Media (<http://asianamericanmedia.org/caam-store/home-video/>).

²⁵ Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1997, p. 23.

aquellos años, en la línea de propuestas ya estudiadas como la de Forgács, aunque ahora radicadas en la biografía personal de la cineasta. Esa raíz autobiográfica le aporta una dimensión más emocional, que sin embargo Yasui sabe equilibrar con un acercamiento sereno, que dota al dolor retratado de un valor mucho más permanente, ajeno a su posible banalización mercantilista.

No obstante, *Family Gathering* trasciende ese marco histórico, pues, como Yasui afirma, “en un nivel más general, es la historia de la búsqueda del lugar de cada uno en la historia familiar: qué significa romper el silencio sobre un suceso doloroso y qué gana uno como resultado”, y por eso encuentra eco en “todo aquel que se ha preguntado alguna vez sobre su historia y las fuerzas que han configurado de dónde venimos y quiénes somos”²⁶. Y para la cineasta, será precisamente el cine doméstico uno de los pivotes sobre los que se va a articular su propia búsqueda identitaria. Para Yasui las películas domésticas de su padre poseen un carácter ambiguo. Por un lado, fueron su medio para acercarse al pasado familiar, como afirma en la narración en *off*: “En las películas había escenas con mis abuelos. Cuando aparecían, mi padre se extendía en historias familiares del pasado, concluyendo con alguna enseñanza sobre el trabajo constante y el estudio. Otras veces no decía nada. Cuanto menos decía, más curiosidad me entraba”. Por otro lado, como ya apunta aquí, esos silencios convertían las cintas domésticas en barreras que le impedían acceder al pasado, y así lo explica más adelante: “Esperaba que un día mi padre me hablaría de los traumas de su pasado, pero nunca lo hizo. En su lugar, mostraba sus películas domésticas (...). Para mí, esas películas representaban la frontera entre el padre que conocía y el padre cuyos sentimientos reales sobre su pasado

²⁶ Lise Yasui, *Family Gathering: A Study Guide*, p. 1. Disponible en la página web del Center for Asian American Media.



Family Gathering (1998)

parecía que nunca iba a llegar a conocer”. Además, la facticidad de esos testimonios visuales se vuelve tenue cuando Yasui reconoce que su recuerdo más grato de la infancia —una visita de sus abuelos— nunca ocurrió, fue creado por ella a partir de memorias basadas en las sesiones de cine doméstico. Las imágenes confirman, en efecto, que ella no está en la escena que le evoca aquel encuentro. Pero esa prueba material se puede refutar en cierto modo si entendemos que la película doméstica se completa con la proyección familiar —como bien afirma Odin—, en la que ella sí participó años más tarde, cuando el pasado se revivía a través de las imágenes y de las historias orales, configurando un espacio en el que el tiempo parece suspenderse y las generaciones encontrarse.

Si la postmemoria se entiende como la construida sobre la memoria traumática de la generación anterior, cabría incluir a la película italiana *Un'ora sola ti vorrei* (2002) como un ejemplo logrado de ese fenómeno²⁷. Pero para ello habría que ampliar el concepto

²⁷ *Un'ora sola ti vorrei* está a la venta en DVD en Italia (en webs como www.ibs.it).

propuesto por Hirsch, más allá de su relación con sucesos macrohistóricos traumáticos, pues aquí su directora, Alina Marazzi, se acerca a la historia de su madre (y de su abuela) desde una perspectiva netamente familiar, sin que el contexto histórico juegue un papel fundamental²⁸. Marazzi apenas conoció a su madre, pues murió cuando ella tenía siete años y en esos últimos años pasó largas temporadas en centros psiquiátricos, sometida a tratamientos de escaso éxito, hasta que con treinta y cuatro años se quitó la vida. En su familia se evitaba hablar de ella con los niños. Pero cuando cumplió dieciocho años la cineasta recibió las cartas de una de las amigas íntimas de su madre; y más tarde se decidió a ver las películas domésticas que su abuelo paterno había filmado desde los años veinte hasta los setenta, en donde lógicamente su madre (1938-1972) ocupaba un lugar principal. La realización de *Un'ora sola ti vorrei* supuso para Marazzi un modo de recuperar esa parte de su propia historia que hasta entonces se encontraba entre negada e ignorada:

Antes de hacer esta película no era capaz ni siquiera de nombrarla, ni de pensar sobre el hecho de que hubiese decidido acabar con su vida de ese modo. De pequeña, si me preguntaban '¿dónde está tu madre?', escena muda, bloqueo total. Y así hasta los veinte años. Era incapaz de encontrar las palabras (...). Esto fue el primer paso de un recorrido que siempre supe que era necesario y que debía resolver (...). He recuperado una parte de ella que ahora es mía.

Ese proceso de recuperación se articula en buena medida sobre los dos ejes que precisamente Hirsch asocia al trabajo de la postmemoria: la reconstrucción y el duelo. Y de nuevo el cine doméstico, de modo pa-

²⁸ El contexto de producción y las citas incluidas a continuación están tomadas de la tesis de licenciatura, inédita, realizada por María Teresa Calvo del Valle en la Università della Santa Croce, titulada "El montaje del *found footage* en el documental biográfico. Análisis del documental *Un'ora sola ti vorrei*".

ralelo a la fotografía en el análisis de Hirsch, constituye ese vínculo ambivalente, con su capacidad "para señalar la ausencia y la pérdida y, al mismo tiempo, para hacer presente, reconstruir, reconectar, volver a traer a la vida"²⁹. Marazzi emprende su personal empresa filmica en ese contexto memorialístico, que le aporta, por encima del dolor, la recuperación de la figura materna en su propia biografía. Las películas domésticas de su abuelo no le ayudan a recordar más acontecimientos de su primera infancia, pero sí a reconocerse en su madre, en su rostro y sus gestos: "Este reflejo ha sido el inicio de un recorrido que me ha llevado a reanudar el hilo de mi pasado respecto a mi madre, pero también con mi abuela y mis orígenes en general". Formalmente, la cineasta construye la banda visual sobre todo con las imágenes filmadas por su abuelo; y la banda sonora, con la voz recreada de su madre, en primera persona, dirigida a su hija desde un presente extradiegético, apoyada por la lectura de numerosas cartas, fragmentos de sus diarios y algunos partes médicos. Esos testimonios escritos dotan de una tremenda carga trágica a la película, añadiendo una notable complejidad al retrato feliz de las películas domésticas, una estrategia que remite a filmes ya comentados como *The Family Album* o *Y en Vyvorg*. Sin embargo, cabe matizar que las propias imágenes de *Un'ora sola ti vorrei* parecen ya de por sí cargadas de una intensa tristeza, como anunciando el final trágico de la historia. Así se percibe cuando la cámara se fija en el joven rostro de la madre de Marazzi, que la cineasta sabe mostrar con una elegancia elegiaca en esa escena de la boda del hermano que de algún modo condensa visualmente la biografía materna.

En esta línea de documentales autobiográficos que vuelven sobre la figura paterna o materna en sus búsquedas identitarias, cabe destacar también títulos como *Engelchen, flieg/Vuela, angelito*,

²⁹ M. Hirsch, *Family Frames...*, op. cit., p. 243.



Un'ora sola ti vorrei (2002). Luisa (Liselli) Hoepli, madre de la cineasta

Christmas in the Distance o *The Watershed*, que repasaremos más someramente. *Engelchen, flieg/Vuela, angelito* (2001) recoge la vuelta de su directora, Christiane Burkhard, alemana afincada en México, al momento en que sus padres fallecieron en un accidente aéreo, veinte años atrás, un tiempo doloroso que de algún modo siempre se había evitado³⁰. Ahora, junto con su hermana, vuelven al tiempo feliz de su infancia gracias a las películas domésticas que su madre fue filmando en aquellos años. Al revisar esas cintas, Burkhard les otorga un valor testamentario antes imprevisible, como afirma en *off*: “Recuerdo a mi madre filmando en toda ocasión. Siempre nos miraba a través de su cámara. Filmaba los eventos más importantes de nuestra infancia como si hubiera sabido que estas imágenes serían un día su legado”. Para la cineasta, las películas domésticas son realmente

³⁰ Véase también el texto escrito por Christiane Burkhard para este libro, en la parte cuarta. La película se puede adquirir contactando directamente con la cineasta (ch.burkhard@gmail.com).

ese banco de memoria visual que le ayuda a recuperar en cierto modo a sus padres, que le devuelve aquellos años llenos de vitalidad. Tan es así que la escena final plantea una reunión de los dos tiempos, el presente y el pasado, a través del montaje de un brindis que enlaza los diferentes espacios y tiempos, en el que participan los familiares entrevistados, las dos hermanas, y también sus padres, retratados en otro brindis de una de las últimas cintas domésticas filmadas.

Orpojen Joulu (*Christmas in the Distance*, 1994) es un mediometraje que recoge el viaje de la cineasta finlandesa Anu Kuivalainen para conocer a su padre, del que sólo conoce su rostro por una fotografía. La película está estructurada como un diario, con un enfoque poco convencional. La banda sonora se pone al servicio de su narración, que va recogiendo la ansiedad ante el encuentro, las diversas llamadas y el final feliz tras el reencuentro. Éste, sin embargo, no es mostrado en las imágenes, subvirtiendo las típicas expectativas de un espectador contemporáneo, lo que crea una interesante tensión entre la intimidad autobiográfica de la narración y la elipsis del momento climático del filme, obligando al espectador a reflexionar sobre los límites de la representación de la intimidad. Lo que las imágenes muestran es el itinerario del viaje –el contexto material de ese recorrido–, en el que se incluye también la cineasta, en un montaje alterado con películas domésticas de su infancia y juventud. En este sentido, resulta ilustrativo el peso que otorga a ese cine doméstico de su familia, en una película en la que la cineasta busca reconstruir su pasado, recuperar a su padre en su propia biografía.

En *The Watershed* (EEUU, 2004)³¹ el cine doméstico va a tener una presencia cuantitativa no muy grande (pues se trata de un

³¹ *The Watershed* se encuentra disponible en un servicio legal de YouTube para el visionado de largometrajes. También está a la venta en DVD en los Estados Unidos (amazon.com, etc.).

largometraje estructurado en torno a entrevistas), pero su impacto emocional y narrativo hace que sean las imágenes más incisivas y duraderas del documental. La directora, Mary Trunk, realiza esta película como un modo de recuperar la historia familiar y de intentar comprender la cuestionable biografía de sus progenitores: su padre abandonó a su esposa y siete hijos por otra mujer, y su madre, incapaz de superarlo, cayó en el alcoholismo durante varios años. La cineasta – la hija mayor – entrevista a varios miembros de la familia, incluyendo a su padre, y con ese material va entrelazando una crónica familiar que al final rezuma comprensión, sin por ello esconder un juicio más severo hacia su padre, que se deduce del conjunto del filme más que de una verbalización explícita. En ese retrato familiar, las películas domésticas son un elemento clave para retratar en primer lugar los años de felicidad previos a la ruptura, también en busca de alguna pista posible del futuro abandono, como la madre reclama en uno de los testimonios más punzantes. Más tarde, esas imágenes felices se tornan dolorosas cuando Trunk las contrapone a los testimonios orales de la ruptura y del posterior hundimiento de la madre, creando de nuevo resonancias especialmente significativas en el choque entre banda visual y sonora.

Las indagaciones en la historia familiar que muestran este tipo de documentales no tienen por qué tener un trasfondo traumático, aunque es frecuente que surjan como fruto de entramados identitarios complejos, en los que se entrecruzan diferentes contextos étnicos, religiosos o nacionales. Ése sería el caso de tres trabajos que presentan ciertas similitudes, en su exploración de este tipo de historias personales: *I for India*, *Yidl in the Middle*, *First Person Plural*. Este último, realizado por Deann B. Liem y estrenado en 2000, sigue la biografía de la cineasta, coreana adoptada como huérfana por una fa-

milia estadounidense, que de mayor descubre que realmente tiene una familia en Corea, lo que le lleva a viajar allí y reunir a las dos familias. En su intento de integrar su familia coreana en su biografía americana, resulta muy interesante el papel que juegan las películas domésticas, filmadas por su familia americana, y empleadas abundantemente en la primera media hora del documental para retratar la infancia y juventud de la cineasta. Esas películas revelan ya de inicio la diferente condición económica de ambas familias y países, reflejada en la disponibilidad o ausencia de tecnología y tiempo de ocio. Pero además ese cine doméstico ha ayudado en buena medida a dar forma a la nueva identidad adoptiva de Liem, como ella afirma hacia el inicio, cuando cuenta cómo sus memorias de aquellos años de infancia y juventud quedaron ligadas a las películas domésticas de su familia californiana, relegando los recuerdos de sus primeros años en Corea al mundo de los sueños.

Yidl in the Middle (EEUU, 1999) aborda en clave autobiográfica la vivencia de la identidad judía en una comunidad mayoritariamente cristiana, la de Iowa en los años cincuenta. Su directora, Marlene Booth, rememora la tensión entre esa identidad –vivida con naturalidad entre los suyos– y la presión por asimilarse a la cultura dominante en la vida social y pública de aquellos años. Su reflexión se ancla precisamente en el retrato de su familia que ofrecen las películas domésticas; un retrato feliz, coherente con muchas de las vivencias de esos años, pero en el que se pueden descubrir los rasgos de asimilación a los estándares dominantes en detrimento de su identidad judía. La cineasta lo resume con nitidez al final del filme, comentando en *off* metraje doméstico de su familia: “Al ver estas películas domésticas, podrían ser de cualquier familia americana. Pero no, son mías. Y cuando las miro, veo qué ansia teníamos de ser lo más posible de Iowa”. Esa

tensión, ya vista desde la madurez, se ha convertido ahora en un valor añadido, como continúa explicando: “Crecer con estos dos lados diferentes me aportó una perspectiva única. Llevo conmigo las diferencias allá a donde voy, siendo yo misma un término medio entre los extremos. Estoy tranquila con esta tensión (...). Quizá eso es lo que significa ser una judía en minoría [*a yiddle in the middle*]”.

I for India (2006)³² no presenta un cruce de etnias o religiones, sino el contraste de culturas visible en la vida de una familia “transnacional”³³. El documental narra la historia familiar de la cineasta, Sandhya Suri, que emigra a Inglaterra en 1965, vuelve a la India, para terminar regresando a Inglaterra. Lo peculiar de la historia es que su padre, al llegar a tierras inglesas, compra dos cámaras de Super 8, dos magnetófonos y dos proyectores, uno para ellos y otro para la familia en la India, y durante años se van enviando cintas de cine y audio que luego su hija Sandhya utilizará para su primer proyecto cinematográfico. La cineasta sabe combinar con acierto ambos soportes –más presentes en la primera parte de la película–, creando secuencias que circulan entre la nostalgia, la emoción y el dolor de la ausencia, al montar dos tipos de discurso que discurren paralelos en el tiempo, pero que nunca fueron grabados de modo simultáneo. De este modo, el espectador es testigo del precio real de la emigración, en términos vitales y culturales, y de la dificultad de dar marcha atrás en los procesos migratorios, a pesar de las ilusiones puestas en la vuelta. La imagen doméstica también nos muestra el diálogo entre la cultura británica tradicional y la cultura india que se inserta en ese país, como

³² *I for India* está disponible en DVD en los Estados Unidos y el Reino Unido (amazon.co.uk, etc.). Véase también la entrevista breve que se encuentra en la cuarta parte del libro.

³³ Sobre este concepto de “familia transnacional”, véase por ejemplo D. Bryceson, y U. Vuorela (eds.), *The Transnational Family: New European Frontiers and Global Networks*, Berg Publishers, Oxford, 2003.

ocurre con la boda de la hermana mayor en Inglaterra, realizada al estilo hindú. Al mismo tiempo, *I for India* muestra también la creciente influencia de las tecnologías de la comunicación en la configuración de comunidades globales, su impacto en las nuevas familias transnacionales que pueblan los países occidentales, pues empieza con esa apuesta pionera del padre por una correspondencia audiovisual y acaba con una conversación entre los padres y una de las hermanas, ahora en Australia, a través de Skype. Los vínculos familiares son igual de fuertes, el dolor de la separación sigue ahí, la historia de la emigración se repite en la nueva generación, pero las nuevas tecnologías de la comunicación logran de algún modo introducir una experiencia diferente de un fenómeno secular.

Fronteras movedizas: entre lo doméstico y lo profesional

Hasta ahora, en todas (o casi todas) las películas analizadas se podía observar una clara distinción entre el cine doméstico reutilizado y el metraje grabado para la nueva película, con estándares profesionales contemporáneos. Pero no siempre ocurre así. En esta tercera parte, pretendo acercarme a cineastas profesionales que filman a su familia y amigos, habitualmente con formatos no profesionales (16 mm, 8 mm, Super 8, vídeo), lo que llevaría a calificarles como cineastas “domésticos”. La diferencia estriba en que con frecuencia usarán esos materiales filmados no sólo para ver en familia, sino para realizar películas que tendrán una exhibición pública, explorando una vez más la veta autobiográfica tan presente en la práctica contemporánea. Además, no será extraño que también incluyan cine doméstico filmado por sus padres o abuelos, lo que creará una rica intertextualidad en el diálogo entre formatos y temporalidades. El abanico de cineastas que se pueden encuadrar aquí es amplio:

Berliner, McElwee, Arlyck, Block... (quizá incluso diaristas como Perlov o Mekas)³⁴. No hay duda, por ejemplo, de que el mediometrage de Jay Rosenblatt, *Beginning Filmmaking* (2007), encajaría aquí sin problema, en su divertido e interesante empeño en que su hija pequeña aprenda a manejar una cámara doméstica de vídeo. O también el sugerente mediometrage de Víctor Kossakovsky, *Svyato* (2006), que filma a su hijo de dos años enfrentándose a un espejo en la casa familiar, a pesar de la mayor autoconsciencia creativa que rodea este proyecto, lo que le alejaría de la espontaneidad asociada a la filmación doméstica. Es cierto que cuanto más se abra el abanico, mayor será el debate sobre qué se debe considerar como “doméstico” en la práctica audiovisual. Pero entiendo que se trata de un debate fructífero y de extremada contemporaneidad, en vista de la constante renegociación del espacio íntimo, privado y público que está teniendo lugar en los países occidentales y de la constante renovación de los modos de representación que está provocando el vertiginoso desarrollo tecnológico.

³⁴ Cabría preguntarse si los diarios filmicos, como los de David Perlov o Jonas Mekas, se pueden incluir aquí, como cineastas profesionales que recurren al cine doméstico. En sentido estricto, la respuesta sería negativa, pues se suelen situar en ámbitos de producción y exhibición ajenos al cineasta doméstico (aunque con parentescos inevitables, como analiza Laurence Allard en su capítulo). Además, tampoco reutilizan metraje doméstico, pues construyen sus películas con el material que ellos mismos han filmado. No obstante, adoptan el modo doméstico de filmación, trabajando con formatos no profesionales, filmando a sus gentes y su entorno, y con la intención, al menos inicial, de proyectar ese material a su entorno más inmediato. El hecho de que luego esos trabajos hayan adquirido relevancia internacional, abriendo el ámbito de su exhibición, no invalida su inicial condición “doméstica”, sino que la convierte en un ejemplo más de las diversas variaciones que está experimentando el cine basado en un “modo doméstico” en las últimas décadas, al incluir propuestas que también se entienden como vanguardias. Pero esta cuestión corresponde ya al capítulo de James M. Moran, en el que propone una definición transversal del “modo doméstico”, que abarcaría tanto al cineasta doméstico tradicional como a Jonas Mekas; y al capítulo de Josep M. Català, en donde revisa la obra de Mekas en el contexto de la historia de las vanguardias.

Alan Berliner puede ser de nuevo un buen punto de arranque. Su filmografía, tras *The Family Album*, adquiere un carácter autobiográfico que ya no abandonará, con retratos de su abuelo materno en *Intimate Stranger*, de su padre en *Nobody's Business* y, de un modo más libre, de su esposa e hijo en *Wide Awake*³⁵. En *Nobody's Business* (1996), es notorio el uso de películas domésticas filmadas por su padre, escasas cuantitativamente, pero muy relevantes a la hora de evaluar la vida de su progenitor, que en la actualidad está divorciado y vive solo. Berliner hijo enfrenta a su padre al retrato feliz de esas cintas domésticas, provocando una reacción incómoda —entre triste y nostálgica— en su padre, y dotando de nuevo a esas películas de resonancias ausentes en las meras imágenes. Su maestría reside en permitirnos el acceso a esa intimidad familiar sin violentarnos, pues la perspectiva del hijo humaniza la figura de sus padres de tal modo que el espectador se sitúa en una posición de saber compartido, de vida vivida con éxitos y errores, de la que todos nos sentimos partícipes. Además, en esta película Berliner ya introduce algunas grabaciones familiares suyas (como la boda de su hermana), aunque éstas se harán más frecuentes en *Wide Awake* (2006), en donde, tras el hilo conductor del insomnio, destacan dos nuevos protagonistas: su mujer y su hijo recién nacido. Como cualquier cineasta doméstico, Berliner filma a su hijo, incluso de un modo más compulsivo. Lo explica con perspicacia en el texto incluido en la parte cuarta, cuando al reflexionar sobre qué significa para él filmar películas domésticas, afirma que básicamente supone dejar un legado para su hijo similar al que él recibió de su padre:

³⁵ En España *Intimate Stranger* y *Nobody's Business* está editado en DVD por BNC (www.benece.es) y se puede adquirir en webs como www.lacentral.com. *Wide Awake* está a la venta en DVD en los Estados Unidos (amazon.com, etc.).

Al grabar películas domésticas, al igual que mi padre, para bien o para mal, mantengo vivo un ritual más complicado de lo que mi padre pudo imaginar. Y aun así, al mismo tiempo, nunca podré olvidar que tomo estas imágenes para todos nosotros: para Eli, para Shari, y para cualquier otro pariente curioso en nuestro árbol familiar. Las grabo porque una parte de mí quiere que él también lo haga algún día.

Filmar la vida de los seres queridos puede crear problemas a la hora de vivir esa vida, pues la excesiva presencia de la cámara también puede hacer que ésta sea experimentada como un obstáculo, como un intruso en la familia. Ésa es una de las tensiones más características de la obra de Ross McElwee, como se observa sobre todo en *Sherman's March* (1986) y en *Time Indefinite* (1993)³⁶. En esa dialéctica, la vida termina imponiéndose en los momentos clave, como se observa por ejemplo cuando McElwee deja de filmar durante los primeros seis meses de vida de su hijo, absorto por la radical novedad de esa vida. En otras ocasiones, sin embargo, el empeño de este cineasta por filmar su entorno cotidiano será más problemático. Su condición de familiar al tiempo que cineasta autobiográfico genera reacciones dispares, que materializan la tensión creada por su ambiguo posicionamiento entre lo íntimo y lo público. Su amiga Marlene lo expresa muy bien, cuando le presenta a una amiga –en esa búsqueda infructuosa de la mujer ideal en *Sherman's March*– y él la saluda mientras sigue filmando, ante lo que Marlene le exige que deje de filmar y le grita: “¡Esto no es arte, esto es vida!”.

³⁶ Para profundizar en la obra de Ross McElwee, véase Efrén Cuevas y Alberto N. García (eds.), *Landscapes of the Self: The Cinema of Ross McElwee/Paisajes del yo. El cine de Ross McElwee*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2008. Cinco de sus películas, entre las que se encuentran las tres aquí mencionadas (*Sherman's March*, *Time Indefinite* y *Bright Leaves*) están a la venta en los Estados Unidos en un *pack*, a través de los distribuidores ordinarios (amazon.com, etc.). *Sherman's March* y *Bright Leaves* también están disponibles por separado.

Más allá de esa cuestión, resulta también muy interesante la reflexión de McElwee sobre el cine doméstico heredado (en este caso de sus tíos) y su relación con el propio metraje que él ha ido filmando a su familia, muy presente en *Time Indefinite*. Así se observa cuando, poco después de la muerte de su padre, encuentra una filmación desconocida para él de la boda de sus padres, filmada por uno de sus tíos. McElwee se siente fascinado por el halo que rodea a esas películas domésticas, que ve imposible de reproducir en el cine profesional, por esos destellos de lo cotidiano –ese *punctum* barthesiano, cabría decir– visibles en detalles como el parpadeo de la esposa tras besar al marido. Así lo hace explícito al comentar otra película doméstica del día de su bautizo: “Para mí hay algo en las imágenes mismas. Es la forma en la que todo parece resplandecer a la luz de ese particular y ordinario domingo por la mañana, la manera en la que todo está en movimiento, las sombras, la luz, la cámara al hombro... Y está esa ligera timidez de mis padres ante la cámara, una timidez que se mezcla con la felicidad y el orgullo. Todo parece brillar con un tipo de vida que sería muy difícil de reencarnar”. La carga memorialística de esas cintas le interpela directamente en su tarea como cronista familiar, poniendo en primer plano una de las cuestiones recurrentes en el cine doméstico y, por extensión, en el cine autobiográfico: la capacidad del cine para preservar el pasado, para embalsamar el tiempo, por volver sobre la conocida metáfora bazaniana, o conservarlo en ese “tiempo indefinido” que da título a su película. McElwee lo plantea abiertamente cuando revisa unas imágenes que él filmó a su padre: “Durante los últimos quince años, he montado y remontado este metraje que filmé de mi familia, usándolo en varias películas que he hecho. Pero ahora me pregunto si eso ha sido tan sólo una manera de acariciar el metraje, de intentar masajearlo para devolverlo a la vida. Quizás he estado intentando preservar las cosas en el presente, mantener de algún



Time Indefinite (1993). Bautizo de Ross McElwee

modo vivos a todos en un cierto tiempo indefinido.” Y a pesar de que con el paso de los años, como comenta en su siguiente película *Bright Leaves* (2003), ya no confía tanto en la verdadera eficacia de esa práctica fílmica para acercarle a sus progenitores (“Conforme pasa el tiempo, mi padre me parece cada vez menos real en estas imágenes, casi un personaje de ficción”), sigue filmando, ahora a su hijo, al que ve crecer con demasiada prisa, en lo que refleja una experiencia universal: “Sigo filmándole a medida que se hace mayor, almacenando más y más material, como si el peso de todas esas imágenes acumuladas pudiera, de alguna forma, evitar que creciera tan deprisa, ralentizar el proceso”. Su reflexión remite, por tanto, a una preocupación central en las filmaciones domésticas, pero realizada por un cineasta profesional, que recoge esas imágenes para sí mismo y para su familia, al tiempo que las convierte en material de sus películas y las abre por ello a la exhibición pública.

Esa reflexión tan explícita sobre el carácter de la filmación doméstica no resulta tan patente en otros cineastas que, sin embargo, siguen empleando una variedad de registros domésticos, desde el metraje heredado hasta el grabado por ellos, combinándolo en ocasiones con materiales de archivo histórico y otros de factura y temática más ajena a lo doméstico. Así se observa en películas como *51 Birch Street*, *Following Sean*, *For My Children* o *Anna 6-18*. En la primera de éstas, *51 Birch Street* (EEUU, 2006)³⁷, su director Dough Block plantea su película en torno a la resolución de una intriga: la creada cuando su padre, a los pocos meses de fallecer su esposa (con la que estuvo casado cincuenta y cuatro años), anuncia sus segundas nupcias con una antigua secretaria. La reacción primaria lleva a salvar la memoria de la madre y condenar la cuando menos ambigua actitud del padre. La película, sin embargo, hace un repaso de los años anteriores, en busca de pistas para intentar comprender esa sorprendente noticia, y dar tiempo a la nueva protagonista de la familia para ser entendida. En ese repaso, Block recurre a materiales de carácter doméstico filmados por sus padres y también a abundante material que él ha ido grabando —una entrevista a sus padres, un vídeo para el sesenta y cinco cumpleaños del padre, etc.—, en donde el contexto sigue siendo doméstico, pero los modos se comienzan a profesionalizar, debido al trabajo del hijo como cineasta³⁸. El tema central del documental termina siendo la felicidad posible, en referencia directa a la vida de sus padres, con sus misterios y sus logros, algo que queda muy bien resumido en la pregunta, antes ingenua pero ahora más ambivalente, que su madre le hace al hijo mientras graba una fiesta familiar por el aniversario de la boda:

³⁷ *51 Birch Street* está a la venta en DVD en los Estados Unidos (amazon.com, etc.).

³⁸ Su siguiente proyecto, *The Kids Grow Up*, estrenado en el IDFA en noviembre de 2009, ahonda en esta dirección, pues retrata la vida de su propia hija, desde su infancia hasta que se va de casa para comenzar la universidad.

“¿Verdad que ha merecido la pena?”. Aun así, la película deja una cierta inquietud en el espectador, pues le ha dado acceso a una intimidad familiar (más evidente cuando el hijo descubre unos diarios de su madre) que por momentos resulta demasiado explícita. Bien es verdad que Block equilibra ese posible exhibicionismo de la intimidad con un acercamiento honesto, que no esconde al espectador las dudas sobre dicha exposición, y con un tratamiento de todos los implicados que surge de una relación familiar auténtica. De ahí que su explicación de la razón de este proyecto resulte coherente y aporte motivos de fondo que lo justifican: “Para mí ha sido una experiencia que no tiene precio: ser capaz de entender a mis padres mejor, prestarles tributo como seres humanos falibles que lo hicieron lo mejor que pudieron, acercarme a mi padre...”. Por eso luego Block se arriesga a afirmar que espera que la película apele a un público amplio, que les ayude a examinar la relación con sus padres, sin pretender dar recetas fáciles, pues “como el film sugiere, realmente nunca solucionamos todas las cosas con nuestros padres. Pero si somos afortunados, tendremos la oportunidad de hacer las paces con ellos antes de que sea demasiado tarde”³⁹.

Los diversos materiales que conforman *Following Sean* (2004)⁴⁰ plantean nuevas cuestiones, en su combinación del discurso sociohistórico, doméstico y autobiográfico⁴¹. Ralph Arlyck parte de un cortometraje que realizó en 1969 sobre Sean, un niño de cuatro años, vecino suyo, al que entrevista en su propio apartamento californiano. Treinta años después vuelve para ver qué ha sido de Sean tras este tiempo. Y su proyecto se va ampliando, para dar cabida también a su propio itinera-

³⁹ Declaraciones del director, Dough Block, sacadas de la página web de la película: www.51birchstreet.com (Última consulta: diciembre 2009).

⁴⁰ *Following Sean* está a la venta en DVD en los Estados Unidos (amazon.com, etc.).

⁴¹ Ralph Arlyck comenta su trabajo para esta película en el texto publicado en la cuarta parte de este libro, titulado “Bebida casera”.

rio biográfico y al reflejo de aquellos agitados tiempos y de los posos que han dejado. Así, va entrelazando metraje de aquel corto, metraje suyo de aquellos años (como esas imágenes de la que será más tarde su mujer, llenas de un brillo que el grano de la película de 16 mm y el blanco y negro no hacen más que resaltar), metraje *amateur* de otros protagonistas del San Francisco *hippy* y contestatario de finales de los sesenta... Y luego le va añadiendo metraje más contemporáneo, de Sean y de su entorno (ya rodado en formato profesional estándar), pero también de su propia familia, sus padres, su esposa o sus hijos. El resultado final hace que los diversos materiales dialoguen entre sí en igualdad de condiciones, si bien el metraje en 16 mm de los años sesenta resalta sobre los demás, cargado de una inevitable mirada nostálgica, aunque no por ello del todo complaciente. De nuevo la crónica microhistórica—de Sean y del propio Arlyck—aportan una mirada propia a unos sucesos y unos lugares habituales en el imaginario de un espectador occidental, agrietando los estereotipos mediáticos sobre los que descansan y dotándolos de una mayor profundidad, construida desde esa visión crítica retrospectiva.

Una combinación similar de capas visuales y simbólicas—entre lo histórico, lo doméstico y lo autobiográfico—se puede encontrar en el documental israelí *For My Children* (2002)⁴², realizado por Michal Aviad. La cineasta se pregunta por el futuro de sus dos hijos, ante el estallido de la segunda Intifada, y como respuesta—“for my children”—realiza una película en la que reúne material contemporáneo, pegado al entorno familiar (conversaciones con su marido, entrevistas a sus padres o los padres de él, también en cuanto protagonistas de relieve en la historia del Estado de Israel), junto con otros materiales antiguos, como vídeo doméstico de su propia familia o metraje de archivo de

⁴² *For My Children* está disponible en DVD en www.third-ear.com. La web está en hebreo, pero cabe suponer que atenderán peticiones en inglés en su correo: dvdstore@third-ear.com.

carácter público. La crónica microhistórica se revela de nuevo iluminadora de un contexto sociopolítico que satura a diario los medios de comunicación –con un acercamiento con frecuencia superficial, pegado al suceso inmediato–, una dimensión que Aviad también incorpora a través de las escenas en las que alguno de ellos está viendo en



For my children (2002). Michal Aviad con sus hijos

televisión la cobertura diaria del conflicto. El trabajo de Aviad consigue dar hondura a esa crónica mediática, al reducir la escala de observación, para mostrar cómo se vive ese conflicto en un ámbito familiar judío en el que se mezclan posiciones diversas, sin por ello fracturar la convivencia. Además *For My Children* aporta una perspectiva poco aireada en los medios, pues la cineasta y su marido comparten una posición contestataria con respecto a las tesis habituales del poder político israelí, y además sitúa su discurso en una perspectiva generacional –desde sus padres hasta sus hijos– que construye un punto de vista con el que el espectador se siente fácilmente identificado.

Incluir en este epígrafe a la película *Anna 6-18* (1993)⁴³ puede resultar controvertido, pues su rodaje se plantea desde el inicio como profesional. Pero curiosamente se trata de una película anclada en el entorno doméstico, con la hija del director, Nikita Mikhalkov, como hilo conductor, y con ese entorno privado como refugio para evitar el control del régimen, pues la película fue rodada sin los necesarios permisos legales. Mikhalkov comienza a filmar a su hija Anna en su casa, una vez al año, con la ayuda de un equipo técnico amigo. Tras doce años, decide montar esta película, en la que realiza una crónica sociopolítica e histórica de la evolución del régimen, desde sus momentos de esplendor hasta su caída a comienzos de los años noventa. Para ello utiliza numeroso metraje de archivo e incluso metraje de otras películas de ficción suyas, que van combinando con esas vueltas periódicas a su hija, a la que pregunta cada año las mismas cuestiones: qué es lo que más teme, lo que más odia, lo que más le asusta, lo que más ansía. Mikhalkov no pretende en sentido propio construir una visión microhistórica; más bien lo contrario, si se juzga a partir del numeroso metraje de archivo y de su narración en *off*, centrada en su personal recapitulación de la historia del país. No obstante, el cineasta ruso sí busca contrastar esa crónica histórica con la experiencia vital de su hija, cuya biografía se despliega dentro de ese régimen político, para así también observar las diferencias entre la vida oficial del régimen y la vida familiar y personal ajena a los focos mediáticos, aportando otra variación sobre lo ya propuesto en *Tchastnye Khroniki. Monolog* (*Private Chronicles. Monologue*). Lo curioso de su propuesta es que no recurra a los formatos domésticos de filmación ni a

⁴³ *Anna 6-18* está a la venta en DVD en Francia (amazon.fr, etc.) en un pack de cuatro DVD de Nikita Mikhalkov, en francés y ruso. La película suele estar comercializada, como en este caso, con el título más breve de *Anna*.

la estética más habitual de este tipo de cine, sino que busque en todo momento una factura profesional, lo que llevaría a cuestionar hasta qué punto estamos aquí ante un cineasta que realmente se mueve entre el modo doméstico y el profesional.

De lo que no cabe duda, tras esta panorámica que ahora concluye, es de la extraordinaria versatilidad del cine doméstico cuando se pone en las manos de documentalistas con talento. Como bien afirma Patricia Zimmermann, “estas películas domésticas no pueden ser vistas como evidencias documentales inertes, sino que necesitan ser reconsideradas como construcciones móviles, activadas de modos diversos a través de diferentes estrategias historiográficas y artísticas”⁴⁴. Esas estrategias aquí analizadas nos han llevado desde las propuestas ensayísticas de Berliner o Smolders, hasta las versiones alternativas de la Historia planteadas por Forgács o Nakamura/Ishizuka, o la recontextualización ficcional de Manskij, para llegar a reciclajes de corte autobiográfico tan sugerentes como los realizados por Burkhard, Trunk, Marazzi o Suri, o a los mestizajes de lo profesional y lo doméstico que plantean McElwee o Arlyck. La vuelta a casa, a ese metraje doméstico que esperaba ser reactivado en su potencial artístico y documental, ha resultado sin duda fructífera.

Bibliografía citada

Bazin, André, *Qué es el cine*, Rialp, Madrid, 1990.

Bryceson, D. y Vuorela, U. (eds.), *The Transnational Family: New European Frontiers and Global Networks*, Berg Publishers, Oxford, 2003.

Cuevas Álvarez, Efrén, “Microhistorias fílmicas: el cine doméstico en el documental

contemporáneo”, *Secuencias*, nº 25, 2007, pp. 7-24.

_____, “Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta”, en Gregorio Martín (ed.), *Cineastas frente al espejo*, T&B Editores, Madrid, 2008, pp. 101-121.

Cuevas, Efrén y García, Alberto N. (eds.), *Landscapes of the Self: The Cinema of Ross McElwee/Paisajes del yo. El cine de Ross McElwee*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2008.

Cuevas, Efrén y Muguero, Carlos, (eds.), *El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner/The Man Without the Movie Camera: The Cinema of Alan Berliner*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2002.

De Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, CA, 1984.

Eakin, Paul John, *How Our Lives Become Stories: Making Selves*, Cornell University Press, Ithaca, 1999.

Ginzburg, Carlo, *El queso y los gusanos: el cosmos, según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Península, 2001.

Highmore, Ben, *Everyday Life and Cultural Theory*, Routledge, Londres, 2001.

Highmore, Ben (ed.), *Everyday Life Reader*, Routledge, Londres, 2002.

Hirsch, Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1997.

Ishizuka, Karen y Zimmermann, Patricia (eds.), *Mining the Home Movies: Excavations in Histories and Memories*, University of California Press, Berkeley LA, 2008.

Langford, Rachael, “Colonial false memory syndrome? The Cinémémoire archive of French colonial films and Mémoire d’Outremer”, *Studies in French Cinema*, vol. 5, nº 2, 2005, pp. 99-110.

Lefebvre, Henry, *Critique de la vie quotidienne*, vol. I. Grasset, París, 1947; y vol. II. L’Arche, París, 1962.

Levi, Giovanni, “Sobre microhistoria”, en P. Burke (ed.), *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza, 1993 [1991], pp. 97-119.

⁴⁴ Patricia R. Zimmermann, “The Home Movie Movement: Excavations, Artifacts, Minings”, en K. L. Ishizuka y P. R. Zimmermann (eds.), *Mining the Home Movies: Excavations in Histories and Memories*, University of California Press, Berkeley LA, 2008, p. 16.

- Lüdtke, Alf (ed.), *History of Everyday Life: Reconstructing Historical Experiences and Ways of Life*, Princeton University Press, Ewing, NJ, 1995.
- Odin, Roger, *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Meridiens Klincksieck, París, 1995.
- Revel, Jacques (ed.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à la expérience*, París, Seuil/Gallimard, 1996.
- Serna, Justo y Pons, Anacleto, "Formas de hacer microhistoria", en M. A. Cabrera y M. McMahon (eds.), *La situación de la historia: ensayos sobre historiografía*, Universidad de La Laguna, 2002, pp. 191-216.
- Thompson, Edward, "History from Below", *The Times Literary Supplement*, 7 de abril de 1966, pp. 279-280.