

**LANDSCAPES OF THE SELF: THE CINEMA OF ROSS MCELWEE**  
**PAISAJES DEL YO: EL CINE DE ROSS MCELWEE**

*EFRÉN CUEVAS*  
*ALBERTO N. GARCÍA*  
(eds.)

EDICIONES INTERNACIONALES UNIVERSITARIAS  
MADRID

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, total o parcial, de esta obra sin contar con autorización escrita de los titulares del *Copyright*. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Artículos 270 y ss. del Código Penal).

© 2007. Efrén Cuevas Álvarez y Alberto N. García Martínez (eds.)  
Ediciones Internacionales Universitarias, S.A.  
Pantoja, 14 bajo – 28002 Madrid  
Teléfono: +34 915 193 907 - Fax: +34 914 136 808  
e-mail: eiunsa@ibernet.com

Diseño cubierta: Irene Cuevas (alireoviedo@hotmail.com)

ISBN: 978-84-8469-226-3 • Depósito legal: NA 2.731-2007

---

Impreso en España por: Imagraf, S.L.L. Mutilva Baja. (Navarra)

## TABLE OF CONTENTS

### ÍNDICE

<b>Introduction</b>	
<b>Introducción</b> .....	9
<b>Establishing Shot [a profile of the filmmaker]</b> <b>Plano de situación [un perfil del cineasta]</b>	
<i>Stephen Rodrick</i>	
The Meaning of Life	
El sentido de la vida .....	21
<b>Wide Angle [essays on the cinema of Ross McElwee]</b> <b>Gran angular [estudios sobre el cine de Ross McElwee]</b>	
<i>Efrén Cuevas</i>	
Sculpting the Self: Autobiography According to Ross McElwee	
Esculpir el yo. La autobiografía según Ross McElwee .....	37
<i>Alberto Nahum García</i>	
The Inner Journey: Essayist McElwee	
El viaje interior. McElwee ensayista .....	71
<i>Josep Maria Català</i>	
The Man With the Movie Camera	
El hombre de la cámara .....	97
<i>Dominique Bluher</i>	
Ross McElwee's Voice	
La voz de Ross McElwee .....	135

**Close Up [essays on each film]**  
**Primer plano [estudios sobre cada película]**

*James H. Watkins*

Sword Holes in the Sofa: Documenting the Autobiographical in Ross McElwee's <i>Sherman's March</i> Agujeros de espada en el sofá: Documentando lo autobiográfico en <i>Sherman's March</i> de Ross McElwee .....	153
---	-----

*Paloma Atencia*

<i>Time Indefinite</i> and the narrative structure of the self <i>Time Indefinite</i> y la estructura narrativa del yo .....	181
---	-----

*Gonzalo de Pedro*

<i>Six O'Clock News</i> : Based on a real news broadcast <i>Six O'Clock News</i> . Basado en un telediario real .....	203
--	-----

*Gary Hawkins*

<i>Life Studies</i> : Ross McElwee's Art of Slowing Time Estudios sobre la vida. El arte de ralentizar el tiempo de Ross McElwee .....	223
---	-----

**Mirror Shot [McElwee on McElwee]**  
**Plano especular [McElwee sobre McElwee]**

<i>Finding a Voice</i> Encontrar una voz .....	239
---	-----

Talking with McElwee: "Collage" Interview En conversación con McElwee. Entrevista "collage" .....	281
--	-----

<b>Filmography</b> <b>Filmografía</b> .....	315
--	-----

<b>Bibliography</b> <b>Bibliografía</b> .....	321
--	-----

<b>Contributors</b> <b>Autores</b> .....	331
---	-----

INTRODUCTION

INTRODUCCIÓN

---





The quest for love in the shadow of atomic dreams. The South. Marilyn and Adrian. His relationship with his father. McElwee University in a cloud of smoke. Lifelong friendships with people like the extrovert Charleen. The six o'clock news. Gary Cooper and Burt Reynolds. A search that never stops. An inner journey. A camera. A landscape. The self. These are a mosaic of issues and concerns that come to make up the film universe of Ross McElwee, a leading representative of contemporary autobiographical documentary, a film genre that is now enjoying a golden age, emerging as one of the most active trends in non-fiction today.

In this context of creative ferment, it is essential to stop and look at the "classics" of this type of cinema, the pioneers who developed this approach, transforming it into a way of making films that

La búsqueda del amor en medio de sueños atómicos. El Sur. Marilyn y Adrian. La relación con su padre. Esa McElwee University ahogada por el humo. Amistades de por vida, como la extrovertida Charleen. El telediario de las seis. Gary Cooper y Burt Reynolds. Una búsqueda permanente. El viaje interior. Una cámara. Un paisaje. El yo. Un mosaico de temas e inquietudes que van configurando el universo filmográfico de Ross McElwee, representante señero del documentalismo autobiográfico contemporáneo, un tipo de cine que sin duda está viviendo una época dorada, consolidándose como una de las tendencias más activas en la no-ficción de nuestros días.

En este contexto de ebullición creativa, resulta más que pertinente pararse a examinar los "clásicos" de este cine, esos pioneros que han apuntalado este

earned their colleagues' respect. Among these, Ross McElwee holds a distinguished position, because since the 1980s he has been building up his major film oeuvre on just such autobiographical foundations. Of the nine films he has made up until now, five belong clearly within the bounds of autobiography, and these are precisely the ones which have received the greatest critical and public acclaim. For this is another of the distinguishing features of McElwee's work: he knows how to make contact not only with the selective circuits of film festivals and specialized critics, but also with the general public. Ever since *Sherman's March*, launched in 1986, his autobiographical films have been seen across the USA –within the scope of documentary cinema distribution– and always in commercial theaters. His films have been shown at festivals all over the world, with retrospectives like the one organized in 2005 at DocLisboa, and his autobiographical films are available on dvd, more evidence that his work is well known and respected.

As tends to happen in the case of the best autobiographical documentary cinema, Ross McElwee's work has a markedly local character, which links it not only to the USA, but more particularly to his birthplace, North Carolina. However, McElwee also transcends this localism in order to address issues of universal relevance, such as personal and family identity, the relations between memory and history envisioned from personal, family and public perspectives, media representation of society, or the ways that film and television present reality. This dialogue ranges from the local to the global, from the personal to the public, forming a complex network which appeals to viewers from widely differing backgrounds who can identify with the problems and questions that McElwee poses, despite the fact that it is so difficult to understand the accents of many of his protagonists, and that we never quite perceive all the nuances of Southern culture in the specific context of the United States.

To analyze his oeuvre, we have chosen different approaches, looking for enriching the interpretation of McElwee's filmography. It is inevitable that the authors may sometimes go over similar ground or suggest analogous interpretations, even to the point of discussing the same scenes and dialogues, captivated by specially brilliant or meaningful moments in the films. But the complementary nature of the different authors' styles and approaches means that these points of overlap have only minor importance in the rich interpretative tapestry of their criticism, serving rather to spark off debate. Thus, for example, while Alberto N. García emphasizes the essayistic nature of McElwee's work, stressing its openness and its feeling of work in progress, Paloma Atencia points out that *Time Indefinite* has a highly structured and cohesive underpinning which contrasts with the more open structure of *Sherman's March*. The different origins and intellectual backgrounds of the authors also ensure that the volume offers a wide range of viewpoints. There are critics, like Rodrick or



enfoque convirtiéndolo en una modalidad reconocida entre sus colegas. Y entre esos nombres, Ross McElwee ocupa un lugar destacado, pues desde los años ochenta ha construido la parte más importante de su filmografía sobre esos presupuestos autobiográficos. De sus nueve películas realizadas hasta la fecha, cinco se insertan claramente en el marco autobiográfico: son los títulos que han recibido mayor atención por parte de crítica y público. Porque este es otro de los rasgos distintivos de la obra de McElwee: haber sabido conectar no sólo con los circuitos selectivos de festivales y críticos especializados, sino también con el público generalista. Desde *Sherman's March*, estrenada en 1986, sus siguientes trabajos autobiográficos han tenido una amplia difusión –dentro de la escala de una película documental– en los Estados Unidos, donde siempre se han estrenado en salas comerciales. Sus obras han recorrido festivales de todo el mundo –con retrospectivas como la organizada en 2005 en DocLisboa– y sus filmes autobiográficos se encuentran publicados en dvd, señal evidente de la difusión y reconocimiento de su trabajo.

Como suele ocurrir en los mejores cineastas del documental autobiográfico, la obra de Ross McElwee presenta un marcado carácter local, no sólo asociado a los Estados Unidos, sino a ese ámbito geográfico, cultural y social que se denomina “el Sur”, y que en su caso se refiere especialmente a su estado natal, Carolina del Norte. Pero McElwee sabe trascender ese localismo para abordar cuestiones de calado universal, como la identidad personal y familiar, el engarce entre memoria e historia articulados desde perspectivas personales, familiares y públicas, la mediatización de la sociedad o la capacidad de representación de la realidad por parte del cine o la televisión. Ese diálogo que va de lo local a lo global, de lo personal a lo público, constituye un rico entramado que apela a espectadores de procedencia muy diversa, capaces de identificarse con los problemas y las cuestiones que plantea Ross McElwee a pesar de lo difícil que puede resultar entender el acento de muchos de sus protagonistas o de que no acabemos de captar todos los matices que supone ese carácter sureño en el contexto específico de los Estados Unidos.

Para analizar esta obra, se han escogido enfoques diversos que buscan enriquecer la interpretación de la filmografía mcelweeniana. Resulta inevitable que, en ocasiones, los autores aquí convocados vuelvan sobre ideas o perspectivas similares –incluso las mismas escenas o diálogos–, cautivados por esos momentos especialmente brillantes o significativos de sus filmes. Pero la complementariedad de los enfoques y estilos supera esos lugares comunes para ofrecer un rico tapiz interpretativo, que apunta un fértil debate entre los propios autores. Así, por ejemplo, mientras Alberto N. García insiste en el carácter ensayístico de la obra de McElwee, con su carácter abierto, de obra en construcción, Paloma Atencia matiza dicha afirmación al encontrar en *Time Indefinite* una propuesta muy estructurada, especialmente cohesionada,

de Pedro, others who combine teaching and making documentaries, like Hawkins (Duke University), and scholars. The academics work in universities located both in Spain and in the USA: Cuevas y García in the University of Navarra, Català in the Universitat Autònoma de Barcelona, Atencia in the Universidad Autónoma de Madrid, Watkins in Berry College and Bluher in Harvard University. As far as styles are concerned, readers will perceive a broad range of approaches, from the personal essays by Rodrick or Hawkins to the more academic focus which tends to prevail in the rest of book.

The book opens with an "Establishing Shot," a prologue presenting an edited version of an article published in 1994 by Stephen Rodrick, which sketches out a lively portrait of McElwee, with brief testimonies by people who played a key role in his development as a filmmaker. Despite the fact that this is relatively old, we thought that it would put us in the picture, providing us with a certain biographical context in order to situate our analysis of McElwee's work.

In the second section, we sought greater depth of field. This is our "Wide angle", with four transversal studies of McElwee's filmography. First, Efrén Cuevas addresses the most explicitly autobiographical dimension of his films. After briefly analyzing the elements which McElwee uses to construct his autobiographical narratives, Cuevas centers on the relationship between the real McElwee and the character which he projects in his films –from the ironic loser of *Sherman's March* to the director observing himself intimately in *Time Indefinite*–, without forgetting the way this personal and family chronicle fits into the socio-historical fabric of his country and the period in which he is living, in a kind of micro-history of his time. Alberto N. García presents a study of Ross McElwee as an essayist, maintaining that his work is representative of the slippery genre known as film essay, characterized by formal freedom, a flexible structure, and a process of construction that is shared with the viewer. The markedly personal flavor of the voice-over develops this approach, adding considerable depth. The voice-over forms the central topic of Dominique Bluher's article. She studies McElwee's evolution from American direct cinema to a more personal art form in search of his own voice, which is largely realized through his characteristic use of the voice-over. Her comparison with Bazin's horizontal montage and her short study of the temporal construction of that voice add new insights for the interpretation of McElwee's cinema. Josep María Catalá reflects on the role of the camera in McElwee's oeuvre, and from this basis, goes on to work out a wider interpretation of McElwee's intentions. In contrast to the classic tropes of the cinema-eye or the *caméra-stilo*, Catalá proposes a new metaphor for this kind of film: the "camera-body". This means that the director weaves a kind of film in the past continuous, with rich overlapping of time layers. It thus

en contraste precisamente con la estructura más abierta de *Sherman's March*. La complementariedad viene también avalada por la diversa procedencia geográfica e intelectual de los colaboradores, con críticos como Rodrick o de Pedro, docentes que combinan su trabajo con la práctica cinematográfica –como Hawkins (Duke University)– y académicos. Estos últimos desempeñan su trabajo en España o en Estados Unidos: Cuevas y García en la Universidad de Navarra, Català en la Autónoma de Barcelona, Atencia en la Autónoma de Madrid, Watkins en Berry College y Bluher en Harvard University. En lo referente a estilos, el lector también podrá percibir una amplia pluralidad, desde el tono más ensayístico y personal de Rodrick o Hawkins, al enfoque más académico, que caracteriza en mayor o menor medida el resto de los análisis.

El libro se abre con un “Plano de situación”, un particular prólogo que presenta un artículo (en versión editada) publicado por Stephen Rodrick en 1994, en el que se bosqueja un retrato vivo y punzante de Ross McElwee y su filmografía, con sugerentes testimonios de personas clave en su evolución como cineasta. A pesar de su relativa antigüedad, hemos pensado que ofrece un valioso contexto biográfico en el que situar el análisis de la obra de McElwee.

Después se busca mayor profundidad de campo con la segunda sección, “Gran angular”, donde se encuadran cuatro estudios transversales de la filmografía de McElwee. Efrén Cuevas aborda en primer lugar la dimensión más explícitamente autobiográfica del cineasta. Tras analizar de forma sucinta los elementos que McElwee utiliza para construir sus relatos autobiográficos, se centra en la relación entre el McElwee real y el personaje que el propio cineasta proyecta en sus filmes, desde el perdedor cargado de ironía de *Sherman's March* hasta el director íntimo que se observa en *Time Indefinite*. Sin olvidar además el engarce de esa crónica personal-familiar en el entramado socio-histórico de su país y su época, en una suerte de crónica micro-histórica de su tiempo. Alberto N. García plantea un estudio de Ross McElwee como ensayista. Defiende su obra como representativa de esa modalidad escurridiza que denominamos cine ensayo: libertad formal, una estructura flexible y un proceso de construcción compartido con el espectador. El marcado talante personal e indagador que aporta la voz en *off* del cineasta ahonda en esa caracterización tipológica. La voz en *off* será precisamente el tema que vertebra el artículo de Dominique Bluher. La autora estudia la evolución de McElwee desde el cine directo americano hasta un arte más personal, en busca de una voz propia, que, en buena medida, se materializa en el uso tan característico del comentario en *off*. Su comparación con el montaje horizontal de Bazin y su breve estudio de la construcción temporal de dicha voz aportan nuevos matices a la interpretación de la filmografía mcelweeniana. Josep María Cata-

belongs to an intermediate category between the autobiography and the essay, with an intimate personal diary as its backdrop, punctured by a series of “self-portraits” that are crucial for our understanding of McElwee’s filmography.

The third section of the book turns to the “Close Up” in order to focus on each of the four autobiographical feature films made by McElwee, the aspect of his work which is best known and respected. In chronological order, this section begins with James H. Watkins’s analysis of *Sherman’s March*. His reflections on the most significant elements of this film are enriched by consideration of the historical and intellectual context of the Southern United States. Watkins stresses the way this film fits into the tradition of southern literary autobiographies and compares it with the way the Southern identity is articulated in the wake of defeat in the Civil War, the “Lost Cause,” and other specific myths like the idealization of white women. The next chapter, on *Time Indefinite*, involves a major shift in register, as Paloma Atencia concentrates on how McElwee uses all the autobiographical elements to construct an identity understood in narrative terms, giving meaning to his biographical itinerary by weaving these events into a coherent narrative structure. The author sets out the premises for her original study in a scholarly introduction that situates the reader in the narrative understanding of identity. Gonzalo de Pedro examines the interesting reflections which *Six O’Clock News* offers on the relations between television and film. In this context, he analyzes how Ross McElwee deconstructs the traditions of direct cinema, which were to be taken up by television, in order to work out his own approach: a return to documentary cinema as the most appropriate method for getting at the reality of events. Finally, Gary Hawkins analyzes *Bright Leaves* from a very personal perspective, that of his double career as critic and documentary filmmaker. Hawkins is fascinated by how McElwee portrays an issue as tenuous, and yet as universal, as the family heritage, and by the way that McElwee refers back to Hollywood in this exploration of family roots, saturated in a Southern gaze. He concludes by describing McElwee’s work as the most “genuinely Southern of our day.”

The book ends with a “mirror shot” in which Ross McElwee speaks in his own voice. First, we reproduce the only long text that he has written on his own work, “Finding a Voice,” published in 1995 by the French magazine *Trafic*, with an addendum written by McElwee when his last film came out. To finish, we include a collage of questions and answers from various interviews that he has given over the years (always citing the origin of each text). Our aim was twofold: to complete what McElwee explained in his earlier article, and to note the special nuances which the director’s own voice gives to issues that have appeared in the course of the book. After that sec-

lá, por su parte, reflexiona sobre la función de la cámara en la obra de McElwee, para plantear a partir de esa premisa una interpretación más global de la propuesta del cineasta. Frente a los tropos clásicos del cine-ojo o la *caméra-stilo*, Catalá propone una nueva metáfora para este cine: la “cámara-cuerpo”. Con ella, el cineasta va tejiendo un cine en pretérito imperfecto, con una rica articulación de capas temporales. Se sitúa así en una categoría intermedia entre la autobiografía y el ensayo, con el diario íntimo como paisaje de fondo, puntuado por una serie de “autorretratos” claves para la comprensión de la obra de Ross McElwee.

La tercera sección del libro recurre al “Primer plano” para centrarse en cada uno de los cuatro largometrajes autobiográficos de McElwee, el trabajo más reconocido de su corpus filmográfico. Ordenados cronológicamente, esta sección se inaugura con el análisis que traza James H. Watkins de *Sherman’s March*. El estudio de los elementos más significativos de esta película está enriquecido aquí con su inserción en el contexto histórico e intelectual del Sur de los Estados Unidos. Watkins subraya la consonancia de esta película con la tradición de las autobiografías sureñas realizadas en literatura y la pone en relación con la articulación de la identidad sureña en torno a la derrota en la Guerra Civil, la “causa perdida” y otros mitos específicos como la idealización de la mujer de raza blanca. El estudio de *Time Indefinite* implica un cambio de registro notable, pues Paloma Atencia se concentra en el modo en que Ross McElwee utiliza todos los elementos autobiográficos para construir una identidad entendida en términos narrativos, para dar sentido de su itinerario biográfico gracias a la imbricación de dichos acontecimientos en una estructura narrativa coherente. Se trata de un enfoque original, que la autora fundamenta con rigor en una introducción teórica que ubica al lector en el sentido de esa comprensión narrativa de la identidad. Gonzalo de Pedro, por su parte, examina la interesante meditación que plantea *Six O’Clock News* en torno a las relaciones entre televisión y cine. En ese entorno, analiza cómo Ross McElwee desmonta las tradiciones del cine directo, más tarde asumidas por la televisión, para elevar su propia propuesta: una reivindicación del cine documental como el método más adecuado para adentrarse en la realidad de los acontecimientos. Por último, Gary Hawkins profundiza en *Bright Leaves* con una perspectiva muy personal, desde su doble trabajo de crítico y documentalista. A Hawkins le interesa especialmente el modo en el que McElwee retrata un asunto tan tenue y universal como el legado familiar. Y, como es lógico, el modo en que McElwee se remite a Hollywood en esa exploración de las raíces familiares, saturada de una mirada meridional que le lleva a etiquetar al cine de Ross McElwee como el más “genuinamente sureño de nuestros días”.

El libro se concluye con una sección especular en la que Ross McElwee habla con voz propia. Se reproduce en primer lugar el único texto largo que ha escrito sobre

tion, we provide the complete filmography of Ross McElwee, and a bibliography of the works cited throughout the book.

As always, a book of this kind involves the collaboration of many people, and it gives us special pleasure to thank them in this section. We would like to begin with Ross McElwee himself, without whose cooperation we would not have been able to obtain those of his works that are not available on DVD (not to mention his excellent website –[www.rossmcelwee.com](http://www.rossmcelwee.com)– which provides invaluable assistance to begin any research on his work). We would like to thank the authors and publishers for the permission to reprint the articles by Stephen Rodrick, James H. Watkins, Gary Hawkins and Ross McElwee, as well as the interview fragments reproduced in the final section. We would also like to recognize the translators: Cristina Pérez Gumbre, Luis Rodríguez, Ruth Breeze, Curtis Williams, Paloma Iraizoz, Eric Mlinar, Stefanie Goyette and Virginia Müller. We must also express our gratitude to Jesús, Yago and Katixa for their help with the transcriptions; to Irene Cuevas for her design of the book; to Carlos Muguiro and Ana Herrera for their support for this project; and to Esperanza Meler, Abel del Río and Ediciones Internacionales Universitarias for daring to take on another such unusual publication. We also need to thank the University of Navarra for its human and economic support, particularly that given through the PIUNA Project “Realism and representation in contemporary film and television,” which made it possible for this book to be written. Finally, our very special thanks go to our families, who encouraged and supported us in our work during all this time.

su propia obra, “Finding a Voice”, publicado en 1995 por la revista francesa *Trafic*, con una adenda que el cineasta redactó a raíz de su último filme. Como cierre, se incluye un *collage* de preguntas y respuestas extraídas de diferentes entrevistas que McElwee ha concedido a lo largo de los años (señalizando siempre el origen de cada texto). El objetivo de esta propuesta es doble: completar lo expuesto por McElwee en su texto anterior; y aportar los enriquecedores matices que, gracias a la propia voz del director, adquieren aspectos que ya habían aparecido a lo largo del libro. Tras esta sección, se incluye una filmografía completa de Ross McElwee y una bibliografía de las obras citadas a lo largo del libro.

Como siempre, un trabajo de esta naturaleza implica la colaboración de muchas personas, cuya inclusión en el apartado de agradecimientos constituye una de las tareas más gratas de todo libro. Querríamos empezar por el propio Ross McElwee, gracias al cual pudimos tener acceso a su obra no publicada en dvd (por no hablar de su completa página web –[www.rossmcelwee.com](http://www.rossmcelwee.com)–, que ya de por sí constituye una valiosa ayuda en el arranque de cualquier investigación sobre su obra). Agradecemos el permiso de las publicaciones y autores para reproducir los artículos de Stephen Rodrick, James H. Watkins, Gary Hawkins y Ross McElwee, así como los diversos fragmentos de entrevistas incluidos en el capítulo final. Queremos también reconocer su trabajo a los traductores: Cristina Pérez Guembe, Luis Rodríguez, Ruth Breeze, Curtis Williams, Paloma Iraizoz, Eric Mlinar, Stefanie Goyette y Virginia Müller. A Jesús, Yago y Katixa, por su apoyo con las transcripciones. A Irene Cuevas, por el trabajo de diseño del libro. A Carlos Muguiro y Ana Herrera, por su apoyo a este proyecto. A Esperanza Melero, Abel del Río y la editorial Ediciones Internacionales Universitarias, por haberse vuelto a arriesgar con un libro tan singular. Y a la Universidad de Navarra, por su apoyo humano y económico (a través del Proyecto PIUNA “Realismo y representación en el cine y la televisión contemporáneos”, en el cual se inserta este trabajo). El agradecimiento especial y final va dirigido a nuestras familias, por animar y apoyar este trabajo en todo este tiempo.





**ESTABLISHING SHOT**  
**[A PROFILE OF THE FILMMAKER]**

**PLANO DE SITUACIÓN**  
**[UN PERFIL DEL CINEASTA]**

---





## THE MEANING OF LIFE<sup>1</sup> EL SENTIDO DE LA VIDA<sup>1</sup>

STEPHEN RODRICK

.... Welcome to the world of Ross McElwee.

Images whirl. A jungle of hanging reels of film, Red Sox ticket stubs, and an autographed photo of Burt Reynolds decorate a small claustrophobic basement office in the Carpenter Center for the Visual Arts at Harvard, where McElwee teaches filmmaking. Child of the South and current Brookline resident, Ross McElwee is about to screen footage for his newest documentary, *Six O'Clock News*, scheduled for a spring 1995 release. He has chosen people involved in tragic and strange TV news segments, tracked them down, and tried to look at larger issues of chance, fate,

(...) Bienvenidos al mundo de Ross McElwee.

Resuenan las imágenes. Una selva de bobinas de película colgando, resguardos de entradas de los Red Sox y una foto autografiada de Burt Reynolds decoran una pequeña y claustrofóbica oficina en un sótano del Carpenter Center for the Visual Arts en Harvard, donde McElwee enseña cine. Hijo del Sur y actual residente en Brookline, Ross McElwee está a punto de proyectar fragmentos de su último documental, *Six O'Clock News*, cuyo estreno está previsto para la primavera de 1995. Ha escogido personas involucradas en noticias de televisión trágicas y extrañas; les ha

<sup>1</sup> Edited version of the article published in *Boston magazine* (September 1994): 39-47.

<sup>1</sup> Versión editada del original publicado en *Boston Magazine*, septiembre 1994, pp. 39-47.

and faith through their eyes. He dims the lights, turns on the massive metallic Steenbeck—a six-plate editing machine blending synchronized sound, film, and narrated sound within one twenty-fourth of a second— and begins.

A Korean restaurateur attempts to understand the murder of his wife. Despite having met him only eight days before, he speaks with raw, frank emotion rarely shown in documentaries; not as if he were confessing to an intrusive instrument, but was conversing with a trusted friend. And in a way, he is. He has been captured on film by McElwee, 47, whose rusty beard, soft Southern accent, and folksy smile inspire reassurance. McElwee's natural comfort zone has allowed him to catch startling images and to make some of the most arresting nonfiction films in recent memory. He films his subjects naturally and draws universal truths from their situations. "Maybe it's because I'm from the South, but I just try to listen to them, let them tell their story in their own way," McElwee says. "I'm not sure what it says about modern times, but it's really amazing how grateful people are to you if you just listen to them. A camera gives the individual a chance to stand out. At least for a little while."

.... On a gray and dreary winter afternoon in the basement of Harvard's Sever Hall, McElwee hosts a gathering of some of the Boston-based contingent of alternative filmmakers. Along with students in McElwee's undergraduate filmmaking class, they're here to view a screening of Michel Negroponte's "Jupiter's Wife," a surreal account of the life of a former Central Park hansom cab driver, now homeless and living in the park. Negroponte—who teaches film at New York University—and McElwee are joined by Robb Moss and Alex Anthony, both area filmmakers. After the screening, students and established filmmakers comment and debate on how Negroponte might have executed a particularly difficult and crucial narration scene. Ideas ricochet around the room, interrupted only occasionally by the yelps of Anthony's baby. That's what we do," McElwee says. "We screen each other's films, give advice and support, and write letters of recommendations for grants for each other. We know each other's children. It's a real sense of community."

That sense of community was born almost two decades ago a couple of miles up the road at the Massachusetts Institute of Technology, under the tutelage of two American legends of *vérité*, Richard "Ricky" Leacock and Ed Pincus. Leacock—instrumental in the creation of cableless cameras, recorders, and microphones allowing a cameraman to film for hours without 200-pound cameras—is best known for his work on *Primary*, and unnarrated 1960 film that captures the chaos, hysteria, and exhilaration of an American political campaign. While Leacock was filming the world, Ed Pincus was filming himself—in excruciating detail. Between 1971 and 1976, Pincus compiled hundreds of hours of film on his marriage, his infidelities, his dog, and acid trip, his friends (Leacock makes a couple of appearances), and his work.

seguido la pista y ha intentado dirigir la mirada a temas más amplios: la suerte, el destino o la fe vistos a través de sus ojos. Atenúa las luces, enciende el enorme Steenbeck metálico –una máquina de editar de seis pletinas que mezcla sonido sincronizado, película y narración– y empieza.

Un restaurador coreano intenta entender el asesinato de su mujer. A pesar de haberlo conocido tan sólo ocho días antes, habla de una forma cruda, con una emoción franca que pocas veces se muestra en los documentales; no como si se estuviera confesando a un medio impertinente, sino como si conversara con un amigo de confianza. Y en cierto modo, lo es. Ha sido capturado por la cámara de McElwee, de 47 años, cuya barba rojiza, suave acento sureño y sonrisa familiar inspiran confianza. El modo confiado de McElwee le ha permitido captar asombrosas imágenes y realizar algunas de las películas de no-ficción más fascinantes de los últimos tiempos. Filma a sus sujetos de forma natural y dibuja verdades universales a partir de sus circunstancias. “Quizá es porque soy del Sur, pero sólo intento escucharles, dejar que cuenten su historia a su manera”, dice McElwee. “No estoy seguro de lo que se dice sobre los tiempos actuales, pero es realmente asombroso cómo son las personas de agradecidas con sólo escucharlas. Una cámara le da a la persona la oportunidad de destacar. Al menos durante algún tiempo”.

(...) En una tarde de invierno gris y tediosa, en el sótano del Harvard Sever Hall, McElwee organiza un encuentro con algunos de los cineastas alternativos afincados en Boston. Junto con los estudiantes universitarios de la clase de cine de McElwee, se encuentran ahí para ver una proyección del *Jupiter's Wife* de Michel Negroponte, un relato surrealista de la vida de un antiguo conductor de cabriolé de Central Park, ahora un sintecho que vive en el parque. A Negroponte –que enseña cine en New York University– y McElwee se les unen Robb Moss y Alex Anthony, ambos directores de la zona. Después de la proyección, los estudiantes y los directores veteranos comentan y debaten sobre cómo Negroponte ha podido realizar una escena particularmente difícil y crucial desde el punto de vista narrativo. Las ideas rebotan en la sala, interrumpidas de vez en cuando por los gritos agudos del bebé de Anthony. “Eso es lo que hacemos”, dice McElwee. “Proyectamos las películas de los demás, damos consejos y apoyo, y escribimos cartas de recomendación para becas unos a otros. Conocemos a los hijos de los otros. Hay un verdadero sentido de comunidad”.

Ese sentido de comunidad nació casi dos décadas antes, unos tres kilómetros hacia el norte, en el Instituto Tecnológico de Massachussets, bajo la tutela de dos leyendas americanas del *vérité*, Richard “Ricky” Leacock y Ed Pincus. Leacock, clave en la creación de cámaras sin cable, grabadoras, y micrófonos que permiten a la cámara grabar durante horas sin aparatos de 200 libras de peso, es más conocido por su trabajo en *Primary*, una película de 1960, sin narración, que captura el caos,

Eventually the edited highlights emerged in 1982 as *Diaries*, a three-and-a-half hour memoir of his life.

The early seventies found Leacock and Pincus both teaching at MIT, where they met the aspiring young filmmaker from Charlotte, North Carolina. Ross McElwee had become interested in film when, while attending Brown University, he sat in on a student filmmaking class at the Rhode Island School of Design. After graduating, in 1971, McElwee spent an unspectacular year at a Charlotte television station. He then headed to Paris, where he worked as an assistant to a photographer specializing in First Communion portraits. It was on a visit to the *Cinémathèque* in Paris that McElwee determined to make filmmaking his vocation. "I saw [Orson Welles's] *Touch of Evil* and was amazed," he recalls. "It sure beat taking pictures of Catholic kids. I decided then to do whatever it took to make films." What that entailed was a month at a Stanford University filmmaking summer program and a year as an assistant cameraman for the fledgling Bill Moyers' Journal on PBS. Then McElwee headed for MIT. "Ricky's work on *Primary* really influenced me," says McElwee. "He was capturing things with the camera that no one else was, and Ed's films excited me. Here was a way to document our world with a universality that could appeal to all people. There was nowhere else where you could work with these kinds of people. Nowhere since, either."

The MIT program quickly evolved into an aspiring alternative filmmakers' salon. Housed in a drafty and decrepit science building derisively labelled "the barn," students would learn the bare rudiments of camera and editing, then be sent out to make films with nominal guidance. Some would return with the strands of genius. Moss, fellow Boston filmmaker and McElwee's regular Tuesday lunch partner, describes the camaraderie and chaos of the time. "You were given a lot of equipment and told to go and do whatever you wanted and if that involved pointing the camera at your life, that was okay. Then you came back and all the students edited in the same room. I'd see Ross and Michel editing away behind a big cloud of smoke. We'd walk over, suggest different ways to cut a scene. The creative energy in that room was amazing. Looking back, it was completely insane but great." Pincus recalls that he tried to ingrain his students with a sense of possibility and accessibility about film. "Rather than teach them my technique, I tried to impress on them that the camera could be used like any other artist's implement," Pincus says from his perch in Vermont. "We told them to pursue the Latin phrase *camera stilo*, which means camera as pen. The camera could be used to express themselves." That concept, *camera stilo*, is what McElwee brought to his films. "It wasn't a technical approach I took away from MIT," says McElwee. "It was the urge to apply a personal vision of the

la histeria y la euforia de una campaña política estadounidense. Mientras Leacock grababa el mundo, Ed Pincus se grababa a sí mismo, con un tedioso detallismo. Entre 1971 y 1976, Pincus recopiló cientos de horas de película de su matrimonio, sus infidelidades, su perro, un viaje de ácido, sus amigos (Leacock aparece un par de veces) y su trabajo. Con el tiempo, lo más destacado apareció en 1982 como *Diaries*, una memoria de su vida de tres horas y media.

Los primeros años setenta cogieron a Leacock y a Pincus enseñando en el MIT, donde conocieron al joven aspirante a cineasta de Charlotte, Carolina del Norte. Ross McElwee empezó a interesarse por el cine cuando, mientras acudía a Brown University, asistió a una clase de estudiantes de cine en la Rhode Island School of Design. Después de licenciarse en 1971, McElwee trabajó un año –nada espectacular– en una cadena de televisión de Charlotte. Luego se marchó a París, donde se ganaba la vida como ayudante de un fotógrafo especializado en retratos de Primera Comunión. Fue en una visita a la *Cinémathèque* en París cuando McElwee decidió hacer del cine su vocación. “Vi *Sed de mal* [de Orson Welles] y me quedé asombrado”, recuerda. “Desmoronó mi trabajo como fotógrafo de niños católicos. Entonces decidí hacer lo que fuera necesario para realizar películas”. Eso supuso un mes en un curso de cine del programa de verano en la Universidad de Stanford y un año como ayudante de cámara del, aún en ciernes, *Bill Moyers’ Journal* en la PBS. Después McElwee puso rumbo al MIT. “El trabajo de Ricky en *Primary* me influyó de veras”, dice McElwee. “Él capturaba con la cámara cosas que ningún otro capturaba, y las películas de Ed me emocionaron. Había un modo de documentar nuestro mundo con una universalidad que podía cautivar a cualquiera. No había otro lugar donde pudieses trabajar con estas personas. Tampoco ninguno desde entonces”.

El programa del MIT pronto se convirtió en un lugar para aspirantes a directores alternativos. Alojados en un edificio de ciencias decrepito y con mucha corriente, etiquetado con sorna como “el establo”, los estudiantes aprendían los escasos rudimentos de la cámara y el montaje y, luego, les mandaban fuera, a hacer películas con unas pautas mínimas. Algunos volvían con retazos de genialidad. Moss, compañero director de Boston y acompañante habitual de la comida de los martes de McElwee, describe la camaradería y el caos de aquel tiempo. “Te daban mucho equipo y te decían que fueras e hicieras lo que quisieras y, si eso suponía apuntar con la cámara a tu vida, perfecto. Luego volvías y todos los estudiantes montaban en la misma sala. Podía ver a Ross y a Michel editando detrás de una gran nube de humo. Nos pisábamos, sugeríamos diferentes modos de cortar una escena. La energía creativa en aquella habitación era alucinante. Mirando hacia atrás, era una auténtica locura pero genial”. Pincus recuerda que intentó inculcar a sus estudiantes un sentido de posibilidad y accesibilidad sobre el cine. “Más que enseñarles técnica, traté de contagiarles

world to film. Examine your own life and give it a universality that all people could draw from.”

The life McElwee drew upon was that of an upper-middle-class kid in Charlotte. The son of a surgeon, McElwee remembers his childhood as uneventful, except that his uncles Fred and Nathan (affectionately nicknamed “Super-8 Nate”) filmed McElwee’s baptism as well as his first kiss and other furtive childhood endeavors. To today’s vid kids making camcorder epics by the age of seven, this may not sound unusual. But to McElwee, a child of the fifties, it was strange and interesting. “Looking back on what they filmed, they had an eye for good scenes,” McElwee says. “My uncle Fred filmed his small lumber business and there is a real sense of curiosity in what he filmed. They made me comfortable with film and interested in capturing life on it.”

McElwee’s adolescence became infinitely more interesting when he began hanging out at Charleen Swansea’s house, which became a sanctuary for adolescent artist wannabes from different racial and economic backgrounds. Swansea –who had taken walks with an elderly Albert Einstein, had a friendship with Ezra Pound, and studied Dadaism– instilled a sense of possibility and wonder in McElwee and her other young friends. “I tried to teach Ross and the others that outrageousness was appropriate,” says Swansea from her Isle of Palms home in North Carolina. “All of the kids including Ross were frustrated intellectuals. To have original ideas and also try to fit in socially in high school is impossible. At my house we all had a strong sense of family and community.”

While at MIT McElwee decided to make his first feature-length film about Swansea’s community. Returning to North Carolina in 1973, McElwee hung out with Swansea and her friends, blending his camera in as unobtrusively as possible. However, he got more than he bargained for. While the first 45 minutes of the hour-long film named *Charleen* is compelling –focusing on a charismatic teacher and artist in full bloom– the film’s last 15 minutes record a personal tragedy. “I actually thought I had finished filming when Charleen called and asked me to come over,” McElwee recalls. What Ross found was Swansea having a breakdown. After learning of a lover’s infidelity, she had smashed panes of glass at his house with her hands. An emotional wreck, Swansea was recuperating at home after a stay in the hospital.

McElwee spent hours talking with his friend as she worked through her rage and grief. Sometimes the camera was on and sometimes it wasn’t. In fact, Swansea says that some of the most moving conversations occurred when McElwee became so engrossed in their talk he forgot to change film. What does appear in *Charleen* is a woman speaking to a friend about one of the most painful moments of her life in an articulate manner that anyone who has experienced similar pain immediately identi-



la idea de que la cámara podía ser usada como cualquier otro instrumento artístico”, dice Pincus desde su casa en Vermont. “Les dijimos que siguiesen la frase latina *camera-stilo*, que significa ‘cámara como un bolígrafo’. La cámara podía servir para que se expresasen”. Ese concepto, *camera-stilo*, lo trajo McElwee a sus películas. “No era un enfoque técnico lo que me llevé del MIT”, afirma McElwee, “sino el anhelo de aplicar una visión personal del mundo a las películas. Examinar tu propia vida y darle una universalidad que podría atraer a todo el mundo”.

La vida en la que McElwee se basaba era la de un niño de clase media alta de Charlotte. El hijo de un cirujano. McElwee recuerda su infancia sin incidentes, exceptuando que sus tíos Fred y Nathan (apodado cariñosamente “Super-8 Nate”) grabaron el bautizo de McElwee así como su primer beso y otros esfuerzos infantiles furtivos. Para los chicos del vídeo de hoy, capaces de realizar películas épicas a los siete años, esto puede no sonar raro. Pero para McElwee, un niño de los años cincuenta, resultaba extraño e interesante. “Recordando lo que grababan, tenían ojo para las buenas escenas”, dice McElwee. “Mi tío Fred filmaba su pequeño aserradero y hay un verdadero sentido de la curiosidad en lo que registraba. Me hacían sentirme cómodo con el cine e interesado por capturar la vida con él”.

La adolescencia de McElwee pasó a ser mucho más interesante cuando comenzó a frecuentar la casa de Charleen Swansea, que se convirtió en un santuario para los adolescentes de distintas razas y clases sociales que aspiraban a ser artistas. Swansea —que había paseado con un anciano Albert Einstein, tenía amistad con Ezra Pound, y estudiaba el Dadaísmo— inculcó un sentido de posibilidad y asombro en McElwee y otros jóvenes amigos. “Intenté enseñar a Ross y a los demás que la extravagancia era adecuada”, dice Swansea desde su casa de Isle of Palms en Carolina del Norte. “Todos los niños, Ross incluido, eran intelectuales frustrados. Tener ideas originales e intentar encajar socialmente en el instituto es imposible. En mi casa teníamos un gran sentido de familia y comunidad”.

Así que en el MIT McElwee decidió realizar su primera película sobre la comunidad de Swansea. Al regresar a Carolina del Norte en 1973, McElwee pasó tiempo con Swansea y sus amigos, introduciendo su cámara de la forma más discreta posible. Sin embargo, consiguió más de lo que había negociado. Si bien los primeros 45 minutos del largometraje *Charleen* resultan atrayentes —se centran en una profesora carismática y artista en ciernes—, los últimos 15 minutos de la película registran una tragedia personal. “De hecho pensé que había terminado de grabar cuando Charleen me llamó y me pidió que fuera a visitarla”, recuerda McElwee. Lo que Ross encontró fue a Swansea con una crisis nerviosa. Después de enterarse de la infidelidad de su pareja, había destrozado cristales de su casa con sus manos. Un naufragio emocional. Swansea se estaba recuperando en casa después de una estancia en el hospital.

fies with. You don't see the camera or sense its presence. What you see is a friend listening as a woman attempts to put her life back together after a catastrophe....

After *Charleen*, McElwee went to make *Backyard*—a tentative look at his family that would lay the groundwork for *Time Indefinite*— and *Space Coast*, an often hilarious account of the launching of rockets at Cape Canaveral. Both works show McElwee honing his ability to garner trust from his subjects—family or tourists—and to cadge them into speaking to a camera as freely as they would to a lunch companion.

“What Ross has is a remarkable ability to put people at ease with the camera,” filmmaker Marilyn Levine says. Levine should know. She is McElwee's wife and mother of their five-year-old son Adrian. Over the years, Levine has consented to McElwee's filming her doing everything imaginable from the mundane—moving day—to the personal—a trip to the gynaecologist. “I guess I have to trust him because he's my husband,” Levine says with a laugh. “Ross has a quality about him that subconsciously tells you that he's not going to abuse you. He also has a fluidity about his use of the camera that is so subtle that it makes it seem like less of an imposition. He moves with a grace with the camera that is rare and wonderful.”

*Sherman's March* is the film that brought all of McElwee's talents together. “I initially wanted to make a film about [William Tecumseh] Sherman,” he says. “I had this \$9,000 grant and I was all set to retrace the path Sherman's army took through the South. Then the event that changed my life occurred.” McElwee's girlfriend dumped him. Plunged into despair, some of it tongue-in-cheek, McElwee changed his plan. While loosely following Sherman's footsteps and his lingering impact on the South, McElwee went searching for the perfect girl. Over the course of five months, he filmed, among others, a sometimes pantyless actress in pursuit of Burt Reynolds; an Atlanta interior designer with whacked-out survivalist friends; an aspiring rock star with teased hair and an attack dog; and a mystical linguist living off the Georgia coast.

.... “I think what makes Ross able to connect with his subjects is [that] he was a nerd adolescent,” says Charleen Swansea. “He has retained the strength and tenderness of knowing what it's like to not quite fit in. He also still has that childlike curiosity and sensitivity that allows him to get inside others without seeming invasive.”

*Sherman's March* became an art-house hit in 1986 and turned McElwee into a reluctant star; or at least what passes for stardom in the world of documentary film. People Magazine labelled him the most “offbeat success story” of the year. Fan letters started pouring in. Hollywood came beckoning. But McElwee didn't move out to Los Angeles. Instead, he met Levine and fell in love. The charming loser from *Sherman's March* filming his triumphant marriage seemed like the perfect happy-ending

McElwee pasó horas hablando con su amiga mientras ella se abría paso entre su rabia y su pena. A veces la cámara estaba encendida y otras no. De hecho, Swansea asegura que algunas de las conversaciones más conmovedoras sucedieron cuando McElwee estaba tan absorto en su charla que olvidaba cambiar el rollo de película. Lo que sí aparece en *Charleen* es una mujer que habla a un amigo sobre uno de los momentos más dolorosos de su vida, de una manera tan elocuente que cualquiera que haya experimentado un dolor similar se siente inmediatamente identificado. No ves la cámara ni sientes su presencia. Lo que ves es un amigo escuchando cómo una mujer intenta reconstruir su vida tras una catástrofe. (...)

Después de *Charleen*, McElwee realizó *Backyard* –una mirada tentativa a su familia, que supondría el trabajo de base para *Time Indefinite*– y *Space Coast*, un relato –con frecuencia divertido– sobre el lanzamiento de cohetes en Cabo Cañaveral. Ambos trabajos muestran a McElwee perfilando su habilidad para ganarse la confianza de sus sujetos –familia o turistas– y para conseguir que hablaran a la cámara con tanta soltura como si estuviesen en una comida de amigos.

“Lo que Ross tiene es una notable habilidad para hacer que la gente se encuentre a gusto con la cámara”, dice la directora Marilyn Levine. Ella debe saberlo. Es la mujer de McElwee y la madre de su hijo de cinco años, Adrian. A lo largo del tiempo, Levine ha consentido que McElwee le filmase en todo tipo de situaciones, desde lo cotidiano –un día de mudanza– hasta lo personal –una visita al ginecólogo–. “Supongo que tengo que confiar en él porque es mi marido”, dice Levine con una carcajada. “Ross tiene una cualidad que inconscientemente te dice que no va a abusar de ti. También tiene una fluidez en su uso de la cámara, tan sutil, que hace que no parezca una imposición. Se mueve con una gracia con la cámara que es única y maravillosa”.

*Sherman's March* es la película que aunó todo el talento de McElwee. “Inicialmente quería hacer una película sobre [William Tecumseh] Sherman”, dice. “Tenía una beca de 9.000 dólares y estaba preparado para volver sobre los pasos que las tropas de Sherman tomaron hacia el Sur. Después sucedió el acontecimiento que cambió mi vida”. La novia de McElwee le había dejado. Hundido en la desesperación, en parte irónicamente, McElwee cambió su plan. Mientras seguía relajadamente las huellas de Sherman y su permanente impacto en el Sur, McElwee iba en busca de la chica perfecta. En el transcurso de los cinco meses, grabó, entre otras, a una actriz a la caza de Burt Reynolds; una diseñadora de interiores de Atlanta con unos amigos *survivalists* fuera de sus cabales; una aspirante a estrella de rock con el pelo cardado y un perro de presa; y una lingüista mística que vivía en la costa de Georgia.

(...) “Creo que lo que hace que Ross conecte con sus sujetos es que él siempre fue un adolescente extraño”, dice Charleen Swansea. “Ha retenido la fuerza y la ternura de saber qué es no encajar del todo. Además sigue teniendo esa curiosidad

sequel. “I originally was going to make a film about getting married—the frivolity and profundity of it all. How my family reacted to it, how I reacted to it. It seemed like a great topic.” Then some terrible things happened. In a matter of weeks, McElwee’s grandmother died, Levine had a miscarriage, and McElwee’s father suffered a fatal heart attack. The trio of tragedies followed an eerie pattern: losing a loved one every 10 years. A younger brother drowned when McElwee was 17, ten years later his mother died, and now these traumas at 37. For a while, McElwee considered abandoning the project. Instead, he turned to a personal cinematic meditation on mortality. Filming one’s pursuit of babes across the Southland was one thing, but filming your family talking about death seemed too morbid, too voyeuristic. Yet after much thought, he decided to proceed. “Obviously, it wasn’t easy,” McElwee says. “But much of my work is about bringing some larger meaning from personal experience. It’s important for me not to violate the power I have with the camera on my shoulder. I approach who I’m interviewing with affection and empathy; if I can’t, I move on. My family knows that I love them and [they] understand my work, so I guess they trust me.”

.... Just for a moment McElwee suspends his musings to indulge in a little fantasy. There’s some talk that *Time Indefinite* will be nominated for an Academy Award in 1995. Would Ross McElwee head out to Tinseltown to collect the award? “Oh yeah,” he smiles. “I’d certainly go. And I definitely would bring my camera.”

infantil y esa sensibilidad que le permite llegar al interior de los demás sin parecer invasivo”.

*Sherman's March* se convirtió en un éxito en el circuito del cine de autor en 1986 y transformó a McElwee en una estrella reticente, dentro de lo que supone ser una estrella en el mundo del documental. La revista *People* la nombró la historia excéntrica de más éxito del año. Comenzaron a lloverle cartas de sus fans. Hollywood empezó a hacerle señas. Pero McElwee no se mudó a Los Ángeles. En vez de eso, conoció a Levine y se enamoró. Parecía la perfecta secuela con final feliz: el simpático perdedor de *Sherman's March* filmando su triunfante matrimonio. “Originalmente iba a hacer una película sobre casarse, la frivolidad y profundidad de todo ello. Cómo reaccionaba mi familia, cómo reaccionaba yo. Parecía un tema fantástico”. Pero entonces sucedieron algunos hechos terribles. En cuestión de semanas, la abuela de McElwee murió, Levine tuvo un aborto espontáneo, y el padre del cineasta sufrió un fatídico ataque al corazón. El trío de tragedias seguía un espeluznante modelo: perder a un ser querido cada diez años. Un hermano más pequeño se ahogó cuando McElwee tenía 17 años, diez años después murió su madre, y ahora estos traumas a los 37. Durante un tiempo, McElwee se planteó abandonar el proyecto. Pero en vez de eso, se embarcó en una meditación fílmica sobre la mortalidad. Grabar la propia búsqueda de la chica ideal a través de la tierras del Sur era una cosa, pero filmar a tu familia hablando de la muerte parecía demasiado morboso, demasiado voyeurístico. Pero, tras mucha reflexión, decidió continuar. “Obviamente, no fue fácil”, dice McElwee. “Pero gran parte de mi trabajo consiste en encontrar significados más amplios a la experiencia personal. Para mí es importante no infringir el poder que tengo con mi cámara al hombro. Me acerco a quien entrevisto con afecto y empatía; si no lo consigo, paso a otra cosa. Mi familia sabe que los quiero y entienden mi trabajo, así que supongo que confían en mí”.

(...) Por un momento McElwee interrumpe sus divagaciones para darle vueltas a una pequeña fantasía. Se está rumoreando que *Time Indefinite* será nominada para un Premio de la Academia en 1995. ¿Irás Ross McElwee a Tinseltown a recoger el galardón? “Sí, claro”, sonríe. “Seguro que iría. Y sin duda llevaría mi cámara”.

WIDE ANGLE

[ARTICLES ON THE CINEMA OF ROSS MCELWEE]

GRAN ANGULAR

[ESTUDIOS SOBRE EL CINE DE ROSS MCELWEE]

---





**SCULPTING THE SELF:  
AUTOBIOGRAPHY ACCORDING TO ROSS MCELWEE**

**ESCULPIR EL YO:  
LA AUTOBIOGRAFÍA SEGÚN ROSS MCELWEE**

*EFRÉN CUEVAS*

“I eventually got a job in a television station in Boston. I managed to save enough money to buy some film stock and borrow a camera and return home to make a film about the South, which for me means to make a film about my family.” This statement, which is nearly at the beginning of *Backyard* (1984), in a way summarizes McElwee’s entire filmography, which deals primarily with the autobiographical and the historical, the personal and the social. This first chapter intends to analyze the autobiographical dimension of Ross McElwee’s cinema, the most distinctive feature of this American filmmaker.

Ross McElwee’s filmography does not solely consist of works of autobiographical nature. And, in fact, his first three films do not fit in such category. The first one, *Charlene* (1978), offers a

“Finalmente conseguí un trabajo en una televisión en Boston. Logré ahorrar el dinero suficiente para comprar película, alquilar una cámara y volver a casa para hacer un filme sobre el Sur, que para mi significa hacer un filme sobre mi familia”. Esta declaración, que se encuentra casi al inicio de *Backyard* (1984), resume de algún modo la filmografía de McElwee, articulada en sus líneas maestras en torno a lo autobiográfico y lo histórico, lo personal y lo social. Este capítulo inicial aborda el análisis del cine de Ross McElwee en su dimensión autobiográfica, sin duda el rasgo más característico de este cineasta estadounidense.

La filmografía de Ross McElwee no se compone únicamente de obras de carácter autobiográfico. Y de hecho sus tres primeras películas no encajan en esa categoría. La primera, *Charleen* (1978),



portrait of a high school teacher, with a style that is close to direct cinema, with the camera following her daily routines with hardly any participation or explicit intervention of the filmmakers. Nevertheless, the film has already some autobiographical elements, since Charlene was one of McElwee's teachers, she eventually becomes a close friend of him, and she will be one of the usual characters of his subsequent autobiographical films. His next work, the feature film *Space Coast* (1978), does not have any immediate connection with his life, nor does the medium-length film *Resident Exile* (1981). After these films, made in an observational style similar to that of *Charlene*, McElwee carries out the editing of *Backyard*, its first autobiographical film, a medium-length film whose images were shot back in the seventies. Later on, he will produce his four autobiographical feature films, which comprise the most well-known films in his corpus: *Sherman's March* (1986), *Time Indefinite* (1993), *Six O'clock News* (1996) and *Bright Leaves* (2003), with the interval of *Something to Do with the Wall* (1991), a film that portrays life near Berlin's Wall during the eighties. This film, co-directed with his wife Marilyn Levine, returns to a more observational style, although it includes a first person voice-over of both along the film. In addition, it starts and ends with the image of his son Adrian, who was born in 1989, the year in which Berlin's wall fell down.

### **Weaving the autobiographical narrative**

The identifying marks of Ross McElwee's autobiographical work keep relatively unchanged from *Backyard* to *Bright Leaves*, with little variations which allow us to talk of a common style in his filmography. The Southerner filmmaker builds his films with a quiet pace, keeping a certain observational style when filming the protagonists of his films, whether they are family and friends, or people unknown to him. It makes sense, therefore, that McElwee does not object to stopping his narrative when he finds a character worthy of his attention. Thus, the breaks and digressions, whether about himself or the social context in which he moves, become a typical feature of his work, asking the viewer for a certain complicity that builds from one film to another.

McElwee uses different visual sources, but he hardly employs stock footage that is not personal.<sup>1</sup> Throughout the years, starting in the seventies, he has been

<sup>1</sup> The main exception would be the opening part of *Something to Do with the Wall*, where they use historical footage of Berlin during the last decades. But it is understood that this film is not strictly considered as part of the analysis of this chapter.

ofrece un retrato de una profesora de instituto, en un estilo afín al cine directo, con la cámara siguiendo sus avatares sin que los cineastas apenas participen o intervengan explícitamente. No obstante, el filme ya contiene elementos autobiográficos, pues Charleen fue profesora de McElwee, con el tiempo se ha convertido en amiga personal, y será uno de los personajes habituales de sus posteriores películas autobiográficas. Su siguiente trabajo, el largometraje *Space Coast* (1978), no tiene ninguna vinculación inmediata con su vida, como tampoco el medimetraje *Resident Exile* (1981). Tras estos filmes, realizados con un estilo observacional similar al de *Charleen*, McElwee realiza el montaje de *Backyard*, su primer filme autobiográfico, un medimetraje cuyas imágenes estaban rodadas desde los años setenta. Después ya realizará sus cuatro largometrajes autobiográficos que constituyen su corpus fílmico más conocido: *Sherman's March* (1986), *Time Indefinite* (1993), *Six O'Clock News* (1996) y *Bright Leaves* (2003), con el paréntesis de *Something to Do with the Wall* (1991), un filme que retrata la vida junto al muro de Berlín en los años ochenta. Esta película, co-realizada con su esposa Marilyn Levine, vuelve a un estilo más observacional, aunque incorpora la voz en *off* de ambos, en primera persona, como hilo conductor. Además, arranca y acaba con la imagen de su hijo Adrian, que nació precisamente en 1989, el año en que cayó el muro de Berlín.

### **Mimbres de la construcción autobiográfica**

Las señas de identidad del trabajo autobiográfico de Ross McElwee se mantienen relativamente constantes desde *Backyard* hasta *Bright Leaves*, con ligeras variaciones que permiten hablar de un estilo común en su filmografía. El cineasta sureño construye sus películas con un ritmo tranquilo, manteniendo un cierto estilo observacional para filmar a los protagonistas de sus historias, ya sean familiares y amigos, o gente ajena a su entorno. Se entiende por tanto que a McElwee no le importe parar su relato cuando encuentra un personaje digno de atención. Los paréntesis y las digresiones, en clave personal o costumbrista, terminan así siendo una de las señas características de sus filmes, solicitando del espectador una cierta complicidad que se construye de un filme a otro.

McElwee utiliza fuentes visuales diversas, pero apenas recurre a metraje de archivo que no sea personal<sup>1</sup>. A lo largo de los años, comenzando en la década de los setenta, ha ido filmando a su familia, con un enfoque entre doméstico y profesional. No es fácil tipificar las imágenes que va filmando, pues filma a su familia, pero su

<sup>1</sup> La principal excepción sería la parte introductoria de *Something to Do with the Wall*, en donde emplean metraje histórico de Berlín durante las últimas décadas. Pero se entiende que esta película no se considera propiamente objeto de análisis en este capítulo.

filming his own family, with an approach somewhere between domestic and professional. It is not easy to classify the images that he films, since he films his family, but his way of working is one of a professional. This is emphasized by the fact that one of his first professional projects deals with his family as the subject (the one that will later become *Backyard*). In any case, it is clear that his facet as visual reporter of the family is quickly accepted as normal, which is why the presence of the camera is not regarded as a special event, but rather as a “hobby” of one of the family members who has decided to professionalize what for many other families remains an amateur or strictly domestic activity. This provides him with a visual memory bank of his family, a valuable resource which he will frequently use to illustrate, to confirm or to emphasize his own autobiographical narratives. But, in addition, McElwee counts on the home movies of other family members which, even though they do not seem very abundant, take on a key role at certain moments of his films, especially in *Time Indefinite*.

Those materials are inserted within scenes shot on purpose for each film, which constitute the main body of the final work. In order to shoot these scenes, McElwee usually works alone, with his hand-held camera and a microphone connected to portable, professional recording equipment.<sup>2</sup> In this way, he usually remains outside the frame and behind the camera, except on rare occasions in which he shoots himself, somebody shoots him or he appears in front of a mirror. That personalization of the story has its complement in post-production, when he does the editing and adds his comments through the voice-over, the unifying and characteristic element of all his films. His melodious, serene voice follows the calm pace of the images and introduces the autobiographical reflection explicitly, since it retrospectively re-evaluates the different materials filmed in the past from the present moment of post-production.<sup>3</sup> Normally, the time between shooting and editing will be brief, since his projects are intended to be completed within a particular period of time (though they

<sup>2</sup> In *Backyard* he used a Nagra 4 as his sound recording equipment. The camera weighed 20 pounds, and was resting on his shoulder. However, in *Sherman's March* he worked with a much lighter Nagra SN attached to his belt. Cf. McDonald, Scott. *A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley, CA: University of California Press, 1992. 274.

<sup>3</sup> That retrospective glance is indeed a typical condition of autobiography, which makes it different from the diary format, structured according to entries that cover independent periods only united by the chronological sequence. The autobiography involves, however, an organization of the biographical past, from a present time that summarizes and gives a narrative shape to that past time. For a more detailed explanation, see for instance, Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975. Cinema, rooted in the present moment during shooting, is able to achieve that retrospective perspective in post-production, and to explicitly mark it in the film through the autodiegetic narration of the filmmaker.

modo de trabajar responde al de un profesional, con el factor añadido de que uno de sus primeros proyectos profesionales tiene como tema su familia (lo que luego se convertirá en *Backyard*). En cualquier caso, no cabe duda de que su faceta de cronista visual de la familia es aceptada rápidamente como normal, lo que hace que su presencia con la cámara no sea vista como un evento especial, sino más bien como una “afición” de uno de los miembros de la familia, que ha decidido profesionalizar lo que para muchas otras familias sigue inscrito en el ámbito aficionado o estrictamente doméstico. Esto le proporciona un banco de memoria visual familiar de gran valor al que recurrirá con frecuencia para ilustrar, contrastar o subrayar sus relatos autobiográficos. Pero además McElwee cuenta con las filmaciones domésticas de otros miembros de su familia, que aunque no parecen muy abundantes, adquieren un papel clave en determinados momentos de sus filmes, en especial en *Time Indefinite*.

Esos materiales son insertados en las escenas rodadas *ex profeso* para cada filme, que constituyen el grueso del metraje definitivo. Para rodar estas escenas, McElwee trabaja habitualmente sólo, con su cámara al hombro y un micrófono conectado a un equipo de grabación profesional portátil<sup>2</sup>. De esta manera, su persona física suele quedar fuera de campo, detrás de la cámara, excepto en contadas ocasiones en que se graba a sí mismo, alguien le graba o aparece ante un espejo. Esa personalización del relato tiene su complemento en la post-producción, cuando realiza el montaje y le añade su comentario en *off*, elemento unificador y característico de todos sus filmes. Su voz cadenciosa, sosegada, acompasa el ritmo tranquilo de las imágenes e introduce explícitamente la reflexión autobiográfica, al reevaluar retrospectivamente los diversos materiales filmados en el pasado desde el presente del momento de la post-producción<sup>3</sup>. Habitualmente la diferencia temporal entre ambos momentos será pequeña, pues se trata de proyectos concebidos para ser realizados en un periodo de

<sup>2</sup> Lo que en *Backyard* constituyó toda una proeza, pues utilizó un equipo de grabación de sonido Nagra 4 que pesaba 20 libras y llevaba colgado de un hombro, luego ya se perfeccionó y en *Sherman's March* trabajó con un Nagra SN mucho más ligero, que podía colocar en su cinturón. Cf. McDonald, Scott, *A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers*, University of California Press, Berkeley, CA, 1992, p. 274.

<sup>3</sup> Es precisamente esa mirada retrospectiva una condición propia de la autobiografía, que se distingue así del diario, estructurado según entradas que recogen periodos autónomos unidos sólo por la secuencialidad cronológica. La autobiografía supone, sin embargo, una organización del pasado biográfico, desde un presente que recapitula y dota de forma narrativa dicho pasado. (Para una explicación más detallada, véase por ejemplo, Lejeune, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Megazul-Endymion, Madrid, 1994, en concreto pp. 49-52). El cine, pegado al momento presente en su filmación, es capaz de conseguir esa perspectiva retrospectiva en el momento de la post-producción, y de marcarla explícitamente en el relato a través de la narración autodiegética del cineasta.

often extend over several years); however, in cases such as *Backyard* that distance reaches nearly a decade, since the original shooting dates from the mid-seventies while its premiere –and therefore, its final editing– took place in 1984.

These shooting and post-production strategies turn Ross McElwee's approach to cinema into one of the strictest forms of film autobiography, able to fulfil the restrictive requirements of the genre once presented by Elizabeth Bruss.<sup>4</sup> Taking for granted its "truth-value" as documentary, this cinema also seems to accomplish the requirements of "identity-value" and "act-value" that Bruss demands. If we follow the criteria that this author uses to show the impossibility of a genuinely autobiographical cinema, it is possible to state that McElwee's films prove the opposite, because they are indeed set up as "personal performance" and they are built with images (and sounds) that clearly respond to a source of individual nature, that knows how to provide them with a particular expressiveness without losing its descriptive character—or, we could say, its documentary character. At the same time, there is a close connection between the author, who assumes all of the tasks in the filming process, and the narrator, whether he is regarded as performing a "delegated" function limited to the voice-over commentary, or that of a "mega-narrator."<sup>5</sup> It would be possible to raise the standard objection that McElwee is not the protagonist of his films, because he cannot be behind and in front of the camera (although, relatively often, he puts the camera on a tripod and films himself, particularly in *Sherman's March*). But even though he is not on screen, his protagonism does not cease being real, as it is physically manifested through his camera and his microphone (occasionally visible on screen), and since he adopts the position of an active participant in the conversations and the processes of the different scenes time and again.

### **Ross McElwee, the character**

As stated by the director himself in the quote that opens this chapter, making documentary films soon became an opportunity to talk about his family and his own life. McElwee's films are, therefore, clearly positioned in the generic category that Jim

<sup>4</sup> Cf. Bruss, Elizabeth. "Eye for I: Making and Unmaking Autobiography." Ed. Olney, James. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980. 296-320.

<sup>5</sup> As authors such as André Gaudreault have already explained, we must not identify the literary narrator with the voice-over narration in cinema, which can be described as a "delegated narrator," but which does not assume all the functions of the film's narrator, whom Gaudreault prefers to call "mega-narrator." Cf. Gaudreault, André, and François Jost. *Le récit cinématographique*. Paris: Nathan, 1990. 49-56.

tiempo concreto, aunque no breve pues se suele extender durante varios años. Pero en casos como *Backyard* esa distancia alcanza casi una década, pues la filmación original data de mediados de los años setenta pero su estreno –y por tanto, su montaje final– tuvo lugar en 1984.

Estas estrategias de rodaje y post-producción convierten al cine de Ross McElwee en una de las propuestas más estrictas de autobiografía fílmica, capaz de cumplir los requisitos restrictivos del género que en su momento planteara Elizabeth Bruss<sup>4</sup>. Dando por contado su valor de verdad, en cuanto que documental, este cine también parece atenerse a los requisitos de identidad (*identity-value*) y acción personal (*act-value*) que reclama Bruss. Si nos atenemos a los criterios que esta autora emplea para mostrar la imposibilidad de un cine auténticamente autobiográfico, cabe afirmar que las películas de McElwee demuestran lo contrario, pues sí se plantean como “personal performance” y se construyen con imágenes (y sonidos) que responden claramente a una fuente de carácter individual, que sabe dotarlas de una expresividad propia sin perder su carácter descriptivo (o documental, cabría decir). Al mismo tiempo, se plantea una estrecha vinculación entre el autor (que asume todas las tareas del proceso fílmico) y el narrador, tanto si se comprende este en su función “delegada”, ceñida al comentario en *off*, como si se entiende como meganarrador<sup>5</sup>. Cabría mantener la pega convencional de que McElwee no es el protagonista de sus películas, pues no puede estar detrás y delante de la cámara (aunque con relativa frecuencia fija la cámara a un trípode y se filma a sí mismo, especialmente en *Sherman's March*). Pero aún cuando no esté en cuadro, su protagonismo no deja de ser real, físicamente visible a través de su cámara y su micrófono (en ocasiones visible en el encuadre), al posicionarse una y otra vez como participante activo en las conversaciones y devenires de las diferentes escenas.

### Ross McElwee, personaje

Como afirmaba el propio director en la cita que iniciaba este capítulo, muy pronto para él hacer cine documental pasa a significar hablar de su familia y de su propia

<sup>4</sup> Cf. Bruss, Elizabeth, “Eye for I: Making and Unmaking Autobiography”, en Olney, James (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton, 1980, pp. 296-320.

<sup>5</sup> Como bien han explicado autores como André Gaudreault, no cabe identificar al narrador literario con el comentario en *off* (o *voice over narration*) de los relatos audiovisuales, que podría calificarse como “narrador delegado”, pero que no asume todas las funciones del narrador fílmico, a quien Gaudreault prefiere denominar “meganarrador”. Cf. Gaudreault, André y François Jost, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Paidós, Madrid, 1995, pp. 57-64.

Lane has defined as “family portrait,”<sup>6</sup> with diverse manifestations, i.e., closer to a self-portrait in *Time Indefinite*, and with the subjects and features more typical of social documentary in *Six O’clock News* or *Bright Leaves*. Ross McElwee himself becomes the main character of these stories, in constant dialogue with relatives and friends, as well as with experts and strangers, in a multi-colored miscellany that, nevertheless, maintains the family environment as the backbone of his film explorations.

Such protagonism on the part of McElwee immediately raises the question as to what kind of character the director establishes with regard to his own person, what features he emphasizes and which ones he leaves out when portraying himself. In this sense, it is possible to distinguish two characters created around his real identity: Ross McElwee the loser, a character charged with irony, who softens the possible self-indulgence of the autobiographical project; and the more intimate Ross McElwee, who moves in the family milieu, raising questions of a more universal scope, less closely linked to the idiosyncrasies of American life.

The beginning of *Backyard*, which introduces Ross McElwee as protagonist of his own filmography, aims to present clearly this aspect of loser in his character, and it is certainly one built on irony. While showing three photographs of his father and himself, McElwee offers a brief summary of his years since his time at university and explaining the recurrent disagreements that have existed between them both. The following scene shows him playing the piano at home, with dubious results, while he states in the voice-over: “I guess about the only thing my father and I did agree upon was my decision not to try to make a living from my musical abilities.” Curiously, the first thing we discover about the filmmaker is something negative: his limited talent as pianist, a feature that is immediately integrated in the narrative with irony.

But the film that most clearly presents Ross McElwee as a resigned loser is *Sherman’s March*. That is how the director himself explains it: “I am creating a deadpan persona. Perhaps I create a heightened sense of depression, heightened in an attempt to attain some sort of comic level. I am creating a persona for the film that’s based upon who I am, but it isn’t exactly me.”<sup>7</sup> This persona is constructed in the film’s two plot lines: retracing the route followed by General Sherman during his military campaign, and the search for an ideal girlfriend. Both play a role in the construction of Ross McElwee’s persona as a loser, though not a bitter or disenchanting one, but rather a close, playful and mainly ironic persona, which

<sup>6</sup> Cf. Lane, Jim. *The Autobiographical Documentary in America*. Madison: University of Wisconsin Press, 2002. 94-144.

<sup>7</sup> McDonald. *A Critical Cinema 2...* 282.

trayectoria. Las películas de McElwee se sitúan, por tanto, con claridad en la categoría genérica que Jim Lane ha definido como “retrato familiar”<sup>6</sup>, con derivaciones diversas, más cercano al autorretrato en *Time Indefinite*, y con temas y rasgos más propios del documental social en *Six O’Clock News* o *Bright Leaves*. El yo de Ross McElwee se convierte en personaje principal de estas historias, en constante diálogo con familiares y amigos, así como con expertos y extraños, en una miscelánea variopinta que no obstante mantiene al entorno familiar como eje recurrente de sus exploraciones fílmicas.

Ese protagonismo de Ross McElwee provoca de inmediato la interrogación acerca de qué tipo de personaje construye el propio director en torno a su persona, qué rasgos enfatiza y cuáles omite al retratarse a sí mismo. En este sentido, cabe afirmar que se pueden distinguir dos personajes creados en torno a su persona real: el Ross McElwee perdedor, un personaje cargado de ironía, que alivia la posible autoindulgencia de la empresa autobiográfica; y el Ross McElwee íntimo, situado en el ámbito familiar, que plantea cuestiones de calado más universal, menos vinculadas a la idiosincrasia estadounidense.

El arranque de *Backyard*, que supone la introducción de Ross McElwee como personaje protagonista de su filmografía, apunta claramente a la faceta de personaje perdedor y desde luego se construye desde la ironía. Sobre tres fotos de padre e hijo, McElwee ofrece un breve sumario de sus años desde la época universitaria, explicando el recurrente desacuerdo entre su padre y él. La siguiente escena muestra a Ross McElwee tocando el piano en su casa, con dudosos resultados, mientras afirma en *off*: “Supongo que la única cosa en la que mi padre y yo estábamos de acuerdo era en mi decisión de no intentar vivir de mi talento musical”. Curiosamente lo primero que sabemos del cineasta es algo negativo –su limitado talento como pianista–, rasgo que inmediatamente es integrado en el relato de modo irónico.

Pero sin duda la película que construye sin ambages ese personaje de Ross McElwee como perdedor resignado es *Sherman’s March*. Así lo explica el propio cineasta: “Yo estoy creando un personaje flemático. Quizás transmito una sensación exagerada de depresión, remarcada por mi intento de conseguir un cierto nivel de comicidad. Estoy construyendo un personaje para la película que está basado en lo que yo soy, pero que no se corresponde exactamente conmigo”<sup>7</sup>. Este personaje se crea a través de las dos líneas argumentales de la película: el seguimiento de la campaña militar del general Sherman y la búsqueda de una novia ideal para el cineasta. Ambas

<sup>6</sup> Cf. Lane, Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, University of Wisconsin Press, Madison, 2002, pp. 94-144.

<sup>7</sup> McDonald, Scott, *A Critical Cinema 2...*, op. cit., p. 282.



generates the viewer's empathy. This is the image that the film offers from its very beginning, when we see McElwee walking around a vast empty loft, lonely, while he explains in the voice-over that the woman he was dating in New York has just left him. This image will set the pattern for the rest of his relationships with the women that he meets, since none of those presented or mentioned in the film will end up working out successfully.<sup>8</sup>

The trail of failure also pervades his "historical" study of General Sherman.<sup>9</sup> Contrary to the dominant image of the general in the South, which is that of a coarse and bloodthirsty man, McElwee discovers that Sherman was, in fact, a rather insecure man who was fond of the South, and who ended up being both hated there and rejected in the North. McElwee begins to realize that perhaps he is more like Sherman than what he believed initially, not only physically, but in other areas of his life too. That is what he declares to Wini, in the sequence on the island, after explaining to her that Sherman had repeatedly failed as a businessman, comparing that with his repeated failures in relationships. McElwee deepens the comparison between them both by choosing a confederate official's uniform to attend a fancy-dress ball to which he has been invited. At dinner with his family prior to the party, already dressed as a Confederate officer, presents an obviously comical situation, culminating in a brief conversation with his father, who digs deeply into his son's failure in an apparently anodyne tone:

FATHER: What did you do all day?

ROSS: I filmed.

FATHER: I know, but what?

ROSS: I filmed Dede washing her dog. I filmed Steve going to a music company where he used to work.

FATHER: Now, how is that going to be useful?

<sup>8</sup> The failure of McElwee's romantic relationships will be further emphasized by his comparison of himself to Burt Reynolds, the symbol of virility and popularity with women ("my own nemesis" as he describes him in the sequence), who is working in the area, pursued by his fans. McElwee tries to speak with him, but he only gets a position next to the star's fans, or a policeman's request for identification for being too close.

<sup>9</sup> The failure as interpretative key is emphasized by Paul Arthur in a number of relevant US documentaries from the end of the eighties, such as *Sherman's March*, *Roger and Me* or *The Thin Blue Line*: "failure to adequately represent the person, event, or social situation stated in the film's explicit task functions as an inverted guarantee of authenticity" ("Jargons of Authenticity (Three American Moments)." Ed. Michael Renov. *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 1993. 127). María Luisa Ortega also echoes this "esthetic of the failure" as pointed out by Arthur, in the interesting analysis of McElwee's work, contained in her book *Espejos rotos: Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*. Madrid: Ocho y medio, 2007. 163-180.

sirven para construir un Ross McElwee perdedor, pero nunca agrio o desencantado, sino cercano, juguetón y sobre todo irónico, que provoca la empatía del espectador. Esa es la imagen que plantea la película desde su mismo inicio, cuando vemos a McElwee paseando solitario por un amplio local vacío, mientras explica en *off* que la mujer con la que estaba saliendo en Nueva York le ha dejado. Y esa será la pauta que marcará el resto de sus relaciones con las mujeres que se va encontrando, pues ninguna de las que se plantean o se apuntan en el filme terminará cuajando<sup>8</sup>.

Pero la estela del fracaso impregna también su estudio “histórico” del general Sherman<sup>9</sup>. Contra el tópico dominante en la zona, que presenta a este general como un hombre rudo y sanguinario, McElwee descubre que en realidad Sherman fue un hombre inseguro, amante del Sur, que terminó siendo odiado en el Sur y rechazado en el Norte. McElwee comienza a descubrir que quizá él se parezca más a Sherman de lo que podría pensar en un inicio, no sólo físicamente, sino vitalmente. Así lo manifiesta a Wini, en la secuencia de la isla, tras explicarle que Sherman fracasó como hombre de negocios en repetidas veces, para compararlo con sus repetidos fracasos amorosos. McElwee ahonda en esa comparación entre ambos al elegir un traje de oficial confederado para asistir a un baile de disfraces al que es invitado. La cena previa que tiene con su familia, con él ya disfrazado de oficial, ofrece una viñeta de carácter abiertamente cómico, apuntalada por la breve conversación entre padre e hijo, que ahonda en el fracaso de éste en un tono aparentemente anodino:

PADRE: ¿Qué has hecho en todo el día?

ROSS: He estado filmando.

PADRE: Ya lo sé, pero ¿el qué?

ROSS: He filmado a Dede lavando a su perro. Y a Steve yendo a la compañía musical en donde trabajaba.

<sup>8</sup> El fracaso de las relaciones amorosas de McElwee quedará además subrayado por su comparación con Burt Reynolds, símbolo de virilidad y popularidad con las mujeres (“my own nemesis” como le califica en esa secuencia), que se encuentra rodando en la zona, asediado por sus admiradoras. McElwee intenta hablar con él, pero tan sólo consigue un sitio junto a las *fans* de la estrella o que un policía le pida identificarse por acercarse demasiado.

<sup>9</sup> El fracaso como clave interpretativa es destacado por Paul Arthur en una serie de documentales de referencia en EEUU a finales de los años ochenta, como *Sherman’s March, Roger and Me* o *The Thin Blue Line*: “fracaso para representar adecuadamente a la persona, el acontecimiento o la situación social expresada en las funciones explícitas del filme, en cuanto que garantía invertida de autenticidad” (“Jargons of Authenticity (Three American Moments)”, en Renov, Michael (ed.), *Theorizing Documentary*, Routledge, Nueva York, 1993, p. 127). María Luisa Ortega también se hace eco de esta “estética del fracaso” señalada por Arthur, en el interesante análisis de la obra de McElwee que realiza en su libro *Espejos rotos: Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo* (Ocho y medio, Madrid, 2007, pp. 163-180).

ROSS: In this film?

FATHER: In any film.

Such a profile, built over friendly irony also pervades other, secondary plotlines, as happens for instance with his apparent success in finding Burt Reynolds alone and accessible, only to discover that he is a complete stranger looking for a job as stand-in for the actor. Or in his relationship with the old car that he uses and the frequent problems it causes him, to the point that during one of his trips, it breaks down one night in an area without hotels and he has no choice but to sleep in the local jail.

That the figure of McElwee the loser, as presented in *Sherman's March*, hardly has a relevant presence in his two following autobiographical feature films. However, the opening sequence of *Time Indefinite* is, to a certain extent, in tune with that figure; when the battery of his camera dies as he announces his wedding at the summer family reunion, it prevents him from filming his family's reaction to that long awaited moment, as he says in the voice-over while the image remains black. Nor the ironic tone of McElwee the loser dominates in *Six O'clock News*, although there are sequences close to that approach, as when a local television station decides to interview him and he welcomes them filming the situation in turn.

It will be with *Bright Leaves* that McElwee returns clearly to the character constructed in *Sherman's March*. On this occasion, his persona as a loser finds an echo in his family's history, particularly in the person of his great-grandfather John Harvey, who was defeated by James B. Duke in the previous century in a battle to take control of the commercialization of tobacco in the area. The McElwees disappeared from the business world and the only remnant of their presence is an old building, which now serves as warehouse, with a small green zone that has been pompously named McElwee Park. The "park" even has a couple of benches where we will later see the filmmaker seated, lonely and apparently waiting for someone to pass by. Once again, the clear contrast of that setting with the Dukes' empire creates empathy in the viewers in favor of the filmmaker and his family's saga.

In that general framework of defeat, Ross McElwee includes moments that delve into his family history and his personal misfortunes in a more humorous way, employing the ironic style that had previously defined his persona in *Sherman's March*. Perhaps the most evident—and the most self-conscious—moment of this film happens towards the end, when he finds out that the protagonist of *Bright Leaf* is unrelated to his great-grandfather, invalidating the premise of the whole documentary. McElwee wants to show his confusion filming a shot of himself wondering aimlessly, when a dog enters the scene and ruins the shot. As he comments in the voice-over, "I suddenly find myself adrift—dogged by doubts as to my family's cinematic legacy,

PADRE: Y ahora, ¿para qué te va a servir?

ROSS: ¿En esta película?

PADRE: En cualquier película.

Este perfil de fracasado construido sobre la ironía amable impregna también otras tramas más secundarias, como ocurre por ejemplo con su aparente éxito al encontrar a Burt Reynolds sólo y accesible, para descubrir que es un desconocido que busca trabajo como doble de la estrella. O en su relación con el viejo coche que usa y los frecuentes problemas que le acarrea, hasta el punto de que en uno de sus viajes se rompe por la noche en una zona que no cuenta con hoteles y no tiene más remedio que dormir en la cárcel local.

Ese Ross McElwee perdedor, característico de *Sherman's March*, apenas tiene una presencia relevante en sus dos siguientes largometrajes autobiográficos. No obstante, la secuencia inicial de *Time Indefinite* sintoniza en cierta medida con ese perfil, cuando en la reunión familiar veraniega, anuncia su matrimonio y justo entonces la batería de la cámara se agota, lo que le impide filmar ese momento tan esperado por él y por toda su familia (como nos cuenta en *off* mientras la imagen sigue en negro). En *Six O'Clock News* tampoco predomina el tono irónico del McElwee perdedor, si bien hay secuencias cercanas a ese enfoque, como cuando una televisión local decide entrevistarle y él les recibe filmando a su vez la situación.

Será con *Bright Leaves* cuando McElwee retorna más claramente al personaje que había construido en *Sherman's March*. En esta ocasión, su perfil de perdedor reverbera en la historia familiar, en la figura de su bisabuelo John Harvey, que fue derrotado en el siglo pasado por James B. Duke en su batalla por hacerse con la comercialización del tabaco de la zona. Los McElwee desaparecieron del mundo de los negocios y de aquello sólo queda un viejo edificio, que ahora sirve como almacén, con una pequeña zona verde que pomposamente ha sido bautizada como McElwee Park. El "parque" cuenta incluso con un par de bancos, en donde veremos más adelante al cineasta sentado, solitario, como esperando que alguien pase por allí. De nuevo, el contraste patente de ese entorno con el emporio de los Duke provoca en el espectador una empatía amable con el propio cineasta y de modo extensivo con la saga familiar de los McElwee.

En ese marco general de derrota, Ross McElwee incluye momentos que ahondan en su infortunio familiar o personal con un enfoque más humorístico, con ese estilo irónico que ya había marcado su personaje en *Sherman's March*. Quizá el momento más evidente –y también autoconsciente– de este filme ocurre hacia el final, cuando le confirman que el protagonista de la película *Bright Leaf* no tiene nada que ver con su bisabuelo, invalidando la premisa de todo el documental. McElwee quiere

dogged, in fact, by a dog.” In the final part of the film, he also goes to visit John H. McElwee’s grave, which is marked by a small, slightly misplaced tombstone (misplaced probably because a mechanical mower has hit it), in clear contrast to the sumptuous tomb that James B. Duke has in his own church. When, right after that, McElwee films a parade for a local celebration that includes some young people driving mowers, he cannot avoid questioning ironically “if these guys happen to practice in a cemetery.”

### **Ross McElwee at home: between cinema and life**

In contrast to that persona visible in *Sherman’s March* and *Bright Leaves*, McElwee shows other facets of his personality in his films that bring us closer to the real Ross McElwee, insofar as they show him more involved with his everyday life, including both family and professional. Here we find the most incisive considerations about the passage of time, family memoirs and the relationship between his filmmaking and his life. This more intimate, less ironic Ross McElwee is the one that we first meet in *Backyard*. In this medium-length film, the filmmaker approaches his family and his immediate environment –such as the maid and the gardener– from a relatively distant perspective. This could be described, as Michael Renov proposes, as domestic ethnography,<sup>10</sup> due to his portrait of his family microcosm as typical of life in the southern United States. McElwee’s autobiographical commentary in the voice-over is already present in *Backyard*, although his tone tends to be descriptive, except at the beginning and the end of the film. It will be in *Time Indefinite* when Ross McElwee deepens the introspective approach, in a film that takes the baton from *Backyard*, even to the point of recycling images from that film. *Six O’clock News* maintains some of the features of *Time Indefinite*, though in a less obvious way, until *Bright Leaves* ultimately offers the viewer with a more balanced combination of the dominant facets of McElwee’s persona presented in *Sherman’s March* and in *Time Indefinite*.

Given the autobiographical nature of these films, it seems logical that one of the main subjects approached by McElwee is the relation between his cinema and his life. This is indeed already present in *Sherman’s March* on various occasions, such as when Karen asks him to stop recording because the conversation is becoming

<sup>10</sup> Cf. Renov, Michael. “Domestic Ethnography and the Construction of the ‘Other Self.’” Eds. Gaines, Jane M., and Michael Renov. *Collecting Visible Evidences*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. 140-155.

mostrar su desconcierto filmando un plano de sí mismo caminando sin rumbo, cuando un perro entra en escena y arruina el plano, como comenta en *off*: “De repente me encontré desorientado, perseguido por dudas sobre el legado cinematográfico de mi familia..., perseguido, de hecho, por un perro”<sup>10</sup>. En esa parte final también acudirá a visitar la tumba de John H. McElwee, consistente en una pequeña lápida algo descolocada (probablemente porque le ha golpeado una segadora mecánica), en contraste patente con la fastuosa tumba que James B. Duke tiene en su propia iglesia. Cuando a continuación Ross McElwee filme el desfile de una fiesta local, que incluye a unos jóvenes manejando segadoras, no puede evitar preguntarse irónicamente “si estos chavales practican en un cementerio”.

### **Ross McElwee en familia: entre el cine y la vida**

Frente a ese personaje más visible en *Sherman's March* y *Bright Leaves*, McElwee presenta en sus películas otras facetas que lo acercan más al Ross McElwee real, en cuanto que le muestran más vinculado a su ámbito cotidiano, tanto familiar como profesional. Surgen aquí las consideraciones más incisivas sobre la relación entre su práctica fílmica y su vida, sobre el paso del tiempo y la memoria familiar. Este Ross McElwee más íntimo, menos irónico, es el que primero conocemos en *Backyard*. En este mediometraje, el cineasta se acerca a su familia y al entorno más cercano –como la empleada del hogar y el jardinero– con una mirada relativamente distanciada, que podría calificarse, siguiendo la propuesta de Michael Renov, como etnografía doméstica<sup>11</sup>, por el retrato de su microcosmos familiar como característico de la vida en el Sur de los Estados Unidos. *Backyard* cuenta ya con el comentario autobiográfico de McElwee en *off*, aunque su tono tiende a ser descriptivo, a excepción del inicio y del final. Será en *Time Indefinite* cuando Ross McElwee ahonde en la mirada introspectiva, en una película que recoge el testigo de *Backyard*, incluso en la materialidad de remontar imágenes de aquel filme. *Six O'Clock News* mantiene alguno de los rasgos de *Time Indefinite*, pero de modo más secundario, hasta llegar a *Bright Leaves*, en donde se encuentra una combinación más meridiana de las facetas dominantes en *Sherman's March* y las prevalentes en *Time Indefinite*.

<sup>10</sup> McElwee hace aquí un juego de palabras que se pierde en la traducción: “I suddenly find myself adrift - dogged by doubts as to my family's cinematic legacy, dogged, in fact, by a dog”.

<sup>11</sup> Cf. Renov, Michael, “Domestic Ethnography and the Construction of the ‘Other Self’”, en Gaines, Jane M. y Michael Renov (eds.), *Collecting Visible Evidences*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, pp. 140-155.

too personal. Likewise, Charleen demands that Ross stops filming while she introduces him to a female friend of hers: "This is not art, this is life!" Or a little later, when he is already at the end of his journey, with no money, no car and only a single film reel, and, in a typical declaration of the McElwee from *Sherman's March*, he states: "What's worse is that I don't seem to have a real life anymore. My real life has fallen into the crack between myself and my film."

This question takes on a less bizarre dimension in *Time Indefinite*, when we start following the filmmaker's daily routine as a husband and father. "It's becoming harder and harder to find the time to film my own life and live my own life at the same time," he says, even as his wife demands that he put the camera down and help her move furniture in their new house. Still more revealing are the moments when Ross McElwee must confront the inevitable challenges of life and death. Towards the end of the year his grandmother passes away; soon after this, his wife loses the baby they were expecting; and five days later, his father dies unexpectedly. There are no images of their deaths, nor of his wife's miscarriage, only images recorded from the television of some New Year's Eve celebrations and the storm that struck North Carolina at that time. The impact of their deaths makes McElwee stop filming for months, except for a shot of his window that he uses while he tells about these events. The same thing occurs with the birth of his first child. McElwee does not shoot the childbirth because he wanted to help the midwife (though he did record the sound, which he uses over a black image). Hardly any footage was shot in the following six months, in part "because I was so amazed by him, so connected to him in such a deep way that I haven't been able to bring myself to pick up the camera and film him." Life is more powerful than cinema. In this sense, the way that he structures the narration of these events in the film is very enlightening, precisely because of the lack of images to illustrate them. This contrasts considerably with the lightweight tone with which he approached the relationship between cinema and life in *Sherman's March*.

Ross McElwee does not explore the cinema-life parallel again in such an explicit way in his later films, although he does not abandon it entirely. Near the beginning of *Six O'clock News*, he shows a family celebration, while he explains to his audience, who may not have seen his previous films: "I've become kind of obsessed with making these autobiographical home movies. This is a birthday party for my wife Marilyn's father. But still, trying to film family events and at the same time participate in them can be a little awkward, to say the least." He makes this comment as he tries awkwardly to congratulate his father-in-law. In *Bright Leaves* he also offers some comments on the relationship between cinema and life when he compares filming in the South to the habit of smoking: "Sometimes, I feel it's such a pleasure

Dada la condición autobiográfica de estos filmes, resulta lógico que uno de los temas principales abordados por McElwee sea la relación entre su cine y su vida. Así se hace ya presente en *Sherman's March* en diversas ocasiones, como cuando Karen le pide que deje de grabar, en vista del cariz que tomaba la conversación. O más claramente, cuando Charleen exige a Ross que pare de filmar mientras ella le está presentando a una chica amiga suya: "¡Esto no es arte, esto es vida!". O poco más adelante, cuando se encuentra ya en el final de su itinerario, sin dinero, sin coche y sólo con un rollo de película, y en una declaración típica del McElwee de *Sherman's March*, afirma: "Lo que es peor es que parece que ya no tengo una vida real. Mi vida real ha desaparecido en las grietas entre mi yo y mi cine".

Esta cuestión cobra una dimensión menos rocambolesca en *Time Indefinite*, cuando ya seguimos los avatares cotidianos del cineasta, con su matrimonio y su paternidad. Es en ese contexto cuando afirma que "se está haciendo cada vez más difícil encontrar tiempo para filmar mi propia vida y vivirla al mismo tiempo" (mientras filma a su mujer moviendo muebles en su nueva casa, que le reclama dejar la cámara y ayudar). Más reveladores se presentan los momentos en los que Ross McElwee tiene que enfrentarse a la muerte o la vida en su inevitable evidencia. A final de año su abuela fallece, al poco su mujer pierde el niño que estaban esperando y a los cinco días fallece repentinamente su padre. No hay imágenes de las muertes, y tampoco de la pérdida del niño. Sólo imágenes grabadas de la televisión, con las celebraciones de Nochevieja y con la tormenta que asoló Carolina del Norte esos días. El impacto tan cercano de la muerte hace que McElwee no filme nada durante meses, excepto un plano de su ventana, que utiliza mientras relata estos hechos. La vida puede más que el cine, como también ocurrirá de modo inverso cuando tienen su primer hijo. McElwee no rueda el parto, porque quiso ayudar a la comadrona (aunque sí grabó el sonido, que pone sobre imagen en negro). Y luego no rodó apenas nada en los primeros seis meses de vida de su hijo, "en parte porque estaba tan fascinado con él, tan conectado a él de un modo tan profundo que no he sido capaz de coger la cámara y filmarle". El modo en cómo articula cinematográficamente el relato de estos hechos resulta muy esclarecedor, precisamente por la misma carencia de imágenes para ilustrarlo, en contraste con el tono ligero con el que abordaba esa relación entre cine y vida en *Sherman's March*.

Ross McElwee no retoma ese binomio cine-vida de modo tan explícito en sus siguientes filmes, aunque tampoco lo abandona. *Six O'Clock News* muestra casi al inicio una celebración familiar, mientras explica a sus espectadores, por si no habían seguido sus filmes anteriores: "Me he vuelto un tanto obsesivo con esto de hacer películas domésticas autobiográficas. Esta es la fiesta de cumpleaños del padre de mi mujer Marilyn. No hay duda de que filmar los acontecimientos familiares y al mismo



to film –especially down South– that it almost doesn't matter what I'm filming. Even just shooting around a motel can be an almost narcotic experience. I mean, I don't want to force an analogy, but come to think of it, for me, filming is not unlike smoking a cigarette."<sup>11</sup>

But Ross McElwee goes beyond the literal comparison between his life and his activity as filmmaker, in order to look at cinema more deeply and to understand its ability to “embalm life,” to quote the well-known Bazinian metaphor.<sup>12</sup> McElwee never specifically mentions André Bazin, but his more incisive reflections place him in a direct, though implicit, dialogue with the French critic's proposals. The passing of time is a constant in his filmography, with a greater emphasis given to this theme in *Time Indefinite* and *Bright Leaves*. Whether we are talking about his own films or home movies inherited from his family, the ability of cinema to register the temporal flow and to preserve loved ones from the fleeting nature of their existence, thus building an audiovisual legacy that will remain for coming generations, is one of the main reasons for Ross McElwee's cinema.

McElwee begins his autobiographical practice in *Backyard*, looking at his family with a more “ethnographic” approach, as we have already mentioned. A similar procedure seems to predominate in *Sherman's March*, because his relatives and friends are there part of a kaleidoscopic picture of the southern United States. But his concerns undergo a change while filming *Time Indefinite*, affected by the deaths of his grandmother and his father. Death had already made an appearance in the final part of *Backyard*, which recalls the death of his mother and his difficulty in speaking about that event with his family. But now his reflection has become more complex and universal. He returns to the family house after the death of his father. There he finds everything as it has always been, which makes him feel the absence of his father more acutely. The topic of death keeps coming up again and again. A Jehovah's Witness visits him and talks about the end of time. Lucille, their lifelong maid, talks to him about her own feelings and the death of her loved ones, which she has always faced peacefully, supported by a firmly rooted Christian faith. McElwee's

<sup>11</sup> This scene is a good example of how Ross McElwee combines the two facets mentioned in this chapter. While he films himself and reflects on his work as a filmmaker in the voice-over (“when I look through a viewfinder, time seems to stop”), suddenly he can not repress his humorous comment on an unexpected event that his camera captures: “I'm so immersed that I don't even notice the large rat that's about to slip by in the background there. I guess next time I should consider upgrading my accommodations.” And indeed, in the frame, in a crystal that serves as a mirror, it is possible to see how a rat walks by in the background.

<sup>12</sup> Cf. Bazin, André. “Ontologie de l'image photographique.” *Qu'est-ce que le cinema? vol. I*. Paris: Editions du Cerf, 1958. 16.

tiempo participar en ellos puede resultar, cuando menos, un poco complicado” (mientras intenta felicitar a su suegro). En *Bright Leaves* también introduce apuntes sueltos de esta relación, como cuando compara filmar en el Sur con el hábito de fumar: “A veces siento tal placer al filmar, especialmente en el Sur, que casi no importa lo que esté filmando. Incluso filmar alrededor de un hotel puede ser casi una experiencia narcótica. No quiero forzar la analogía, pero estoy pensando que para mí filmar no es muy distinto de fumar un cigarrillo”<sup>12</sup>.

Pero Ross McElwee va más allá de la comparación literal entre su vida y su actividad como cineasta, para mirar el cine desde más adentro, en su capacidad para embalsamar la vida, por citar la conocida metáfora baziniana<sup>13</sup>. McElwee nunca cita literalmente a André Bazin, pero sus reflexiones más incisivas le sitúan en diálogo directo, si bien implícito, con las propuestas del crítico francés. El paso del tiempo constituye una constante en toda su filmografía, con más énfasis en *Time Indefinite* y en *Bright Leaves*. Y la capacidad del cine –en especial del cine doméstico, ya sea el legado por su familia o el filmado por él– para registrar ese discurrir temporal, para preservar a los seres queridos de su fugacidad y así construir un legado audiovisual que perdure para generaciones posteriores, será uno de los motivos dominantes de su cine.

McElwee comienza su práctica autobiográfica en *Backyard* mirando a su familia con un enfoque más “etnográfico”, como se señalaba anteriormente, y un enfoque similar parece predominar en *Sherman’s March*, pues sus parientes y amigos son aquí parte de ese retrato caleidoscópico del Sur de los Estados Unidos. Pero sus preocupaciones experimentan un giro cuando realiza *Time Indefinite*, golpeado por la muerte de su abuela y de su padre. La muerte ya había aparecido en *Backyard*, que en su parte final recuerda el fallecimiento de su madre y su dificultad para hablar de aquel suceso en familia. Pero ahora su reflexión se hace más compleja y universal. Tras la muerte de su padre, en la siguiente primavera vuelve a la casa paterna. Allí encuentra todo como siempre, lo que le hace sentir de modo más agudo la ausencia del padre. Y el tema de la muerte vuelve una y otra vez. Un testigo de Jehová le visita y le habla del final de los tiempos. Lucille, la empleada del hogar que lleva con ellos

<sup>12</sup> Esta escena es un buen ejemplo de cómo Ross McElwee combina las dos facetas aquí comentadas. Mientras filma un plano de sí mismo y en *off* reflexiona sobre su trabajo como cineasta (“cuando miro a través del visor, el tiempo parece pararse”), de repente no puede reprimir su comentario jocoso sobre un incidente no previsto que recoge su cámara: “Estoy tan concentrado que ni me doy cuenta de que una rata está a punto de pasar por detrás, al fondo. Supongo que la próxima vez debería considerar una mejora de mi alojamiento”. Y efectivamente en el encuadre, que muestra un cristal que hace de espejo, se puede observar cómo una rata camina por el fondo.

<sup>13</sup> Cf. Bazin, André, “Ontología de la imagen fotográfica”, *Qué es el cine*, 2ª ed., Rialp, Madrid, 1990, p. 29.

reflections become more intense when he finds a previously undiscovered home movie of his parents' wedding filmed by one of his uncles: "Mother and dad looked so young here. ... I wish I could believe my parents have gone home, as Lucille says, that they are in Heaven, looking down at me." The home movie reawakens in him an appreciation for those moments of happiness already past, with the delightful smiles of his parents and the way his mother blinks almost imperceptibly after kissing her husband, details that make the sense of life restored undeniable, in a moment in which everything around him conspires to deny it.

McElwee's fascination with the images of home movies undoubtedly constitutes one of the leitmotifs of *Time Indefinite*. This fascination is also observed in his commentary on a home movie shot during the day of his baptism, which captivates him not only because it shows his mother (who has already passed away): "For me there is something about the images themselves. It is the way everything seems to shimmer in the light of that particular, ordinary Sunday morning. The way everything is in movement, the shadows, the light, the handheld camera. And there is the slight camera shyness of my parents, shyness mixed with happiness and pride. Everything is sort of quivering with the kind of life that would be very difficult to reenact." Indeed, the simplicity of the composition (imperfectly framed, as in the shot that partially cuts off the mother's head), and the absorbing gazes of his parents as they contemplate their son, indifferent to the camera, both refer to the ability of home movies to register intimate moments, in this case a celebration. Contrasting with professional cinema, the insertion of this home movie underscores the disinterested authenticity associated with amateur filmmaking, with its corresponding formal signs, such as the type of grain or the shooting defects.<sup>13</sup> Its value is also reinforced by the circumstances which lead to McElwee's viewing of his parent's home movies, circumstances which are marked by the contrast between the physical absence of his loved ones and their vicarious presence in the films. That contrast reappears in the final section of the film (after filming Lucille's golden wedding anniversary), when he masterfully combines domestic footage he has shot –filtered in blue tones– with his reflections in the voice-over: "Over the last fifteen years, I edited and reedited this footage I shot of my family, using it in various films I've made. But now I wonder if this just hasn't been a way of fondling the footage, trying to massage it back to life. Maybe I've been trying to preserve things in the present, somehow keep everyone alive in some sort of time indefinite, as my Jehovah's Witness friend likes to say."

<sup>13</sup> For a more detailed study of home movies, see also: Ed. Odin, Roger, ed. *Le film de famille. Usage privé, usage public*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1995; and Moran, James M. *There's No Place Like Home Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

toda la vida, le habla de sus propios sentimientos y de la muerte de los suyos, que siempre ha afrontado con tranquilidad, apoyada en una enraizada visión cristiana. La reflexión de Ross McElwee se adensa al encontrar una película doméstica desconocida para él de la boda de sus padres, filmada por uno de sus tíos: “Mamá y papá parecen tan jóvenes aquí. (...) Me gustaría poder creer que mis padres se han ido a casa, como dice Lucille, que están en el Cielo, observándome”. La película doméstica nos devuelve a aquellos momentos de felicidad ya pasados, pero revividos al visionar esa cinta, con sus sonrisas de felicidad, con ese pequeño parpadeo de la esposa tras besar al marido, detalles que hacen inapelable la sensación de vida recuperada en un momento en que todo alrededor parece negarlo.

Su fascinación por esas imágenes del cine doméstico constituye sin duda uno de los *leitmotifs* de *Time Indefinite*. Así se observa de nuevo en su comentario de una cinta del día de su bautizo, que le cautiva no sólo porque muestra a su madre (ya fallecida): “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 re-encarnar”. En efecto, la sencillez de la composición (con algún encuadre imperfecto, como el plano general que corta parcialmente la cabeza de la madre) o las miradas abstraídas de los padres hacia el bebe, indiferentes ante la cámara que les filma, remiten a esa capacidad del cine doméstico para recoger el instante íntimo, en este caso celebratorio, sin las mediaciones del cine profesional, con ese marchamo de verdad asociado al carácter desinteresado, no comercial, de la filmación, con sus correspondientes señalizaciones formales, como el tipo de grano o los defectos de la filmación<sup>14</sup>. Su valor se refuerza además por la coyuntura desde donde McElwee revisa sus películas familiares, marcada por el contraste entre la ausencia física de sus seres queridos y su presencia vicaria en ellas. Ese contraste resurge en el tramo final de la película, tras haber filmado las bodas de oro de Lucille, cuando combina con maestría metraje doméstico filmado por él –filtrado en tonos azules– y su reflexión en *off*, con un resultado de amplias resonancias: “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 es-

<sup>14</sup> Para un estudio más detallado del cine doméstico, cabe destacar: Odin, Roger (ed.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Meridiens Klincksieck, París, 1995; y Moran, James M., *There's No Place Like Home Video*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002.

This “time indefinite,” which gives the film its title, can be understood as the sort of time that exists in home movies – in an extended sense, the time inherent in autobiographical cinema– which provides a kind of eternity to the fleeting moments of our lives, “mummifying” changes and releasing them from the corruption of time.<sup>14</sup>

Nevertheless, his fascinated look at the home movies of his family in *Time Indefinite*, becomes more skeptical in *Bright Leaves*. The years have passed and the passing of time makes more evident the irrevocable character of the absences, the fragility of personal memory. The images are there, but the people are missing, and Ross McElwee is more conscious of the fact that the reality presented by home movies is a limited one, that the vicarious presence of his parents in those films does not replace their company to the extent that he might believe: “In these images, as time goes by, my father is beginning to seem less and less real to me, almost a fictional character. I want so much to reverse this shift, the way in which the reality of him is slipping away. Having this footage doesn’t help very much, or at least not as much as I thought it would”. The images that we see are the same ones he used in *Time Indefinite* –his father reading the newspaper in the kitchen–, when he was commenting on his struggle to preserve his family in that “indefinite time,” that eternal present characteristic of home movies. The reevaluation now proposed by *Bright Leaves* does not invalidate his first interpretation; rather it wraps that reevaluation in a nostalgic glow, adding new perspectives to its mythical force, anchoring it in a more existentialist experience of the ephemeral nature of time.<sup>15</sup>

Ross McElwee perceives the fleeting nature of time differently with the birth of his son, Adrian. Watching him grow, he experiences once more the need to capture that change and to preserve it with his cinema. That is how it is presented in *Bright Leaves*, where the relationship with his son emphasizes once more the premise of his entire oeuvre, presented at the beginning of *Backyard*, that making films about the South means to make films about his family. When filming his son playing, his thoughts on the passing of time are made explicit once again: “I keep filming him as he gets older here –collecting more and more footage– as if the sheer weight of all of these accumulated images could somehow keep him from growing up so fast, slow the process down.” Nevertheless, it will be at a later moment in the film when McElwee will evoke this dimension of his autobiographical cinema as the bank of

<sup>14</sup> Cf. Bazin. “Ontologie de l’image...” 16.

<sup>15</sup> The recycling of home movies in contemporary autobiographical documentaries has been done in different ways, as it can be seen in McElwee’s own work. For a further study of the relationships between both types of filmmaking, see my chapter “Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta.” Ed. Martín, Gregorio. *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B, 2008.

tado intentando preservar las cosas en el presente, mantener de algún modo vivos a todos en un cierto tiempo indefinido, como a mi amigo el testigo de Jehová le gustaba decir”. Ese “tiempo indefinido”, que da título a esta película, puede ser entendido en primera instancia como el tiempo del cine doméstico –el del cine autobiográfico en un sentido más amplio–, que dota de una peculiar eternidad a los momentos fugaces de nuestras vidas, “momificando” el cambio y liberando al tiempo de su corrupción<sup>15</sup>.

No obstante, su mirada fascinada hacia el cine doméstico de su familia, recogida en *Time Indefinite*, se vuelve más dubitativa en *Bright Leaves*. Los años han pasado y el paso del tiempo hace más visible lo irrevocable de las ausencias, lo frágil de la memoria personal. Están las imágenes, pero faltan las personas, y Ross McElwee es más consciente de que la verdad del cine doméstico es limitada, que la presencia vicaria de sus padres en esas películas no suple su compañía en la medida que cabría suponer: “Conforme pasa el tiempo, mi padre me parece cada vez menos real en estas imágenes, casi un personaje de ficción. Quiero tanto invertir este cambio, el modo en el que su realidad se escabulle. Poseer estas imágenes no ayuda demasiado, o al menos no tanto como yo pensaba”. Las imágenes que vemos, filmadas por Ross McElwee, son las mismas que utilizó en *Time Indefinite* –su padre leyendo el periódico en la cocina– cuando comentaba su lucha por preservar a su familia en ese “tiempo indefinido”, eterno presente del cine doméstico. La relectura que plantea ahora en *Bright Leaves* no invalida su primera interpretación, más bien envuelve de una pátina más nostálgica aquella reevaluación, matizando su empeño mítico, anclándolo en una vivencia más existencialista de la fugacidad del tiempo<sup>16</sup>.

Ross McElwee siente de un modo distinto esa fugacidad del tiempo con el nacimiento de su hijo, Adrian. Al verle crecer, experimenta de nuevo la necesidad de capturar ese cambio, para preservarlo con su cine. Así lo expresa en *Bright Leaves*, en donde la relación con su hijo subraya una vez más su afirmación programática de *Backyard*, que para él hacer películas sobre el Sur significa hacer películas sobre su familia. Al filmar a su hijo jugando, su reflexión sobre el paso del tiempo se hace explícita una vez más: “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”. No obstante, será en un momento posterior del filme cuando McElwee evoque con mayor densidad esta

<sup>15</sup> Cf. Bazin, “Ontología de la imagen fotográfica”, op. cit., p. 29.

<sup>16</sup> La reutilización del cine doméstico en el documental contemporáneo de corte autobiográfico ha tenido variadas modulaciones, como ya se percibe en la propia obra de McElwee. Para un estudio más amplio de las relaciones entre ambos modos cinematográficos, véase mi capítulo “Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta”, en Martín Gutiérrez, Gregorio (ed.), *Cineastas frente al espejo*, T&B, Madrid, 2008.

family memoir with greater effect. In one of the most self-conscious scenes of the film, shooting into a glass that reflects his camera and himself, the filmmaker comments in the voice-over: "When I am on the road, shooting, I sometimes imagine my son, years from now, when I'm no longer around, looking at what I've filmed. I can almost feel him looking back at me from some distant point in the future... through these images and reflections, through the film I'll leave behind."<sup>16</sup> McElwee's commentary points accurately to the deeper impulse that underlies his autobiographical approach, that of the personal legacy for his family, from which he builds his personal view of the South, open then to all the viewers of his films.

### **From the self to the context: McElwee, "historian"**

In the cinema of Ross McElwee, that intimate persona, built around the family milieu, appears together with the historical and sociological chronicle of both his time and his country. This is very evident in *Sherman's March* and *Bright Leaves*, where McElwee reconstructs stories of the southern United States—the Civil War and the tobacco industry. *Six O'clock News* is also based on a reflection beyond the scope of just his family, providing a particular portrait of American society and, in a broader sense, of Western society. These wider contexts in which McElwee inscribes his autobiographical work permit him to position it in relation to other approaches, such as postmodern historiography or the history of everyday life, which will be valuable for completing our analysis of the autobiographical facet of his cinema.

Ross McElwee does not seek to frame his approach to the history of the American Civil War and General Sherman in an experimental or deconstructionist way, which would typically result in a postmodern treatment of those events. Instead, he relies on conventional historical research in order to contribute biographical data about General Sherman and his "march" through the Southern states. But his purported historical documentary breaks down soon after it begins, when he interrupts the omniscient narration that explains the development of Sherman's campaign. From that moment on, his treatment of the history of the war will blend with his own "march," his quest to find his ideal woman in the South. And he will keep returning,

<sup>16</sup> The most intimate facet of McElwee's work, analyzed in this epigraph, stands out in the insignificance of moments that McElwee sometimes captures in his cinema, as happens in the scene of *Bright Leaves* in which he shows his son tying up his shoes, while he comments in the voice-over: "I'm sure Adrian won't remember the day we filmed this. I mean, I don't even remember the exact circumstances... what happened just before the shot or just after. Apparently, Adrian was just learning to tie his shoes, and apparently I just wanted to preserve the moment."

dimensión de su cine autobiográfico como banco de la memoria familiar. Sobre una de las escenas más autorreflexivas de la película, filmando ante un cristal que refleja su cámara y a sí mismo, el cineasta comenta en *off*: “Cuando estoy en la carretera, filmando, a veces imagino a mi hijo, en el futuro, cuando yo ya no esté, mirando a lo que he filmado. Casi le puedo sentir mirándome desde un punto distante en el futuro... a través de estas imágenes y reflexiones, a través de las películas que le dejaré”<sup>17</sup>. La reflexión de McElwee apunta con tino al impulso más interior que subyace en su enfoque autobiográfico, en cuanto legado personal para su familia, sobre el que construye su visión personal del Sur, ya abierta a todos los espectadores de sus películas.

### **Del yo al contexto: McElwee, “historiador”**

En el cine de Ross McElwee, ese carácter íntimo, centrado en el retrato familiar, aparece combinado en diferentes grados con la crónica histórica o sociológica de su tiempo y de su país. Esto es muy evidente en *Sherman's March* y en *Bright Leaves*, en donde McElwee reconstruye historias del sur de los Estados Unidos, en relación con la guerra civil y con la industria tabaquera. *Six O'Clock News* también se construye sobre una reflexión que trasciende el marco familiar, para proporcionar un particular retrato de la sociedad estadounidense y en un sentido más amplio de la sociedad occidental. Estos contextos más amplios en los que McElwee inscribe su trabajo autobiográfico permiten situar su obra en relación con otros enfoques como la historiografía postmoderna o la historia de lo cotidiano, que servirán para completar el análisis de la faceta autobiográfica de su cine.

El acercamiento de Ross McElwee a la historia de la Guerra Civil estadounidense y del general Sherman no busca un enfoque experimental o deconstruccionista, que pudiera evocar un tratamiento postmoderno de aquellos hechos. McElwee se apoya en la investigación histórica convencional para ir aportando datos biográficos del general Sherman y de su “marcha” por los estados sureños. Pero su supuesto documental histórico se quiebra al poco de empezar, cuando él corta la narración omnisciente que explica el desarrollo de la campaña de Sherman. A partir de ese

<sup>17</sup> La faceta más doméstica analizada en este epígrafe destaca también por la intrascendencia de los momentos que en ocasiones McElwee recoge con su cine, como ocurre sin solución de continuidad en la siguiente escena de *Bright Leaves*, cuando muestra a su hijo atándose los cordones de su zapato, mientras comenta en *off*: “Estoy seguro de que Adrian no recordará el día en que grabamos esto. Quiero decir, ni siquiera yo recuerdo las circunstancias concretas... qué ocurrió justo antes o después de filmarlo. Al parecer, Adrian estaba simplemente aprendiendo a atarse los zapatos y, al parecer, yo sólo quería preservar el momento”.



in a random fashion, to the subject of Sherman's March throughout the film, often emphasizing apparently banal elements such as the supposed similarities between the two. This lightweight, subjective and unstructured way of approaching an historical subject, relevant in itself, resonates in theses such as the one by Robert A. Rosenstone in his defense of cinema as the only field in which one can find proposals of a truly postmodern historical nature.<sup>17</sup> Among the characteristics that Rosenstone points out with regard to this type of cinema are to "tell the past self-reflexively in terms of how it has meaning for the filmmaker historian," to "approach the past with humor," to "intermix contradictory elements (past and present, drama and documentary)," and to "never forget that the present is the site of all past representation."<sup>18</sup> Without asserting here that *Sherman's March* is, strictly speaking, an historical documentary –either conventional or postmodern–, there is no doubt that the way McElwee approaches the history of the South conforms to some of the attitudes indicated by Rosenstone. McElwee deals with that history in a relaxed way, involving himself and the audience in the research process. In addition, he combines past and present in an unpredictable way, mixing the historical traces left by Sherman with the skeptical reaction of the locals in view of his revisionist approach to the figure of the general. This strategy is developed precisely, thanks primarily to his autobiographical approach, which openly positions his film as a personal effort to understanding that period of history within a limited scope, always rooted in his distinct perspective.

*Bright Leaves* reinforces his personal link to the film's historical perspective, because he resorts to formal and narrative strategies that are similar to *Sherman's March*; furthermore, he directly deals with a subject related to his family milieu: the story of his great-grandfather John Harvey McElwee. What's interesting about this film is the way he takes advantage of the story of his great-grandfather's life to offer an evocative historical and sociological portrait of his native land, North Carolina, with the commercial war between cigarette manufacturers that took place during the 19th century as a backdrop. Using Hollywood cinema as a catalyst for his research, he tracks down testimonies and evidence, in order to create a portrait in which past and present overlap. He openly examines the conflicts of a land that lives on tobacco while the whole country fights for its eradication, combining an affectionate look at his roots with an impartial evaluation of the social effects of the use of to-

<sup>17</sup> Cf. Rosenstone, Robert A. "The Future of the Past: Film and the Beginnings of Postmodern History." Ed. Sobchack, Vivian. *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*. London and New York: Routledge, 1996. 201-218.

<sup>18</sup> Rosenstone. "The future of the Past..." 206.

momento, el tratamiento de la historia bélica irá hibridado con la particular marcha del propio McElwee por encontrar a su mujer ideal en el Sur. Y el cineasta irá y volverá a su objeto inicial de estudio sin estructura alguna, resaltando elementos aparentemente banales, como el supuesto parecido entre ambos. Ese estilo ligero, subjetivo y desestructurado para abordar un tema histórico de por sí relevante no deja de tener ecos en propuestas como la de Robert A. Rosenstone, en su defensa del cine como el único ámbito en el que se está proponiendo acercamientos históricos propiamente postmodernos<sup>18</sup>. Entre los rasgos que Rosenstone señala para este tipo de propuestas se encuentran el “contar el pasado reflexivamente, en función de cómo cobra sentido para el cineasta”, “acercarse al pasado con humor”, “mezclar elementos contradictorios: pasado y presente, drama y documental” o “nunca olvidar que el presente es el lugar de toda representación del pasado”<sup>19</sup>. Sin pretender argumentar aquí que *Sherman's March* sea un documental histórico en sentido propio, convencional o postmoderno, no hay duda de que el modo de acercarse de Ross McElwee a la historia del Sur sintoniza con alguna de las actitudes señaladas por Rosenstone. McElwee se acerca a esa historia con un tono distendido, involucrándose en la investigación y compartiendo con el espectador el propio proceso de indagación. Además combina de modo imprevisible el pasado y el presente, los vestigios históricos dejados por Sherman con la reacción escéptica de los lugareños ante la pretensión revisionista del cineasta sobre la figura del general. Dicha estrategia se construye precisamente gracias a su enfoque primariamente autobiográfico, que sitúa sin ambages su película como un esfuerzo personal por entender esa porción de la historia, con un horizonte de conocimiento de carácter limitado, anclado siempre en su perspectiva particular.

*Bright Leaves* refuerza el anclaje personal de la mirada histórica, pues recurre a estrategias formales y narrativas similares a *Sherman's March*, pero además aborda un asunto directamente relacionado con el ámbito familiar del cineasta, la historia de su bisabuelo John Harvey McElwee. Lo interesante de este filme es que aprovecha esa coyuntura para realizar un sugerente retrato histórico y sociológico de su tierra natal, Carolina del Norte, al hilo de la guerra comercial de fabricantes de cigarrillos que tuvo lugar en el siglo XIX. Aprovechando el cine hollywoodiense como catalizador de su investigación, rastrea testimonios y evidencias, para construir un retrato que imbrica el pasado y el presente; muestra abiertamente los conflictos inscritos en una tierra que vive del tabaco al tiempo que el país entero lucha por su erradicación; y

<sup>18</sup> Cf. Rosenstone, Robert A., “The Future of the Past: Film and the Beginnings of Postmodern History”, en Sobchack, Vivian (ed.), *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*, Routledge, Londres y Nueva York, 1996, pp. 201-218.

<sup>19</sup> Rosenstone, “The Future of the Past...”, op. cit. p. 206.

bacco. Perhaps one of the most revealing scenes of this hybridization of approaches and temporalities takes place when the filmmaker shows a home movie shot by his grandfather. Its voice-over commentary is quite revealing:

This is my grandfather, the first of the doctors in our family. He's visiting my aunt's farm here. I'm sure my grandfather would have been pleased that my brother decided to go into medicine. But my grandfather died of cancer before Tom was born, probably because he smoked. He's smoking here—ever his father's son—the son of John Harvey McElwee. My father did not smoke. He once told me that watching helplessly as his father slowly died of cancer was the hardest thing he ever had to do. My father began his medical practice not long after my grandfather died.

With its brilliant combination of expressive simplicity and significative density, this scene becomes paradigmatic for the portrait of the conflicts that configure the contemporary Southern identity, its past colliding with its present, embodied by the saga of the McElwees as an example of generational change with evident socio-historical implications.<sup>19</sup>

In this sense, we can also see a connection between the films of Ross McElwee and the historiographical approaches that have emphasized the microhistorical perspective, or the “history of everyday life.” McElwee does not claim to make a systematic historical study of a microcosm like Carlo Ginzburg or Giovanni Levi, nor to build an integral portrait of the ordinary life of a community, closer to the “history of everyday life” —the *Alltagsgeschichte*— of Alf Lüdtke.<sup>20</sup> However his cinema can be placed in the same tradition as those historiographical trends, contrary to macrohistories of structuralist or Marxist undertones which have been in fashion for several decades. They demand a “history from below,” which focuses on the experiences of ordinary people and involve a change of scale and a return to the individual

<sup>19</sup> As Rosenstone also points out, this corresponds to a certain degree with Hayden White's thesis. White proposes a narrative of the past that combines the objective voice of the researcher with the subjective voice of fiction, configuring an “*intransitive middle voice*, ... that of the historian not describing and analyzing but encountering and experiencing events of the past” (Rosenstone. “The future of the Past...” 216). See also White, Hayden. “Historical Emplotment and the Problem of Truth.” Ed. Friedlander, Saul. *Probing the Limits of Representation: Nazism and the 'Final Solution'*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992. 37-53.

<sup>20</sup> Among the most well known texts by these authors, it is worth pointing out: Lüdtke, Alf, ed. *History of Everyday Life: Reconstructing Historical Experiences and Ways of Life*. Ewing, NJ: Princeton University Press, 1995; Levi, Giovanni. “On Microhistory.” Ed. Burke, Peter. *New Perspectives on Historical Writing*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2001. 97-117; and Ginzburg, Carlo. *The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.

combina una mirada afectuosa por sus raíces con un juicio distanciado acerca de los efectos sociales del tabaco. Quizá una de las escenas más reveladoras de esta hibridación de enfoques y temporalidades tiene lugar cuando el cineasta muestra una película doméstica de su abuelo. Su comentario en *off* resulta esclarecedor:

Éste es mi abuelo, el primer médico de la familia. Está visitando la granja de mi tía. Estoy seguro de que a mi abuelo le hubiese gustado saber que mi hermano decidió estudiar Medicina. Pero murió de cáncer antes de nacer Tom, probablemente porque fumaba. Aquí sale fumando. Se nota que es hijo de su padre... hijo de John Harvey McElwee. Mi padre no fumaba. Una vez me dijo que ver impotente cómo su padre moría lentamente de cáncer fue lo más duro que le había tocado hacer. Mi padre comenzó a trabajar como médico al poco de morir mi abuelo.

Con su brillante combinación de sencillez expresiva y densidad significativa, esta escena resulta paradigmática para el retrato de los conflictos que configuran la identidad sureña contemporánea, con su pasado colisionando con su presente, personalizado en la saga de los McElwee, como ejemplo de ese cambio generacional de resonancias socio-históricas evidentes<sup>20</sup>.

En este sentido también resulta fecundo asociar las propuestas cinematográficas de Ross McElwee con los enfoques historiográficos que han enfatizado la perspectiva microhistórica o las historias de la vida cotidiana. McElwee no pretende realizar un estudio histórico sistemático de un microcosmos, al estilo de las propuestas de Carlo Ginzburg o Giovanni Levi, ni construir un retrato integral de la vida ordinaria de una comunidad, más al estilo de las historias de lo cotidiano –la *Alltagsgeschichte*– de Alf Lütke<sup>21</sup>. Pero su cine sintoniza sin duda con postulados básicos de estas corrientes historiográficas, que frente a las macrohistorias de corte estructuralista o marxista en boga en décadas pasadas, reivindican una Historia “desde abajo”, que se centre en la experiencia de la gente ordinaria, que implique un cambio de escala de estudio y la

<sup>20</sup> Como también señala Rosenstone, tampoco estaríamos lejos aquí de las propuestas de Hayden White, que propone un relato del pasado que conjugue la voz objetiva del investigador con la voz subjetiva de la ficción, configurando una “voz *media intransitiva*, (...) no la del historiador que describe y analiza, sino la del que encuentra y experimenta acontecimientos del pasado” (Rosenstone, op. cit., p. 216). Véase White, Hayden, “Historical Emplotment and the Problem of Truth”, en Saul Friedlander (ed.), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the “Final Solution”*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1992, pp. 37-53.

<sup>21</sup> Entre los textos más conocidos de estos autores, cabe destacar: Lütke, Alf (ed.), *History of Everyday Life: Reconstructing Historical Experiences and Ways of Life* (Ewing, NJ, Princeton University Press, 1995); Levi, Giovanni, “Sobre microhistoria”, en Burke, Peter (ed.), *Formas de hacer historia*, (Madrid, Alianza, 1993 [1991]), pp. 97-119; y Ginzburg, Carlo, *El queso y los gusanos: el cosmos, según un molinero del siglo XVI* (Barcelona, Península, 2001).

as the principal agent of history. The films of Ross McElwee aim in the same direction, since they always approach the history of his country and his native land from a personal and family perspective. The “historical” sources to which he resorts are basically “micro-scaled,” that is, they are personal testimonies by family and friends, films of these people that he has made during the last three decades, as well as home movies shot from the forties onwards and inherited from his family. Without trying to be exhaustive, McElwee employs a microhistorical framework to point out a range of social and historical features that configure the Southern identity –as has been observed in *Sherman’s March* and *Bright Leaves*– or, in a wider sense, the identity of American society, as happens in *Six O’clock News*. This is why his films may be considered audiovisual versions of the “history of everyday life” since they vindicate the family as a platform for the historical knowledge of the country.

*Six O’clock News* is presented more as a sociological portrait than an historical one because Ross McElwee does not try to create a portrait of a particular historical time, and only partially creates one of a country, in this case the United States. In that sense, the film is also linked with the approaches suggested by the sociology of everyday life developed in Europe as well as in the United States. His initial inquiry, in which he contrasts the routines of his new family life with the catastrophes striking the country on television, encourages him to look for the personal faces behind such anonymous catastrophes. Once more, his investigation focuses on the individual microcosm, in order to generate a reflection on the construction of reality that mass media develops. His exploration of everyday people struggling with catastrophic events makes a kind of reference to the duality –the routine and mystery– that Ben Highmore considers inherent in ordinary life. And the reports of lives such as that of Salvador Peña, Hispanic immigrant in Los Angeles, also points to another duality in everyday life: the attitudes of conformism or resistance discussed by authors such as Highmore himself or Michel de Certeau.<sup>21</sup> Again, it is not a question of drawing up literal parallelisms, since McElwee’s film does not intend to be an academic study, but its generic approach raises a similar vindication of everyday contexts, starting with his own environment, just like in his other autobiographical films. It makes sense, therefore, that one of the cases that he analyzes in detail is the reaction of his friend Charleen in view of the hurricane that struck her region. McElwee examines an event that has had great repercussion in the media from the perspective of a very close friend. This provides an autobiographical counterpoint to the media

<sup>21</sup> Cf. for instance, Highmore, Ben. *Everyday Life and Cultural Theory*. Florence, KY: Routledge, 2001; Highmore, Ben, ed. *Everyday Life Reader*. London: Routledge, 2002; and de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*, Berkeley CA: University of California Press, 1984.

recuperación del individuo como agente principal de la historia. La propuesta fílmica de Ross McElwee apunta en la misma dirección, en cuanto que siempre aborda la historia de su país y de su tierra natal desde una perspectiva personal y familiar, para desde allí ir reconstruyendo las tramas identitarias e históricas de esa sociedad. Las fuentes “históricas” a las que recurre son básicamente de escala “micro”: testimonios personales de familia y amigos, filmaciones de esas personas realizadas por él durante las tres últimas décadas, y películas domésticas filmadas desde los años cuarenta que le ha legado su familia<sup>22</sup>. A partir de ese entramado microhistórico, McElwee apunta, sin ánimo de exhaustividad, una serie de rasgos sociales e históricos que dan forma a la identidad sureña, como se ha observado en *Sherman's March* y *Bright Leaves*, o de forma más amplia a la sociedad estadounidense, como ocurre en *Six O'Clock News*. De ahí que en cierta medida se puedan considerar sus películas como versiones audiovisuales de esa Historia de lo cotidiano, en su reivindicación del ámbito familiar como plataforma para el conocimiento histórico de su país.

*Six O'Clock News* se construye más como retrato sociológico que histórico, pues Ross McElwee no pretende elaborar un retrato de una época histórica concreta y sólo tangencialmente de un país, los Estados Unidos. En ese sentido, también se engarza con los enfoques planteados por la sociología de lo cotidiano desarrollada tanto en EEUU como en Europa. Su interrogación inicial, en la que contrasta las rutinas de su nueva vida familiar con las catástrofes que asolan el país mostradas por la televisión, le impelen a buscar el rostro individual de esas catástrofes anónimas. Su indagación mantiene una vez más el foco en el individuo, en su microcosmos, para a partir de ahí plantear una reflexión sobre la construcción de la realidad que realizan los medios de comunicación. Su exploración de la vida cotidiana en pugna con los acontecimientos catastróficos remite en cierto modo a esa doble dimensión de la vida ordinaria —entre lo rutinario y lo misterioso— que Ben Highmore apunta como característica de este ámbito. Y el seguimiento de vidas como la de Salvador Peña, emigrante hispano en Los Ángeles, apuntan también a esa otra doble valencia de lo cotidiano, como ámbito de conformismo o de resistencia, destacada por autores como el propio Highmore o Michel de Certeau<sup>23</sup>. De nuevo, no se trata de trazar paralelismos literales, pues

<sup>22</sup> De estos materiales, el cine doméstico como tal destaca como un modo privilegiado para construir historias de lo cotidiano de carácter audiovisual. Esta posibilidad, ya perceptible en el cine de Ross McElwee, resulta más patente en documentales históricos realizados a partir de películas domésticas. Para un estudio de este asunto, véase mi artículo “Microhistorias fílmicas: el cine doméstico en el documental contemporáneo”, *Secuencias*, nº 25, 2007.

<sup>23</sup> Cf., por ejemplo, Highmore, Ben, *Everyday Life and Cultural Theory*, Routledge, Florence, KY, EEUU, 2001; Highmore, Ben (ed.), *Everyday Life Reader*, Routledge, Londres, 2002; y Certeau, Michel de, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, CA, 1984.

coverage of the catastrophe, a counterpoint that reappears towards the end of *Six O'clock News* when tragedy strikes in the filmmaker's own neighborhood. An almost physical collision between his family environment and that of the television reporters is implied. However, McElwee shows the resilience of everyday life in the face of the apparent fatalism that fascinates television. He does this by ending his film with good news that the media will not cover: his friend Charleen has just become a grandmother and he is there to film her granddaughter's first visit, and see how she "survives" her grandmother's fussing over her.

There is no doubt that for three decades Ross McElwee has created a paradigmatic cinema with a unique voice; a suggestive autobiographical body of work that views history and society through a very personal lens, with his native land, North Carolina, serving as the habitual hinge upon which his reflections hang. It is a vision that combines the persona of a loser, ironically presented, with the image of a restless searcher seeking answers to questions as intimate as family identity or the fleetingness of time and memory.

la película de McElwee no se plantea como un estudio académico, pero su enfoque genérico propone una similar reivindicación de los contextos cotidianos, comenzando como en sus otros filmes autobiográficos por su propio entorno. Resulta coherente, en este sentido, que uno de los casos que analice con detalle sea la reacción de su amiga Charleen ante el huracán que asoló su comarca. McElwee examina en este caso un evento de amplias repercusiones mediáticas, pero desde la perspectiva personal de alguien muy cercano, aportando así el contrapunto autobiográfico al relato mediático de la catástrofe. Un contrapunto que reaparece hacia el final de *Six O'Clock News*, con la tragedia golpeando en el propio barrio del cineasta, lo que conlleva una colisión casi física entre su entorno familiar y el de los reporteros televisivos. No obstante, Ross McElwee muestra la resistencia de lo cotidiano frente al aparente fatalismo que cautiva las televisiones, al cerrar su película con una buena noticia, que no cubrirá ningún medio: su amiga Charleen acaba de ser abuela y allí estará él para filmar la primera visita de la nieta, y observar cómo consigue sobrevivir a los mimos de la abuela.

Concluye aquí este primer análisis del cine de Ross McElwee en su dimensión autobiográfica, ese rasgo paradigmático de su filmografía que le ha situado en el canon del documental contemporáneo. No hay duda de que McElwee ha construido a lo largo de tres décadas un cine con voz propia, desde un sugerente planteamiento autobiográfico, que sabe pensar la historia y la sociedad a través de una mirada muy personal, con su tierra natal, Carolina del Norte, como gozne habitual de su reflexión. Una mirada que combina su perfil de personaje perdedor, cargado de ironía, con el rostro más serio del buscador inquieto de respuestas para cuestiones tan íntimas como la identidad familiar o la fugacidad del tiempo y la memoria.





## THE INNER JOURNEY: ESSAYIST MCELWEE EL VIAJE INTERIOR: MCELWEE ENSAYISTA

ALBERTO NAHUM GARCÍA

The idea in the very moment it is conceived. Digression and *pentimento* made cinema. Ross McElwee's self-awareness and his identification of the author with the protagonist:

I'm thinking all these filmmaker thoughts when, suddenly, something that he said about thirty seconds ago catches up with me, something about 'time indefinite.' It's such a beautiful sentence! But, what exactly does it mean? 'Time indefinite.' I mean, the remarkable thing is that while I'm standing here pretending to be Monet with a movie camera, this man is trying to save my soul...

This decisive excerpt from *Time Indefinite* exemplifies how Ross McElwee's innovative work negotiates its genre identity from a marginal land. Straddled between filmic diaries, performative doc-

El pensamiento en el momento de hacerse. La digresión y el *pentimento* hecho cine. La autoconsciencia de Ross McElwee y su identificación entre autor y protagonista:

Y estoy teniendo todos estos pensamientos de cineasta cuando, de repente, algo que dijo hace treinta segundos me atrapa, algo sobre el 'tiempo indefinido'. ¡Es una frase tan bella! Pero, ¿qué significa exactamente? 'Tiempo indefinido'. Quiero decir, lo extraordinario de esto es que mientras estoy aquí simulando ser Monet con una cámara, este hombre está tratando de salvar mi alma...

Este decisivo fragmento de *Time Indefinite* ejemplifica cómo la innovadora obra de Ross McElwee negocia su identidad genérica desde un terreno fronterizo. A caballo entre el diario fílmico, el docu-

umentary and home movies, his work falls into a genre that is difficult to place. Just as with the other analyses of this book, we are banking on film essay as the most appropriate label for describing the work of this landscape artist of the self hailing from the American south. It is not Monet's pictorial impressionism. The intellectual mirror of McElwee could be a Michel de Montaigne essay transformed into images.

The word "essay" as applied to cinema has been stretched to the point of becoming an otherwise unclassifiable jumble of heterogeneous films, with the only condition for their categorization as such being that they involved a certain degree of intellectual reflection. Such flippancy and abuse of the term have blurred its edges, to the point where not even the cultured reader and viewer can clearly identify it. From the academic point of view, in the past few years there has been a significant attempt to fill in the gaps and create an implicit agreement on what cinematic essay is and what it is not. My theoretical contribution to the discussion<sup>1</sup> is an attempt to define this filmic modality. In this sense, two recent books compiling articles directly related to the subject are also of particular interest: *L'essai et le cinéma*<sup>2</sup> and *La forma que piensa: Tentativas en torno al cine-ensayo*.<sup>3</sup> This latter volume has the advantage of compiling for the reader some reference texts on the theoretical approaches to film essay, like those of Lopate<sup>4</sup> or Blümlinger,<sup>5</sup> as well as relying on the collaboration of the most important Spanish scholar on the topic: Josep María Català.<sup>6</sup> From all of these contributions, we can infer that the film essay proposes a personal and unsystematic discourse that—through elements like the presence of a clearly marked style and a visible editing that gives priority to the spoken word or filmic insertions of the author onto the screen— goes about constructing its reflection in images, thus representing the path to the idea laid out therein. It is the task to which Ross McElwee applies himself in his films, although he denies it a clear genre: from the first minute of *Sherman's March*, the author refers to his work as a documentary; he also speaks of archive, home

<sup>1</sup> García Martínez, Alberto Nahum. "La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual." *Comunicación y Sociedad* 19.2 (December 2006): 75-105.

<sup>2</sup> Liandrat-Guigues, Suzanne, and Murielle Gagnebin, eds. *L'essai et le cinéma*. Champ Vallon, Seyssel: L'or D'Atalante, 2004.

<sup>3</sup> Weinrichter, Antonio, ed. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Colección Punto de Vista, Gobierno de Navarra, 2007.

<sup>4</sup> Lopate, Philip. "In the Search of the Centaur." *Beyond Document. Essays on Nonfiction Film*. Warren, Charles, ed. Hannover and London: Wesleyan University Press, 1996. 243-70.

<sup>5</sup> Blümlinger, Christa. "Introduktion." *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen film*. Eds. Blümlinger, Christa, and Constantin Wulff. Vienna: Sonderzahl, 1992.

<sup>6</sup> Català, Josep María. "El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva." *Archivos de la Filmoteca* 34 (February 2000): 79-97; and "Film-ensayo y vanguardia," *Documental y vanguardia*. Eds. Torreiro, Casimiro and Josetxo Cerdán. Madrid: Cátedra. 109-58.

mental performativo y el cine doméstico, su obra cuenta con una difícil ubicación genérica. De forma complementaria al resto de estudios que componen este libro, desde aquí apostamos por el ensayo fílmico como la etiqueta más ajustada para catalogar la obra de este paisajista sureño del yo. No es el impresionismo pictórico de Monet. El espejo intelectual de McElwee podría ser la obra ensayística de Michel de Montaigne traducida a imágenes.

La palabra “ensayo” aplicada al cine se ha ensanchado hasta quedar como cajón de sastre donde colocar films heterogéneos, aparentemente inclasificables, con la única condición de que contuvieran cierta reflexión intelectual. Tanta ligereza y abuso en la utilización del término ha desvanecido sus contornos, hasta el punto de que ni siquiera el lector y espectador culto lo identifican con nitidez. Desde el terreno académico, en los últimos años se aprecia un intento evidente por rellenar esta laguna y crear un acuerdo implícito sobre qué es y qué no es el cine ensayístico. Mi contribución teórica al respecto<sup>1</sup> intenta dibujar una definición de esta modalidad fílmica. En este sentido, también resultan de especial interés dos libros recientes que compilan artículos directamente relacionados con el tema: *L'essai et le cinéma*<sup>2</sup> y *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*<sup>3</sup>. Este último volumen tiene la virtud de acercar al lector algunos de los textos de referencia en las aproximaciones teóricas del ensayismo fílmico, como los de Lopate<sup>4</sup> o Blümlinger<sup>5</sup>, así como contar con la colaboración del especialista hispano más importante en la materia: Josep María Català<sup>6</sup>. De todas estas aportaciones, podemos inferir que el ensayo fílmico propone un discurso personal y asistemático que —a través de elementos como un estilo marcado, un montaje visible que privilegia la palabra o la inserción fílmica del autor— va construyendo su reflexión en las imágenes, representando así el camino del pensamiento trazado. Es la tarea a la que se aplica Ross McElwee en sus películas, aunque renuncie a la claridad genérica: desde el primer minuto de *Sherman's March*,

<sup>1</sup> García Martínez, Alberto Nahum, “La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual”, *Comunicación y Sociedad*, vol. XIX, n. 2, diciembre 2006, 75-105.

<sup>2</sup> Liandrat-Guigues, Suzanne, y Gagnebin, Murielle (eds.), *L'essai et le cinéma*, L'or D'Atalante, Champ Vallon, Seysell, 2004.

<sup>3</sup> Weinrichter, Antonio (ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Colección Punto de Vista, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2007.

<sup>4</sup> Lopate, Philip, “In the Search of the Centaur”, en Warren, Charles (ed.), *Beyond Document. Essays on Nonfiction Film*, Wesleyan University Press, Hannover y Londres, 1996, pp. 243-270.

<sup>5</sup> Blümlinger, Christa, “Introduktion”, en Blümlinger, Christa, y Wulff, Constantin (eds.), *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen film*, Sonderzahl, Viena, 1992.

<sup>6</sup> Català, Josep María, “El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva”, *Archivos de la Filmoteca*, n. 34, febrero 2000, pp. 79-97; y “Film-ensayo y vanguardia”, en Torreiro, Casimiro, y Cerdán, Josetxo (eds.), *Documental y vanguardia*, Cátedra, Madrid, 2005, pp. 109-158.

movies and even uses the label “documentary autobiography” when Hollywood tries to contract him to make a film fiction in *Six O’Clock News*. Nevertheless, he himself admits to not being able to find a satisfactory label for his cinema: “I hate that phrase ‘personal documentary.’ It sounds like ‘personal hygiene’ or ‘personal deodorant.’ It’s always bothered me, but no one’s ever come up with a good alternative.”<sup>7</sup> The suitable alternative might be found in the category of film essay.

### **Intellectual Pilgrimage: A Fragmentary Reflection**

McElwee is like a traveler whose cane is replaced by a film camera. “Sometimes I feel it’s such a pleasure to film, especially down South, that it almost doesn’t matter what I’m filming,” he says in *Bright Leaves*. The accidental mixes with the important; the trivial with the transcendental. As Renov points out, the film essay intertwines personal explorations with socio-historical ones,<sup>8</sup> vindicating subjectivity in the search for truth. This intellectual journey generates an open discourse that avoids the dogmatism of a system while it draws up a panel of multiple perspectives in which definitive setting, cohesion or closure become impossible tasks.

As Jarauta has explained so well, the essay form constitutes an “errant and interrupted journey.”<sup>9</sup> This wandering structural quality has its physical correlate in McElwee’s films: the Southern trajectory following the memory of the General’s devastation in *Sherman’s March*, the sad return to his childhood home after his father’s death in *Time Indefinite*, the protagonists’ search for sensational tragedies in *Six O’Clock News*, and the voyage in search of his great-grandfather’s memory in *Bright Leaves*.

Adopting a parallelism with the inner pilgrimage, McElwee the essayist meditates on diverse social, political and personal subjects. But he always does so from his point of view, bringing to the fore his doubts and contradictions and allowing himself to be carried along by the digressions generated by each topic, with unexpected twists or sudden turns that fit with the spontaneous structure of the film essay. This is what happens, for example, in the Atlanta monologue in *Sherman’s March*: the audience serves as confidant for his doubts and accomplice to his decision-making. Similar moments can be found in each film: the deviations into the family archive at the beginning of

<sup>7</sup> Rhu, Lawrence F. “Home-movies and personal documentaries. An interview with Ross McElwee.” *Cineaste* 29.3 (Summer 2004): 9.

<sup>8</sup> Cf. Renov, Michael. “History And/As Autobiography: The Essayistic in Film and Video,” *Frame-Work* 2.3 (1989): 7.

<sup>9</sup> Jarauta, Francisco. “Para una filosofía del ensayo.” *Revista de Occidente* 116 (January 1991): 44.

el autor se refiere a su obra como documental; también habla de archivo, cine doméstico e, incluso, emplea la etiqueta “autobiografía documental” cuando Hollywood le intenta contratar para rodar una ficción en *Six O’Clock News*. Sin embargo, él mismo admite no encontrar una denominación satisfactoria para su cine: “Odio la expresión ‘documentales personales’. Suena como ‘higiene personal’ o ‘desodorante personal’. Siempre me molestó, pero nadie me dio nunca una buena alternativa”<sup>7</sup>. La alternativa adecuada podría encontrarse en la modalidad del ensayo fílmico.

### **Peregrinaje intelectual: una reflexión fragmentaria**

McElwee es como un caminante que sustituye el bastón por una cámara de cine. “A veces siento tal placer al filmar, especialmente en el Sur, que casi no importa lo que esté filmando”, afirma en *Bright Leaves*. Lo accidental se mezcla con lo importante; lo trivial con lo trascendental. Como señala Renov, el ensayo fílmico enlaza la exploración personal con la socio-histórica<sup>8</sup>, reivindicando la subjetividad en la búsqueda de la verdad. Este viaje intelectual genera un discurso abierto, que evita el dogmatismo de un sistema mientras dibuja un tablero de perspectivas múltiples en las que resulta tarea imposible la fijación definitiva, la unidad o la clausura.

Como bien ha explicado Jarauta, la forma ensayística constituye un “viaje errante e interrumpido”<sup>9</sup>. Esta cualidad estructural errabunda tiene su correlato físico en las películas de McElwee: la trayectoria sureña siguiendo la memoria de la devastación del General en *Sherman’s March*, el triste regreso al hogar de su infancia tras la muerte de su padre en *Time Indefinite*, la búsqueda de los protagonistas de las tragedias sensacionalistas en *Six O’Clock News* y la travesía en pos de la memoria de su bisabuelo en *Bright Leaves*.

Adoptando un paralelismo con el peregrinaje interior, el McElwee ensayista medita sobre diversos asuntos sociales, políticos y personales. Pero lo hace siempre desde su punto de vista, poniendo en primer plano sus dudas y contradicciones, dejándose llevar por las digresiones a las que cada tema pueda arrastrarle, con paradas inesperadas o giros repentinos que encajan con la estructura espontánea del ensayo fílmico. Es lo que sucede, por ejemplo, en el monólogo de Atlanta, en *Sherman’s March*: el

<sup>7</sup> Rhu, Lawrence F., “Home-movies and personal documentaries. An interview with Ross McElwee”, *Cineaste*, vol. XXIX, n. 3, verano 2004, p. 9.

<sup>8</sup> Cf. Renov, Michael, “History And/As Autobiography: The Essayistic in Film and Video”, *Frame-Work*, vol II, n. 3, 1989, p. 7.

<sup>9</sup> Jarauta, Francisco, “Para una filosofía del ensayo”, *Revista de Occidente*, n. 116, enero 1991, p. 44.

*Time Indefinite* or his later doubts about whether or not to have a child; the warning about how little money documentaries earn in *Six O’Clock News*; or the images of young Adrian that serve as mementos and his analysis of the father-son relationship in *Bright Leaves*. Therefore, all of McElwee’s musings are intertwined with his doubts, suppositions and repetitions, in such a way that we are present for an argument that is being made and corrected on camera at the same time that the author presents it. It is the transparency characteristic of any essay, where the enunciator coexists alongside his text.

In order to show that instinctive thought, the film essay allows a type of text in constant structural definition, malleable according to the expression and the vital characteristics of the diverse authors who have used it as artistic method. Without rules; provocative, hybrid and unfinished. An audio-visual text open to fusing themes and references according to an open structure, created *ad hoc* for each new essayistic discourse, but starting from –as Lukács used to stress– the internalization of existing cultural forms to subsume them and adapt them into a new one.<sup>10</sup> It is definitely an appropriate form for McElwee’s way of viewing the world.

Using this open structure procedure, each of his four autobiographical feature films has as its backdrop a main subject that is enriched with many other intellectual elements or mere curiosities. *Sherman’s March* attempts to focus on relationships between couples, though at the same time it speculates on war, shyness, nuclear threat or latent racism. *Time Indefinite* amounts to an examination of death and memory (in this case, of his father, the event that triggers the film), but vigorous meditations about marriage and commitment, heritage or the Southern character come out. *Six O’Clock News* makes an explicit attempt to reflect on tragedies that devastate the day-to-day of the citizens, exhibited in the news. Nevertheless, the work also approaches McElwee’s role as father, relationships with one’s children, his career as filmmaker, or the role of the mass media in other people’s suffering. Finally, *Bright Leaves* uses as its cover a deliberation on tobacco –its origins, its historical expansion in the USA, its socioeconomic implications, the devastating effects on public health– to get into such aspects as the relation between reality and representation, memory and history, or family and its cultural and affective inheritance.

<sup>10</sup> Cf. Lukács, Gyorgy. *El alma y las formas*. Barcelona: Grijalbo, 1975. 17; English version: *Soul and Form*. Cambridge: MIT Press, 1974.

espectador actúa de confidente de sus dudas y cómplice de su toma de decisiones. Se pueden buscar momentos similares en cada película: las desviaciones hacia el archivo familiar al inicio de *Time Indefinite* o las dudas posteriores sobre si tener o no un niño; la advertencia sobre el escaso dinero que reportan los documentales en *Six O'Clock News*; o las imágenes de recuerdo del pequeño Adrian y su análisis de la relación paterno-filial en *Bright Leaves*. Por tanto, todas las cavilaciones de McElwee se tejen con sus dudas, sus suposiciones y repeticiones, de modo que asistimos a una argumentación que se va realizando y corrigiendo en cámara a medida que el autor la expone. Es la transparencia característica de cualquier ensayo, donde el enunciador convive junto a su enunciado.

Para mostrar ese pensamiento instintivo, el ensayo fílmico permite un tipo de texto en constante definición estructural, maleable según la expresión y las características vitales de los diversos autores que lo han empleado como método artístico. Sin reglas, provocador, híbrido e inacabado. Un texto audiovisual abierto a fusionar temas y referentes según una estructura abierta, creada *ad hoc* para cada nuevo discurso ensayístico, pero partiendo, como aseveraba Lukács, de la interiorización de las formas existentes de la cultura para asumirlas y adecuarlas en una nueva<sup>10</sup>. En definitiva, una forma adecuada para la mirada hacia el mundo que proyecta McElwee.

Mediante este procedimiento de estructura abierta, cada uno de sus cuatro largometrajes autobiográficos tiene como telón de fondo un tema principal que se colorea con otros muchos elementos intelectuales o meras curiosidades que lo enriquecen. *Sherman's March* pretende centrarse en las relaciones de pareja, aunque al mismo tiempo especula sobre la guerra, la timidez, la amenaza nuclear o el racismo latente. *Time Indefinite* se eleva como una indagación en torno a la memoria y la muerte (la del padre, que desencadena el film), pero asoman vigorosas meditaciones sobre el matrimonio y el compromiso, la descendencia o el carácter sureño. *Six O'Clock News* hace explícito el intento por reflexionar sobre las tragedias que asolan el día a día de los ciudadanos, exhibidas en las noticias. No obstante, la obra también aborda la nueva identidad paterna de McElwee, las relaciones con los hijos, su profesión como cineasta o el papel de los medios de comunicación ante el sufrimiento ajeno. Por último, *Bright Leaves* presenta como pantalla una deliberación sobre el tabaco –sus orígenes, su expansión histórica en Estados Unidos, sus implicaciones socio-económicas, los efectos devastadores sobre la salud pública– para adentrarse en aspectos como las relaciones entre la realidad y la representación, la memoria y la historia o la familia y su herencia cultural y afectiva.

<sup>10</sup> Cf. Lukács, Gyorgy, *El alma y las formas*, Grijalbo, Barcelona, 1975, p. 17.



## Redemption of Reality

In this era of simulacra and mockumentaries, of vampirization of forms and colonization of meaning, of abundant and playful documentary self-awareness, McElwee expresses on several occasions his concern about the truth of audiovisual discourse and about the act of filming as omen all that comes to an end: "When I look through a viewfinder, time seems to stop. A kind of timelessness is momentarily achieved," he says in *Bright Leaves*. The fact that reality leaves its imprint on the image makes documentary cinema an elegiac art, in the way described by Barthes or Susan Sontag: "All photographs are *memento mori*. To take a photograph is to participate in another person's (or thing's) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time's relentless melt."<sup>11</sup> That concern becomes a *leitmotiv* in McElwee's work, present from the everydayness of *Backyard* to the nostalgic trip of *Bright Leaves*. Powerless, the author rebels against that Damocles's sword in a moment during his latest film: "And I keep filming him as he gets older here—collecting more and more footage—as if the sheer weight of all of these accumulated images could somehow keep him from growing up so fast, slow the process down. But of course filming doesn't slow anything down." The impossible fight against time and cinema as life redemption and guarantee of immortality.<sup>12</sup>

That unique circumstance of capturing life as it happens in front of the camera—"it's life as it is, caught unawares," the expression used by the theoretician Vlada Petric in *Bright Leaves*—is what prompts him to start his trip in *Six O'Clock News*, where the defense of the representation of reality made by his cinema is also obvious when comparing fiction with a chess game in which the director moves the lifeless pieces.

Ross McElwee approaches that redemption of reality in his own way, coming from the tradition he has been trained in. The most basic one is *cinéma vérité*. In spite of the referential potency of scenes like altar boys fighting with olive tree branches (*Sherman's March*), the cleaning of the fish (*Time Indefinite*) or the sudden appearance of a black cat (*Bright Leaves*), his manner of observing and catching reality is more related to the provocations of Rouch and Morin than to the neutrality of North American direct

<sup>11</sup> Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Picador USA, 1990. 15; see also Roland Barthes. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1981.

<sup>12</sup> The same melancholic path is followed by this reflection in *Time Indefinite*: "I've spent a lot of time looking at these images and thinking about them. Of course, this footage is important to me because my mother is in it. But, beyond this, for me there is something about the images themselves. It is the way everything seems to shimmer in the light of that particular ordinary Sunday morning." They are words that accompany the contemplation of an old home movie where loved ones appear with the aged colors of old motion-picture cameras.

## La redención de la realidad

En esta época de simulacros y falsos documentales, de vampirización de formas y colonización de significantes, de nutrida y lúdica autoconsciencia documental, McElwee expresa en varias ocasiones su preocupación por la verdad del discurso audiovisual y por el acto de filmar como presagio de cuanto se acaba: “Al mirar a través del visor, el tiempo parece detenerse. Momentáneamente consigo una especie de eternidad”, afirma en *Bright Leaves*. El hecho de que la realidad deje su huella impresa en la fotografía hace del cine documental un arte elegíaco, en el sentido descrito por Barthes o Susan Sontag: “Todas las fotografías son *memento mori* –afirma Sontag–. Tomar una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan el paso despiadado del tiempo”<sup>11</sup>. Esa preocupación se convierte en un *leitmotiv* en la obra de McElwee, presente desde la cotidianidad de *Backyard* hasta el viaje nostálgico de *Bright Leaves*. Con impotencia, el autor se rebela contra esa espada de Damocles en un instante de su última película: “Sigo filmándolo [a su hijo Adrian] 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. Aunque, evidentemente, filmar no ralentiza nada”. La imposible lucha contra el tiempo y el cine como redención vital y garantía de inmortalidad<sup>12</sup>.

Esa coyuntura única de capturar la existencia que pasa ante la cámara –“la vida cogida por sorpresa”, según la expresión empleada por el teórico Vlada Petric en *Bright Leaves*– es la que le impele a comenzar su viaje en *Six O’Clock News*, donde la defensa de la representación de la realidad presente en su cine también queda patente al comparar una ficción con un juego de ajedrez en el que el director mueve las piezas sin vida.

Ross McElwee aborda esa redención de la realidad con modos propios que parten de la tradición en la que se ha formado. La más básica es el *cinéma vérité*. A pesar

<sup>11</sup> Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1989, p. 25. Cf. también Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1990, entre otros textos de referencia sobre la reflexión fotográfica realista.

<sup>12</sup> El mismo sendero melancólico discurre esta reflexión de *Time Indefinite*: “He gastado mucho tiempo mirando estas imágenes y pensando sobre ellas. Por supuesto que este metraje es importante para mí porque mi madre aparece en él, pero más allá de esto, 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”. Son palabras que acompañan la contemplación de una vieja película doméstica donde aparecen sus seres queridos con los colores añejos de las antiguas cámaras.

cinema. McElwee's obnoxious persistence in the entire sequence with Karen serves as an example of how partial and meddlesome McElwee is as an observer.

In the heterogeneity that characterizes the "McElwee style" we also notice the inclusion of two types of discourse that serve as a vehicle for delving into the capacity of non-fiction as a record of reality: the diaristic fragments and the home movies. The film diary comes out in the desolate on-screen confessions in *Sherman's March* and, in general, in the constant inner monologue present in all his works from the small but foundational *Backyard*. The use of home movies, on the other hand, rescues a many familiar scenes that are relocated in the essayist discourse to exemplify a digression (his thoughts on more than fifteen years of home movies in the final sequence of *Time Indefinite*), or to visualize a memory—the image of McElwee's first childhood kiss, his grandmother's Southern gospels or the Christmas wishes his father received, to give a few intimate examples.

But the relation between filmmaker and filmic material is even more complex. As we will analyze in the following sections, together with the observational, diaristic and home movie quality, we also find ourselves with a decisive performative impulse: that of becoming the center of the text he is filming, to take part, to interact, to work as scriptwriter, actor, interviewer and director of what is filmed. This transition of an observational cinema to a performative one is synthesized in the following analysis by Glenn Kaye: "It was McElwee goal to put more of himself into his films than the rules of *cinéma vérité* allowed. He figured out how to do this in stages. He began by filming his own friends and family. Then he added commentary to the soundtrack. Finally, he got in front of the camera himself."<sup>13</sup> In principle, this technique could make him, in the eyes of the viewer, a vain or egocentric figure; nevertheless, continues Kaye, the sensation generated by his intervention in *vérité* is exactly the opposite: "They prove he is willing to run the same risk of being scrutinized and judged as the other people who appear in his films .... By accepting a more exposed and therefore more modest role in his documentaries, he involves the viewer emotionally in a way the disciples of a pure *cinéma vérité* seldom did."<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Kaye, Glenn. "Ross McElwee at Work." *Harvard Magazine* (January-February 1994): 4 [www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/news/ross/harvardmag.html, 10-6-2006].

<sup>14</sup> Kaye. "Ross McElwee at Work" 4.

de la potencia referencial de escenas como la pelea de ramas de olivo de los monaguillos (*Sherman's March*), la limpieza de los pescados (*Time Indefinite*) o la súbita aparición de un gato negro (*Bright Leaves*), su forma de observar y captar la realidad está más emparentada con las provocaciones de Rouch y Morin que con la asepsia del cine directo norteamericano. Toda la insistente secuencia con Karen sirve como ejemplo de ese observador parcial y entrometido que es McElwee.

En la heterogeneidad que caracteriza al “estilo McElwee” también podemos anotar la inclusión de dos tipos de discurso que le sirven como vehículo para ahondar en esa capacidad de la no-ficción como registro de lo real: los fragmentos diarísticos y el archivo doméstico. El diario fílmico asoma en las desoladas confesiones a cámara en *Sherman's March* y, en general, en el constante monólogo interior que habita todas sus obras desde la pequeña aunque fundacional *Backyard*. El uso del archivo doméstico, por su parte, rescata muchas escenas familiares que son reubicadas en el discurso ensayístico para ejemplificar una digresión (sus pensamientos sobre más de quince años de grabación doméstica en la secuencia final de *Time Indefinite*) o visualizar un recuerdo (la imagen del primero beso infantil de McElwee, los cánticos sureños de la abuela o las felicitaciones navideñas recibidas por su padre, por poner ejemplos entrañables).

Pero la relación del cineasta con la materia fílmica es aún más compleja. Como analizaremos más adelante, junto a la cualidad observacional, diarística y de archivo doméstico, también nos encontramos con una decisiva pulsión performativa: la de convertirse en centro del texto que está filmando, de intervenir, interactuar, ejercer como guionista, actor, entrevistador y director de lo que filma. Esta transición del cine observacional al performativo queda sintetizada en este análisis de Glenn Kaye: “La meta de McElwee era poner en sus filmes más de sí mismo de lo que las reglas del *cinéma vérité* permitían. Se imaginó cómo hacerlo en etapas. Empezó filmando a sus amigos y a su familia. Luego añadió comentario a la banda sonora. Finalmente, él mismo se colocó delante de la cámara”<sup>13</sup>. En principio, esta técnica podría presentarlo a los ojos del espectador como una figura engreída o egocéntrica; sin embargo, continúa Kaye, la sensación que genera su intervención en el *vérité* es justamente la opuesta: “Prueban que está dispuesto a correr el mismo riesgo de ser escudriñado y juzgado como el del resto de gente que aparece en la película. Al aceptar un papel más expuesto y, por tanto, más modesto en sus documentales, involucra al espectador emocionalmente, de una forma que el *cinéma vérité* puro rara vez logró”<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Kaye, Glenn, “Ross McElwee at Work”, Harvard Magazine, January-February 1994, p. 4 [Consultado en <http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/news/ross/harvardmag.html>, 10-6-2006]

<sup>14</sup> Kaye, “Ross McElwee at Work”, op. cit., p. 4.

## The Anti-heroic Self: McElwee's Presence

McElwee's films deal mainly with McElwee and basically feature himself: the subject who films and the object filmed, prompter of questions and supplier of answers... Always present, but not only as the person responsible for a self-portrait, but from the discursive particularity that the *film-essai* allows him, where the supremacy of the self entails that the author does not seek pedagogy towards others as much as he does a picture and explanation of himself and his physical and moral surroundings. In this way, McElwee connects directly with the father of the modern essay. The Montaigneism "I am myself the topic of my book"<sup>15</sup> can adapt itself to the audio-visual discourse of the Boston-based producer. This supposes, according to Arenas, that the author install himself as the "real and practical example of the moral problems upon which he reflects ... Getting to know himself through an intellectual method, using himself as the subject of his essays, in the sense of testing or training oneself."<sup>16</sup>

In this training of oneself, the weapon employed by the author is the camera, which becomes an extension of the self. Although it seems paradoxical, McElwee just barely appears physically on screen and, nevertheless, he always infuses the aura of his presence. Why? Because he himself is the enunciating instance, that fuses text and paratext. An "hysterical narrative,"<sup>17</sup> in the words of Fischer, which, as we will explain, allows the visibility of his discursive construct to be refreshed for the viewer in multiple ways.

In this persistent process of *essaying* himself, the use of the voice over is shown to be fundamental, one of the defining features of the film essay.<sup>18</sup> McElwee creates a type of *horror vacui* with his voice, where self-reflection, commentary and meditation are stretched until they fill up the existing sonorous space. While it is also true that McElwee uses dialogue with other characters (in a more ostensible and interactive way in *Sherman's March*), in many of his works he ends up drowning out the answers of some of his interviewees with his voice, as happens with the cinema theoretician in *Bright Leaves* or the Jehovah's Witness in *Time Indefinite*:

<sup>15</sup> Montaigne, Michel de. *Essays*. London: Penguin Books, 1993. 23.

<sup>16</sup> Arenas, María Elena. *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997. 65.

<sup>17</sup> Fischer, Lucy. "Documentary Film and the Discourse of Hysterical/Historical Narrative." *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*. Eds. Keith, Barry and Jeanette Sloniowski. Detroit: Wayne State University Press, 1998. 333.

<sup>18</sup> Cf. García Martínez. "La imagen que piensa..." 99-101; Sierek, Karl. "Stimme Lotse auf der Reise Du." *Schreiben Bilder Sprechen...* 95-108; and Lopate. "In the Search of the Centaur..." 245-47.

## Un yo anti-heroico: la presencia de McElwee

Las películas de McElwee versan, sobre todo, sobre McElwee y están protagonizadas, básicamente, por él mismo: sujeto que filma y objeto filmado, apuntador de preguntas y proveedor de respuestas... Siempre presente, pero no solo como responsable de un autorretrato, sino desde la particularidad discursiva que le permite el *film-essai*, donde la supremacía del yo entraña que el autor no busque tanto la pedagogía hacia los demás como el dibujo y explicación de sí mismo y su entorno físico y moral. De este modo, McElwee entronca directamente con el padre del ensayo moderno. El montaigniano “yo mismo soy la materia de mi libro”<sup>15</sup> puede adaptarse al discurso audiovisual del realizador afincado en Boston. Esto supone, según Arenas, que el autor se coloca a sí mismo como “ejemplo real y práctico de los problemas morales sobre los que reflexiona. (...) Conocerse a sí mismo a través de un método intelectual, ensayarse a sí mismo, en el sentido de experimentarse o ejercitarse”<sup>16</sup>.

En este ejercitarse, el arma que emplea el autor es la cámara, que se convierte en una prolongación del yo. Aunque parezca paradójico, McElwee apenas aparece físicamente en pantalla y, sin embargo, siempre se respira el aura de su presencia. ¿Por qué? Porque él mismo es la instancia enunciativa, que fusiona el texto y el paratexto. Una “narrativa histórica”<sup>17</sup>, en palabras de Fischer, que, como detallaremos, permite múltiples formas de refrescarle al espectador la visibilidad de su construcción discursiva.

En este persistente proceso de ensayarse se revela fundamental el empleo de la voz en *off*, una de las características definitorias del ensayo fílmico<sup>18</sup>. McElwee genera una especie de *horror vacui* mediante su voz, donde la auto-reflexión, el comentario y la meditación se ensanchan hasta ocupar el espacio sonoro existente. Si bien es cierto que McElwee también emplea el diálogo con otros personajes (de forma más ostensible e interactiva en *Sherman's March*), en muchas obras llega a recubrir con su voz las respuestas de algunos de sus entrevistados, como ocurre con el teórico del cine en *Bright Leaves* o el testigo de Jehová en *Time Indefinite*:

<sup>15</sup> Montaigne, Michel de, *Ensayos I*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 38.

<sup>16</sup> Arenas, María Elena, *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1997, p. 65.

<sup>17</sup> Fischer, Lucy, “Documentary Film and the Discourse of Hysterical/Historical Narrative”, en Keith, Barry, y Sloniowski, Jeannette (eds.), *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*, Wayne State University Press, Detroit, 1998, p. 333.

<sup>18</sup> Cf. García Martínez, “La imagen que piensa...”, op. cit., pp. 99-101; Sierek, Karl, “Voz, guía tú en el camino. El lado sonoro del ensayo fílmico”, en Weinrichter, *La forma que piensa...*, op. cit., pp. 176-184; y Lopate, “In the Search of the Centaur...”, op. cit., 245-247.

I'm standing here, listening to this man, thinking I'm wasting his time and he is wasting mine. But here I am, filming away and all I can think about is how sweet his little daughter looks and how beatific his face is and how beautiful the light is as it plays across his face and that I hope I have the exposure set correctly so I can at least come close to capturing the light as I see it.

In this way, the voice over enriches the meaningful capacity of the scene, by multiplying its possible readings. Even, in an egomaniacal and brilliant *tour de force*, in the last third of that same work McElwee ends up superposing his voice-over on his own on-screen diaristic confession:

McELWEE SYNC TO CAMERA: Everything begins and ends with the family. I don't know, some part of me resists that idea. There's so much conflict in family especially between generations: you drive your parents crazy, they drive you crazy... Then, suddenly, they are dead and you are stunned and heartbroken. I mean, first you're twisted by their lives, then you're twisted by their deaths, and then you get to grow up and do the same to your own kids...

McELWEE VOICE-OVER: So, as I'm sitting here talking to my camera, my mind starts to wander and I begin worrying that I've gotten off on the wrong track...

The superimposition turns into an amusing dialogue in which one McElwee reprimands the other, making evident the lapse between the moment of filming and that of editing the material:

McELWEE SYNC TO CAMERA: I don't know, once you get sucked into the vortex of the family there is no way to get out, except to die...

McELWEE VOICE-OVER: I wish the camera battery would die! I mean, what about spiritual things? Talk about the soul!

It is necessary to note that the omnipresence of the voice over works thanks to the self-deprecation that McElwee imprints on his way of acting and on his words. The modern split of contemporary man into what he is and what he wants to be, between how he is and how he is seen, here moves to the forefront. As Dovey states, the technique used by the film director "ask us to think not about the subject positions 'out there' in his documentary world, but about the subject position represented by the camera itself in documentary form."<sup>19</sup> McElwee films reality with honesty, but he manages to make his commentary on the images provoke a certain sense of distance, a kind of

<sup>19</sup> Dovey, Jon. *First Person Media and Factual Television*. Sterling: Pluto Press, 2002. 45.

Estoy aquí de pie, escuchando a este hombre, pensando que estoy malgastando su tiempo y él el mío. Pero aquí estoy: filmándole. Y todo lo que puedo pensar es en lo dulce que parece su hija pequeña, lo beatífico de su cara y la belleza que la luz dibuja en su rostro y que espero tener la exposición correcta para que pueda, al menos, acercarme a capturar la luz como la veo.

De este modo, la voz en *off* enriquece la capacidad significativa de la escena al multiplicar sus lecturas. Incluso, en un *tour de force* egomaniaco y brillante, en el último tercio de esa misma obra McElwee llega a superponer su voz en *off* a su propia confesión diarística ante el objetivo:

McELWEE ANTE LA CÁMARA: Todo comienza y termina con la familia. No sé, una parte de mí se resiste a esa idea. Hay demasiado conflicto en una familia, especialmente entre generaciones: tú llevas a tus padres locos, ellos te llevan a ti loco... Luego, de repente, ellos están muertos y tú te sientes aturdido y con el corazón roto. Quiero decir que primero estás dolido por sus vidas y luego por sus muertes y luego tienes que crecer y hacer lo mismo con tus propios hijos...

McELWEE EN OFF: Así que mientras estoy sentado aquí hablando a mi cámara, mi mente empieza a vagar y yo empiezo a preocuparme de que me haya bajado en la vía equivocada...

La superposición llega a convertirse en un divertido diálogo donde un McElwee llega a increpar al otro, haciendo evidente la distancia entre el momento de filmar y el de editar el material:

McELWEE ANTE LA CÁMARA: No sé, una vez que te absorbe la vorágine de la familia, no hay forma de escapar excepto la muerte...

McELWEE EN OFF: ¡Ojalá se terminara la batería de la cámara! Quiero decir, qué pasa con los temas espirituales, ¡habla sobre el alma...!

Es necesario anotar que la omnipresencia de la voz en *off* funciona gracias a la auto-ironía que McElwee imprime a su modo de actuar y a sus palabras. El moderno desdoblamiento del hombre contemporáneo entre lo que es y lo que quiere ser, entre cómo es y cómo se ve, pasa aquí a un primer término. Como afirma Dovey, la técnica empleada por el cineasta “nos hace pensar no en la posición del sujeto en el mundo reflejado por el documental, sino sobre la posición del sujeto representado por la cámara misma en forma documental”<sup>19</sup>. McElwee filma la realidad con honestidad, pero consigue que su comentario a las imágenes provoque cierta sensación de distanciamiento, de sarcasmo ante la sombra de perdedor que proyecta su figura. Un Quijote

<sup>19</sup> Dovey, Jon, *First Person Media and Factual Television*, Pluto Press, Sterling, 2002, p. 45.



sarcasm before the image of the loser projected by his figure. A Southern Quixote, an everyday antihero and without apparent intellectual pretensions –similar, in this sense, to the one drawn up by another contemporary essayist like Alan Berliner<sup>20</sup>– who, in his search, provides answers in which the “self” disguises itself with irony and graceful compassion. This can be seen in *Sherman’s March*, when talking about his “increasing interest in Linguistics” (that is to say, in Winnie) or when he draws a parallel between his romantic incompetence and the strange nuclear dreams he suffers; in *Time Indefinite*, with the brilliant dialogue with himself on the idea of family and the confession of his fear of becoming a father; in *Six O’Clock News*, when affirming that the firemen have assigned to him somebody from the “Metaphysics Unit,” by the verbosity that his unfortunate guide unleashes on screen; finally, in *Bright Leaves*, with his pathetic waiting in McElwee Park, or the grief of having lost the financial battle against the Duke: “Duke University would be known as McElwee University,” he complains. As Efrén Cuevas explains in this book, this constant transference between person and character is one of the key aspects of the success of the McElwee’s formula.

### **The Fragmented Self: The Self-Conscience of the Discursive Construction**

The metafilmic aspect is inherent to the essay, because it constantly tries to unravel the why of the representations shown, to reveal the discursive flow of its images and what they explain about themselves. Renov states that film essay must explore the conditions of enunciation<sup>21</sup> and, to do so, McElwee takes advantage of diverse meta-cinematographic resources that we can find spread out throughout his work.

The initial sequence of his first autobiographical feature film becomes a declaration of intentions: a “subversion of direct cinema” and a “constant revision” of the material registered by the camera, as María Luisa Ortega has written.<sup>22</sup> In effect, *Sherman’s March* begins as a canonical expository documentary, but almost imme-

<sup>20</sup> There are many parallelisms between the works of both filmmakers. Americans living on the East Coast, from the same generation, both Berliner and McElwee adopt an approach where the autobiographical self is presented with humor and sharp irony. Reflections on subjects like identity, family or historical legacy are treated with partially similar rhetorical strategies. For a more in depth analysis of Berliner’s work, see Cuevas, Efrén, and Carlos Muguero, eds. *El hombre sin la cámara: El cine de Alan Berliner / The man without the Movie Camera: The Cinema of Alan Berliner*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2002.

<sup>21</sup> Cf. Renov. “History And/As Autobiography...” 7.

<sup>22</sup> Ortega, María Luisa. *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*. Madrid: Ocho y medio, 2007. 167.

sureño, un antihéroe cotidiano y sin aparentes pretensiones intelectuales –cercano, en este sentido, al dibujado por otro ensayista contemporáneo como Alan Berliner<sup>20</sup>– que, en su búsqueda, aporta respuestas en las que el “yo” se disfraza de ironía y graciosa compasión. Así se observa en *Sherman’s March*, al referirse a su “creciente interés en la Lingüística” (es decir, en Winnie) o cuando traza el paralelismo entre su incapacidad romántica y los extraños sueños nucleares que padece; en *Time Indefinite*, con el brillante diálogo consigo mismo sobre la idea de familia y la confesión de su miedo a ser padre; en *Six O’Clock News*, al afirmar que los bomberos le han asignado a alguien de la “Unidad de Metafísica”, por la verborrea que su desafortunado guía despliega ante la pantalla; por último, en *Bright Leaves*, por el patetismo de la espera en el McElwee Park, o la aflicción por haber perdido la batalla financiera contra los Duke: “Duke University sería conocida ahora como McElwee University”, se lamenta. Como explica Efrén Cuevas en estas mismas páginas, esta constante transfusión entre persona y personaje es uno de los aspectos clave en el éxito de la fórmula de McElwee.

### **El yo demediado: la autoconsciencia de la construcción discursiva**

La vertiente metafílmica discurre inherente al ensayo, pues constantemente trata de desentrañar el porqué de las representaciones que va mostrando, de traslucir el flujo discursivo de sus imágenes y lo que explican sobre sí mismas. Renov afirma que el film-ensayo debe explorar las condiciones de enunciación<sup>21</sup> y, para hacerlo, McElwee aprovecha diversos recursos metacinematográficos que podemos encontrar diseminados a lo largo de toda su obra.

La secuencia inicial de su primer largometraje autobiográfico constituye una declaración de intenciones: una “subversión del cine directo” y una “constante re-visión” del material que registra la cámara, como ha escrito María Luisa Ortega<sup>22</sup>. En efecto, *Sherman’s March* se inaugura con un tono de canónico documental expositivo, para

<sup>20</sup> Los paralelismos entre la obra de ambos cineastas son múltiples. Estadounidenses residentes en la costa Este, generacionalmente unidos, tanto Berliner como McElwee adoptan un tono donde el yo autobiográfico se exhibe con humor y fina ironía. La reflexión sobre temas como la identidad, la familia, la asunción del legado histórico o las preocupaciones existenciales del yo son tratadas mediante estrategias retóricas en parte similares. Para un mayor análisis de la obra de Berliner, puede consultarse 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.

<sup>21</sup> Cf. Renov, “History And/As Autobiography...”, op. cit., p. 7.

<sup>22</sup> Ortega, María Luisa, *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*, Ocho y medio, Madrid, 2007, p. 167.

diately the enunciating mechanism comes to the fore: McElwee the author interrupts the text to request that the “voice of God” repeat the phrase. The referential mirror falls to pieces. The discursive construct, therefore, strips itself down in order to make the viewer more conscious of the fact that he finds himself facing an artifact created by Ross McElwee, who thus abandons his pretension of universal truth to vindicate a partial vision –his own– of things. Thus, in each film the author exposes the visible nature of the narrative when talking about several details of his own filming process: from the “test one, two, test one, two” of *Sherman’s March*, the “Don’t lie now. You are on camera,” and the “This small hound which came out of nowhere has ruined the shot” in *Bright Leaves*, up to the on-screen negotiations with Marilyn, the day of their wedding, to obtain ten minutes more of filming in *Time Indefinite*, or with Steve, to persuade to him to speak about his wife’s murder in *Six O’Clock News*.

But this intrusion in the enunciation is just one of the possibilities for breaking the mirror of the representation. In McElwee’s case, the most relevant tool is his self-consciousness, constantly presented on screen in an explicit way. The author becomes commentator of his own actions, contributing antecedents, placing the audience in the context or, simply, completing what the audience cannot see. It happens, for example, with the failed attempt at a conversation with his sister Didi about the death of their father, or not being able to film the birth of his child so that he may help his wife (*Time Indefinite*). In both cases, McElwee becomes spokesman for the problems happening to him with the scenes he is showing us, while explaining at the same time how to work them out. That is to say, we attend the simultaneous construction of the process and the content. The filmmaker makes the elements of his own discursive construct visible, when “he communicates at once –as Marías writes– the results and the procedure.”<sup>23</sup>

There are times when the narrative technique used by McElwee shows these problems as a sort of “work-in-progress,” where the doubts about what path to follow become a Southern version in documentary format of the exploratory discursive category, typical of Woody Allen’s style, as can be seen in *Sherman’s March*: “Tonight I have to decide also whether I’m gonna stay here, in Charlotte, or, uh, or continue to film, retrace, Sherman’s route through the South as I’d originally planned to do (...). It’s all very confusing to me; I don’t know what to do right now.” In that “I don’t know what to do right now” is revealed what Català has suggested: “A film essay is that which discovers itself that reflects on reflection and represents representation.”<sup>24</sup> This meta-filmic condition demonstrates that, although the accent is placed on the ideas,

<sup>23</sup> Marías, Julián. *Ensayos de teoría*. Barcelona: Barna, 1954. 18-19.

<sup>24</sup> Cf. Català. “Film-ensayo y...” 145.

que enseguida aparezca en primer plano el dispositivo enunciator: el autor McElwee irrumpe en el texto para pedirle a la “voz de Dios” que repita la locución. El espejo referencial se hace añicos. La construcción discursiva, por tanto, se desnuda para hacerle al espectador más consciente de que se encuentra ante un artefacto creado por Ross McElwee, que abandona así su pretensión de verdad universal para reivindicar una visión parcial –la suya– de las cosas. Así, en cada film el autor delata la no-transparencia del relato al referirse a varios detalles del propio proceso de filmación: desde el “uno, dos probando” de *Sherman’s March* o los “no mientas, te están grabando” y “este pequeño sabueso, que no sé de dónde ha salido, me ha estropeado la toma” en *Bright Leaves*, hasta las negociaciones en cámara con Marilyn, el día de su boda, para conseguir diez minutos más de grabación en *Time Indefinite* o con Steve, para persuadirle de que hable del asesinato de su esposa en *Six O’Clock News*.

Pero esta intrusión en el dispositivo enunciator es solo una de las posibilidades para romper el espejo de la representación. En el caso de McElwee, la herramienta más relevante es su autoconsciencia, explicitada constantemente en pantalla. El autor se convierte en comentarista de sus propias acciones, aportando antecedentes, situando al espectador en el contexto o, simplemente, completando lo que la audiencia no puede ver. Ocurre, por ejemplo, con el intento fallido de conversación con su hermana Didi acerca de la muerte de su padre o la no filmación del embarazo para poder ayudar en el parto de su esposa (*Time Indefinite*). En ambos casos, McElwee se convierte en portavoz de los problemas que él mismo ha tenido a la hora de llevar a cabo la filmación que nos está mostrando al tiempo que nos explica la forma de resolverlos. Es decir, asistimos a la construcción simultánea del proceso y del contenido. El cineasta hace visibles los elementos de su propia construcción discursiva, al “comunicar a la vez –como escribe Marías– los resultados y el procedimiento”<sup>23</sup>.

Hay ocasiones en que la técnica narrativa empleada por McElwee muestra estos problemas como una suerte de “trabajo-en-construcción”, donde las dudas sobre qué camino seguir se convierten en una categoría discursiva exploratoria, cercana al estilo de un Woody Allen, en versión sureña y formato documental, como observamos en *Sherman’s March*: “Esta noche tengo que decidir también si me voy a quedar aquí en Charlotte o, oh, continuar filmando, siguiendo los pasos de la ruta de Sherman a través del Sur, como había planeado hacer originalmente (...). Todo me resulta muy confuso; no sé qué hacer exactamente ahora”. En ese “no sé qué hacer exactamente ahora” se revela lo que ha señalado Català: “Un film-ensayo es aquel que se autodescubre a sí mismo, que reflexiona sobre la reflexión y que representa la representación”<sup>24</sup>. Esta

<sup>23</sup> Marías, Julián, *Ensayos de teoría*, Barna, Barcelona, 1954, pp. 18-19.

<sup>24</sup> Cf. Català, “Film-ensayo y...”, op. cit., p. 145.

the genre unifies substance and form: McElwee reflects *by means* of images, *in* the images and, it should not be forgotten, also *on* the images. And thus he solves that “what to do now.”

In this same vein of reflecting on the image is situated another of the key elements of McElwee’s rhetorical visibility. His voice-over inserts constant reflections about the creative process and of the difficulties it entails: “It’s becoming harder and harder to find the time to film my own life and live my own life at the same time,” he declares in *Time Indefinite*, in reference to the number of things that they have to do to prepare for the arrival of their newborn. These are not isolated reflections, but rather complex meditations on how to carry out a film, what the camera’s function is and the nature of the image or the frontiers between the diverse ways of recording reality. McElwee’s films always end up reflecting on the limits between reality and representation from a perspective that is more ontological than stylistic. For that reason, he is able to question the very nature of documentary and its effectiveness in transmitting reality. Beyond his defense of direct cinema as redemptive of physical reality, there are several significant scenes regarding the ambivalence with which McElwee deals with documentary epistemology. In *Sherman’s March* he opposes Charleen’s reprimands when she blurts out that “This is not art, this is life!” with his conviction that “certain people come close to revealing more about themselves when they have a camera in front of them than when they don’t.” While they are taking a sample of his blood in *Time Indefinite*, he declares that it is “easier to watch blood being drawn when I’m filming it,” because it seems “less real” to him. In *Bright Leaves* he expresses how the reality of the images is blotted out: “As time goes by, my father is beginning to seem less and less real to me, almost a fictional character.” Like any good essay, the conceptual shifting is inserted into the DNA of the genre.

In any case, the attempt to strip down the mechanisms of representations happens in a more explicit form in *Six O’Clock News* and *Bright Leaves*, where two types of external discourses –that is to say, not recorded by him– play a role. Even so, both textures are seamlessly integrated into the autobiographical and meta-discursive goal of the Southern filmmaker, finding a reasonable coherence in the multi-form and unique genre that is film essay. The first, *Six O’Clock News*, is populated by fragments of newscasts through which McElwee tracks that kind of large collective and everyday “home movie” that make up the evening news. As if he were trying to make a *making-of* of the TV news, the author himself heads out in search of the news, starting up an investigation on the meaning of filming and on the limits for capturing reality and offering it to the public. “So is it any less real that they’re filming themselves coming into my apartment a third time? Ultimately, what difference does it make? But is one version more real than the other?” he asks to himself after the visit of a local TV crew

condición metaafílmica demuestra que, aunque el acento se ponga en las ideas, el género unifica fondo y forma: McElwee reflexiona *mediante* imágenes, *en* las imágenes y, no debe olvidarse, también *sobre* las imágenes. Y así resuelve ese “qué hacer ahora”.

En esta misma línea de reflexionar sobre la imagen se sitúa otro de los elementos clave de la visibilidad retórica de McElwee. Su voz en *off* intercala constantes reflexiones acerca del proceso creativo y de las dificultades que conlleva: “Se está volviendo cada vez más difícil filmar mi vida y vivir mi vida al mismo tiempo”, afirma en *Time Indefinite*, en referencia a la cantidad de cosas que tienen que hacer para preparar la llegada del nuevo niño. Estas reflexiones no son puntuales, sino meditaciones complejas sobre cómo llevar adelante una película, cuál es la función de la cámara, el estatuto de la imagen o las fronteras entre las diversas formas de registrar la realidad. Las películas de McElwee acaban reflexionando siempre sobre los límites entre realidad y representación desde una perspectiva más ontológica que estilística. Por eso llega a cuestionar el propio estatuto del documental y su efectividad para transmitir lo real. Más allá de su defensa del cine directo como redención de la realidad física, hay varias escenas significativas de la ambivalencia con la que McElwee trata la epistemología documental. En *Sherman’s March* contrapone las riñas de Charleen cuando le espeta aquello de “esto no es arte, esto es vida” con su convencimiento de que “algunas personas están más cerca de revelar más sobre ellos mismos cuando hay una cámara delante de ellos que cuando no la tienen”. Cuando le sacan sangre en *Time Indefinite*, afirma que le resulta “más fácil mirar la sangre a través de la lente”, porque le parece “menos real”. En *Bright Leaves* expresa cómo se apaga la realidad de las imágenes: “Con el paso del tiempo mi padre me parece cada vez menos real, casi un personaje de ficción”. Como buen ensayo, el vaivén conceptual está inserto en el ADN del género.

En todo caso, el intento por desnudar los mecanismos de las representaciones ocurre de forma más explícita en *Six O’Clock News* y *Bright Leaves*, donde entran en juego dos tipos de discurso externos, es decir, no grabados por él. Aún así, ambas texturas se integran sin fracturas en el propósito autobiográfico y metadiscursivo del cineasta sureño, encontrando un ensamblaje razonable en la institución multiforme y fronteriza del cine-ensayo. La primera, *Six O’Clock News*, está poblada por fragmentos de noticiarios a través de los que McElwee rastrea esa especie de gran “película doméstica” colectiva y cotidiana que constituyen las noticias de las seis. Como si se tratara de un *making-off* de la prensa televisiva, el propio autor sale en busca de la noticia, poniendo en marcha una indagación sobre el sentido de la filmación y de los límites para capturar lo real y ofrecerlo al público. “¿Resulta menos real que se filmen a sí mismos entrando a mi apartamento por tercera vez? A fin de cuentas, ¿qué diferencia hay? ¿Es una versión [de la noticia] más real que la otra?”, se pregunta a sí mismo

to interview him. The question is filled with ironic melancholy, because shortly before he has made obvious the discursive construct of an interview that is supposedly spontaneous, and he presents us with an experiment comparing three versions of the devastation wrought by a tornado: one that shows the news bulletin, one filmed by the very same Ross *in situ* and the reactions of the victims as they “watch themselves” on television.

The questioning of and meditations on the truth of the images reach their *zenith* in *Bright Leaves*, where he dissects a Hollywood fiction. The dialogue between reality (the history of the tobacco pioneering great-grandfather) and fiction (the film *Bright Leaf*) produces fertile suggestions that even lead to looking for the documentary of the shooting that the very same fiction hides: that love affair between Gary Cooper and Patricia Neal. In this intellectual return trip, the fictional scenes are investigated time and time again to reveal how a small detail –the movement of a hand– denotes a pro-filmic relation much more intense than the one described in the fiction: “Maybe that gesture –tentative, somewhat hesitant– registers how her private life is merging uncomfortably with the role that she’s supposed to be playing here. Does this not constitute a little documentary moment, a sort of secret home movie nestled inside a Hollywood production?”

### **Epilogue: Montaigne with a Camera**

As Watkins states when analyzing *Sherman’s March*, Ross McElwee “effectively collapses the distinction between autobiography and documentary, past and present, and personal and regional identity.”<sup>25</sup> This hybrid character fits well with the film essay genre, where intellectual reflection and physical journey are brought together in and from the images. McElwee’s doubts and contradictions regarding history, family, identity or representation are exposed in his very personal type of film. The self thinks, thinks of himself and shows us the working tools and his process of discursive construction. But, like any good essayist, the reflexive position adopted by McElwee is not that of the academic who teaches a problem, but rather that of an intellectual on a quest for understanding. That is why the questions about *Bright Leaf* and the Cooper-Neal relation remain unresolved. Or at least, with no convincing answer. McElwee cannot offer the security of closure to the viewer. This is the essay: an unfinished form,

<sup>25</sup> Watkins, James H. “Holes in the Sofa. Documenting the Autobiographical in Ross McElwee’s *Sherman’s March*.” *North Carolina Literary Review* 11 (2002): 104. Reprinted in this book in the next section.

tras la visita de unos reporteros locales para hacerle una entrevista. La pregunta está repleta de irónica melancolía, pues poco antes ha dejado en evidencia la construcción discursiva de una entrevista que se supone espontánea y ha exhibido el experimento de compararnos hasta tres versiones de la devastación del tornado: la que muestra el informativo televisivo, la filmada por el propio Ross *in situ* y las reacciones de los afectados en el momento de “mirarse” a sí mismos en la televisión.

Los cuestionamientos y las meditaciones sobre la verdad de las imágenes alcanzan su cenit en *Bright Leaves*, donde se disecciona una ficción hollywoodiense. El diálogo entre la realidad (la historia del bisabuelo pionero del tabaco) y la ficción (la película *Bright Leaf/El rey del tabaco*) produce fértiles sugerencias que llevan, incluso, a buscar el documental del rodaje que la propia ficción esconde: esa relación amorosa entre Gary Cooper y Patricia Neal. En este viaje intelectual de vuelta, las escenas de ficción se investigan una y otra vez para revelar cómo un pequeño detalle —el movimiento de una mano— denota una relación profílmica mucho más intensa que la descrita en la ficción: “Quizá ese gesto algo inseguro y vacilante sea la prueba de cómo su vida privada se funde con el papel que debe interpretar. ¿Acaso no constituye un pequeño momento documental, una película doméstica secreta dentro de una producción de Hollywood?”.

### **Coda: Montaigne con una cámara**

Como afirma Watkins al analizar *Sherman's March*, Ross McElwee “quiebra de manera efectiva la distinción entre autobiografía y documental, pasado y presente, identidad regional y personal”<sup>25</sup>. Este carácter híbrido casa bien con el género del cine ensayo, donde la reflexión intelectual y el viaje físico se conjugan en y desde las imágenes. Las dudas y contradicciones de McElwee sobre la historia, la familia, la identidad o la representación quedan al descubierto en su personalísimo cine. El yo piensa, se piensa y nos exhibe sus herramientas de trabajo y su proceso de construcción discursiva. Pero, como buen ensayista, la postura reflexiva adoptada por McElwee no se adecua a la del académico que enseña sobre un problema, sino la de un intelectual en búsqueda. Por eso, las preguntas sobre *Bright Leaf* y la relación Cooper-Neal se quedan sin solución. Al menos, sin una respuesta convincente. McElwee no puede ofrecer al espectador la seguridad de la clausura. Esto es el ensayo: una forma inacabada, im-

<sup>25</sup> Watkins, James H., “Sword Holes in the Sofa. Documenting the Autobiographical in Ross McElwee’s *Sherman’s March*”, *North Carolina Literary Review*, n. 11, 2002, p. 104. Reimpreso en la siguiente sección de este libro.



impossible to conclude. And that is McElwee, a contemporary essayist that Lopate defines as a filmmaker who “arrives at the same liberating awareness that was the great Montaigne’s: namely, everything is connected to everything else, if in no other way, then via the mind of the essayist. The true subject of any essay is ultimately the author’s flow of consciousness.”<sup>26</sup> An author who vacillates and makes manifest the perplexity of his never-ending nomadic trip.

<sup>26</sup> Lopate, Philip. “On Personal Filmmaking.” *POV* (8/23/2005): 3.  
[[www.pbs.org/pov/pov2005/brightleaves/special\\_lopate.html](http://www.pbs.org/pov/pov2005/brightleaves/special_lopate.html), 10-06-2006]

posible de cerrar. Y eso es McElwee, un ensayista contemporáneo, como reafirma Lopate al definirle como un cineasta que “alcanza la misma conciencia liberadora que el gran Montaigne: todo está conectado entre sí por la mente del ensayista. El verdadero sujeto de cualquier ensayo es, en última instancia, el flujo de conciencia del autor”<sup>26</sup>. Un autor que vacila y hace expresa la perplejidad de su interminable viaje errante.

<sup>26</sup> Lopate, Philip, “On Personal Filmmaking”, *POV*, PBS, 23 de agosto de 2005, p. 3. [consultado en: [http://www.pbs.org/pov/pov2005/brightleaves/special\\_lopate.html](http://www.pbs.org/pov/pov2005/brightleaves/special_lopate.html), 10-06-2006]



## THE MAN WITH THE MOVIE CAMERA EL HOMBRE DE LA CÁMARA

JOSEP MARÍA CATALÀ

*Films don't capture reality, they capture an image of reality.  
El cine no fotografía la realidad, sino que fotografía una fotografía de la realidad.*

STANLEY KUBRICK

*In every imitation of nature lie the technical and the moral.  
En toda imitación de la naturaleza existe lo técnico y lo moral.*

DIDEROT

*I've always felt more comfortable filming my family than forming my own family.  
Siempre me he sentido más cómodo filmando a mi familia que formando una familia yo mismo.*

ROSS McELWEE

There is a very revealing moment in *Sherman's March*, when Charleen decidedly faces Ross McElwee and insists that he stop filming at once and pay attention to the girl she has just introduced to him. Charleen addresses the film director, but it is with the camera that she really must contend in the first place, and that she openly rebukes. In that moment, the camera, as technological instrument, but also as psycho-visual device, becomes strangely visible as a boundary that at once separates and unites the filmmaker with the world he films, a boundary in the form of a hollow inscribed on the image itself, a void that has always been there, in the part of the image that corresponds to the screen, which is equivalent to the fourth wall of the theater, and whose presence is

Hay un momento muy revelador en *Sherman's March*, cuando Charleen se encara decididamente con Ross McElwee para instarle a que deje de filmar de una vez y atienda a la chica a la que acaba de presentarle. Charleen se dirige al cineasta pero es con la cámara con quien tiene realmente que lidiar en primer lugar y a la que increpa a ojos vista. En ese momento, la cámara como instrumento tecnológico pero también como dispositivo psico-visual se hace extrañamente visible a modo de frontera que separa y une a la vez al cineasta y al mundo que filma, una frontera en forma de hueco inscrito en la propia imagen, un vacío que siempre ha estado allí, en la parte de la imagen que corresponde a la pantalla, que es equivalente a la cuarta pared del teatro, y cuya presencia es ob-

obvious, although seldom has it really been detected, either in documentaries or in fiction films.

The camera has effectively made its presence known in cinematographic theory through two great metaphors: Vertov's cinema eye (or camera eye), and Astruc's *caméra-stylo* (camera-pen). Both are metaphoric forms of representing an object that, as such, is scarcely included in the cinematographic conception despite its fundamental role in the development of the film. It has to do with an instrument that, in its varied and successive forms (photographic camera, movie camera, video camera), has produced entirely new visualities in the ancestral panorama of images, but to which theory only refers obliquely through the effects produced in them or to the type of images it creates. Vertov reduces the camera to an omnipresent and roving eye, while Astruc, years later, would liken it to a writing tool, that is to say, a pen, although basically he is referring to the hand that grasps it and that would come to occupy the central place that Vertov awarded to the eye: according to Astruc we would have been at the doors of a "written cinema" that would leave behind a "visual cinema." But these metaphors, while giving testimony to the unquestionable presence of the instrument in the filmic representation, are also a means of disguising their physical appearance in it. On the other hand, the economy of the classic language has already concerned itself plenty over the years with consolidating this disappearing act that culminates in the narratological theories. Through them the action of the camera –let us think of Jost's reflections on point of view<sup>1</sup>– become rhetorical forms independent of the physical instrument that produces them. For the narratological analyst the camera does not exist beyond being the means through which forms of the imagination are transformed into ways of looking at the world, but as if the instrument were not there, as if it disappears precisely through the act of that transformation.

Certainly it would not be considered very normal that a literary critic, upon examining the work of a particular writer, worried too much about the pen or computer he uses. And, although perhaps the type of brush used by a painter might be closer to the concerns of some art scholars, it is also not customary that this concern play a part in aesthetic considerations. But from the arrival of photography, it becomes indispensable to consider this strict relation between technology and image, that is to say, that which takes place between the camera and the work. The presence of the technological instrument in the construction of meaning and, consequently, in the ulterior hermeneutic operations becomes essential to understanding in its totality

<sup>1</sup> Cf. Jost, François. *El ojo-cámara. Entre el film y la novela*. Buenos Aires: Catálogos, 2002.

via, aunque pocas veces haya sido realmente detectada, tanto en el cine documental como en el de ficción.

La cámara se ha hecho presente de manera efectiva en la teoría cinematográfica a través de dos grandes metáforas, la del cine ojo (o cámara ojo) de Vertov, y la de la *caméra-stylo* (cámara estilográfica) de Astruc. Ambos casos son, como digo, formas metafóricas de representar un objeto que, como tal, apenas sí se incluye en el pensamiento cinematográfico a pesar de su carácter fundamental en la construcción del film. Se trata de un instrumento que, en sus diversas y sucesivas formas (cámara fotográfica, cinematográfica, videográfica), ha producido visualidades enteramente nuevas en el panorama ancestral de las imágenes pero al que la teoría se refiere sólo de forma elíptica, a través de los efectos que produce en ellas o al tipo de las mismas que confecciona. Vertov reduce la cámara a un ojo ubicuo y deambulante, mientras que Astruc, años más tarde, la equipa a un instrumento de escritura, es decir, a la pluma, aunque básicamente se está refiriendo a la mano que la empuña y que vendría a ocupar el lugar central que Vertov adjudicaba al ojo: según Astruc habríamos estado a las puertas de un cine escritura que dejaría atrás un cine visión. Pero estas metáforas, a la vez que dan cuenta de la presencia indiscutible del instrumento en la representación fílmica, son también una manera de escamotear su aparición física en la misma. Por otro lado, la economía del lenguaje clásico ya se ha preocupado abundantemente a lo largo de los años de procurar el éxito de este acto de desaparición que culmina en las teorías narratológicas. A través de ellas las acciones de la cámara –pensemos en las reflexiones de Jost sobre el punto de vista<sup>1</sup>– se convierten en formas retóricas independientes del instrumento físico que las produce. Para el narratólogo la cámara no existe más que como medio que convierte las formas de la imaginación en maneras de mirar el mundo, pero como si el instrumento no estuviera allí, como si desapareciera precisamente en el acto de esa transformación.

Es cierto que no sería considerado muy normal que un crítico literario, al examinar la obra de un determinado escritor, se preocupara demasiado por la pluma o el ordenador que éste utiliza. Y, aunque quizá la clase de pincel empleado por un pintor pueda estar más cerca de los intereses de cierto tipo de estudioso del arte, tampoco es demasiado habitual que esta preocupación esté presente en las consideraciones estéticas. Pero creo que a partir de la fotografía se hace imprescindible tener en cuenta esta relación estricta de la tecnología con la imagen, es decir, la que se produce entre la cámara y la obra. La presencia del instrumento tecnológico en la construcción del significado y, por consiguiente, en las operaciones hermenéuticas ulteriores, resulta esencial para comprender en su

<sup>1</sup> Jost, François, *El ojo-cámara. Entre el film y la novela*, Catálogos, Buenos Aires, 2002.

the contemporary visual constructions. It would be one of the most important consequences of the radical change brought about by the invention of the photograph in the field of artistic expression and in communication in general. Even so, despite the intensity of this change, inertia has driven us to consider the camera as something akin to the pen or the brush and therefore as equally insubstantial when analyzing the resulting products. The camera, omnipresent in filming, disappears on film, converted into a rosary of rhetorical or narratological figures that further disguise its presence, since they seem to take on a life of their own in the world of the film, independent of the device that produces them and that is present in the image in an unavoidable way, as evidenced by a sufficiently attentive look at the composition of it. In fact, the oblivion of this phenomenon is a means of prolonging the romantic idea of the author, understood as a character capable of molding forms or creating worlds with just the force of his imagination.

The self-reflective forms and the immediacy of *cinéma vérité* seemed to establish, in their moment, a reestablishment of the camera within its own filmic fabric. But this return was, in the self-reflective documentary, just a symbolic means of referring to the true camera that was always relegated to a place outside of the frame in which was presented a *fictive* camera that intended to represent it. As for the stylemes of *cinéma vérité*, also like those of *direct cinema* (later subject to so many abuses in the field of TV advertising), it is true that they are presented like vectors of the camera that indicate its presence in filming, but on very few occasions this presence is recognized effectively enough so as to convert itself in a hermeneutical or even dramaturgical device: not even the filmmakers investigate the space created by that presence, nor do the traces of it on the film arouse a true interest in the critics. The camera is present because it moves and produces unstable images, but nothing else.

I will not say that Ross McElwee is the first to incorporate the camera as at once technological and dramaturgical presence in a documentary (or in any kind of film, for that matter), since certainly that would be an easily refutable exaggeration, but I will state that McElwee's work is important precisely for the intensity of this incorporation: for the undeniable presence of the camera in his documentaries and for the fact that this presence of the instrument forces us to analyze all of its characteristics from the determinant position of the device, which thus, through his imperious visuality, becomes something more than a simple technological instrument, since it opens a transcendental symbolic space previously seldom explored.

In Ross McElwee's films, the camera, previously assimilated with the eye and later with the hand, is now definitely part of the body: it is a presence through which the filmmaker's presence in the film is made obvious. However, this materialization

totalidad las construcciones visuales contemporáneas. Ello no sería más que una de las consecuencias más importantes del cambio radical que supuso la invención de la fotografía en el campo de la expresión artística y en el de la comunicación en general. Aún así, es decir, a pesar de la intensidad de este cambio, la inercia nos ha llevado a considerar la cámara como algo similar a la pluma o al pincel y por lo tanto igualmente insustancial a la hora de analizar los productos de la misma. La cámara, omnipresente en el rodaje, desaparece en el film, convertida en un rosario de figuras retóricas o narratológicas que enmascaran aún más su presencia, ya que parecen cobrar vida propia en el mundo de la película, independientes del dispositivo que las produce y que se halla presente en la imagen de forma ineludible, como pone en evidencia una mirada suficientemente atenta sobre la composición de la misma. En realidad, el olvido de este fenómeno es una manera de prolongar la idea romántica del autor, entendido como personaje capaz de moldear formas o crear mundos con la sola fuerza de su imaginación.

Las formas autorreflexivas y la inmediatez del *cinéma vérité* parecieron establecer, en su momento, una reinstauración de la cámara en el propio tejido fílmico. Pero este retorno fue, en el documental autorreflexivo, tan sólo una manera simbólica de referirse a la verdadera cámara que siempre quedaba postergada fuera del encuadre en el que se introducía una cámara *ficticia* que pretendía representarla. Por lo que se refiere a los estilemas del *cinéma vérité*, como también los del *direct cinema* (sometidos luego a tantos abusos por parte de la publicidad), es cierto que se presentan como vectores de la cámara que apuntan hacia su presencia en la filmación, pero en muy pocas ocasiones esta presencia se reconoce tan efectivamente como para convertirse en una instancia hermenéutica o incluso dramática: ni los cineastas investigan el espacio creado por esa presencia, ni los trazos de la misma en el filme llegan a despertar un verdadero interés en los analistas. La cámara está presente porque se mueve y produce imágenes movidas, pero nada más.

No diré que sea Ross McElwee el primero en incorporar la cámara como presencia a la vez tecnológica y dramática en un documental (o en una película), puesto que seguramente ello constituiría una exageración fácilmente rebatible, pero sí que afirmaré que la obra de McElwee es importante precisamente por la intensidad de esta incorporación: por la presencia indiscutible de la cámara en sus documentales y por el hecho de que esta presencia del instrumento nos obliga a analizar todas las características de los mismos a partir de la posición determinante del dispositivo, el cual así, a través de su imperiosa visualidad, se convierte en algo más que un simple instrumento tecnológico, ya que abre un trascendental espacio simbólico pocas veces explorado con anterioridad.

En el cine de Ross McElwee, la cámara, que antes se había asimilado al ojo y después a la mano, queda ahora definitivamente ligada al cuerpo: es una presencia a



of the filmmaker, and his intimate inclusion in the filmic structure, is not achieved through the camera, but with it: it is a body-camera that becomes present by means of a camera-body. How many filmmakers, how many documentary filmmakers, do the same with the camera carried on their shoulder? Many, but very few of them are able to elaborate a particular dramaturgy based on this presence as McElwee does.

### **In the Name of the Father**

It might seem that precisely for the obsessive inclusion of the camera in McElwee's filming we would find ourselves faced with a direct and one-dimensional statement of profilmic topics: the obvious presence of the camera would be the ultimate guarantee that what we see is what was in front of it in a particular moment and nothing more. But to heed this first impression would be an error, more than anything because the relation of this documentary filmmaker with his camera moves away from tradition and constitutes a subject that deserves to be attentively considered. The presence of the camera in the filming itself, as visual appearance in it, is a phenomenon in itself that creates a filter for everything else that concurs in the film.

I will not reveal anything that the viewer does not know about McElwee's films if I say that the camera serves the filmmaker not so much in relating with the characters and situations, but to distance himself from all of it. This is something that his former teacher and omnipresent figure in his filmography, Charleen, demonstrates in the scene previously mentioned with her unusual desire to face the problem head on, even if without much success. Her performance contradicts, by the way, not only the attitude she adopts on other similar occasions, but also that of everyone connected to McElwee and his camera, since all this people used to be extremely docile to the ensemble's requirements. It is not a question of making cheap psychology and stating that McElwee hides behind his camera, as someone might say he hides behind his beard (his grandmother never liked that he had one, as mentioned in *Time Indefinite*), but rather to define the complex figure that appears in McElwee's documentaries and that has his origin in the symbiosis established between man and camera. This conjunction distills a visual and narrative fabric deployed through multiple facets that enhance the assumptions related to the home movie genre upon which the filmmaker's work is based.

The introduction to *Backyard* is very meaningful in this sense: it is a prologue that could be considered pre-documentary since it is composed of still photos, although it could also be understood as the ideal result of that freezing of time that

través de la que se manifiesta la propia presencia del cineasta en el filme. Ahora bien esta materialización del cineasta, y su íntima imbricación en el entramado fílmico, no se realiza a través de la cámara, sino con ella: es un cuerpo-cámara el que se hace presente por medio de una cámara-cuerpo. ¿Cuántos cineastas, cuántos documentalistas, no hacen lo mismo con su cámara cargada al hombro? Muchos, pero muy pocos de entre ellos son capaces de elaborar una dramaturgia particular basada en esta presencia como hace McElwee.

### **En el nombre del padre**

Podría parecer que precisamente por la inclusión obsesiva de la cámara en las filmaciones de McElwee nos encontraríamos ante una enunciación directa y unidimensional de los temas profílmicos: la presencia evidente de la cámara sería la garantía última de que lo que vemos es lo que había ante ella en un momento dado y nada más. Pero hacer caso de esta primera impresión constituiría un error, más que nada porque la relación de este documentalista con su cámara se aleja de lo habitual y es un asunto que merece ser considerado atentamente. La presencia de la cámara en la propia filmación, como traza visual en la misma, es un fenómeno en sí mismo que hace de filtro de todo lo demás que concurre en la película.

No descubriré nada que no sepa el espectador de los filmes de McElwee si digo que la cámara le sirve al cineasta no tanto para relacionarse con personajes y situaciones, como para distanciarse de todo ello. Esto es algo que su antigua profesora y figura omnipresente en su filmografía, Charleen, pone de manifiesto en la escena antes citada con su insólita voluntad de encarar frontalmente, y sin demasiado éxito, el problema. Una actuación que contradice, por cierto, no sólo la postura adoptada por ella misma en otras ocasiones similares, sino también la de todos aquellos que se relacionan con McElwee y su cámara, los cuales acostumbran a mostrarse sumamente dóciles a los requisitos del conjunto. Pero no se trata de hacer psicología barata y afirmar que McElwee se esconde detrás de la cámara como quizá alguien diría que se esconde detrás de su barba (a su abuela nunca le gustó que la llevara, como se constata en *Time Indefinite*), sino de delimitar la figura compleja que aparece en los documentales de McElwee y que tiene su origen en la simbiosis establecida entre un hombre y una cámara. Esta conjunción destila un tejido visual y narrativo desplegado a través de múltiples facetas que enriquecen los presupuestos relacionados con el filme familiar en los que se basa la obra del cineasta.

La introducción a *Backyard* es muy significativa en este sentido: se trata de un prólogo que podría considerarse pre-documental puesto que está compuesto por fo-

the director's melancholic narrative awards to his images. Those photographs show us McElwee with his camera next to his father. The triangle formed by the three elements represents the nucleus in which the fundamental impulse that feeds the documentary filmmaker's works has its origin. On one hand the confused relationship with his father, on the other the obsessive dependence on the camera as identity device, and in the middle the camera itself, the technological instrument, that functions as catalyst of a conversation with his father that would otherwise be impossible. It is not in vain that McElwee repeatedly insists throughout his work, with a sense of humor not exempt from true consternation, that there is something odd in that resistance to functioning normally that the apparatus seems to show when his father is near, something that in *Time Indefinite* the filmmaker decides to classify as Freudian.

With his camera, McElwee is able to distance himself from the figure of his father in the same way that he uses his camera to search for his missing mother (a mother prematurely dead who, in the documentary filmmaker's operation, he replaces, again and again, with the figure of Charleen to whom he dedicates one of his first films, precisely the one in which he begins his exploration of the family saga). But while he looks to alienate himself from his father and his father's world (the family world that the filmmaker considers essential, but also the world of medicine to which he was predestined because of family tradition), McElwee cannot avoid coming back time and again to that paternal figure and his environment, as much through his home movies as through the recollection of these films converted, over the years, in archive material. Direct filming tends thus to transform itself in increasingly more symbolic material, until finally, as the filmmaker states in *Bright Leaves*, the images end up losing their original testimonial force and become shadows of a memory that fades, little by little. At this point, they could be confused with a Hollywood film: both recollections have established themselves at the same level of the imaginary.

McElwee's trips, a wandering with his camera as much through the geography of the memory as through that of his own country (*Sherman's March* is in this sense paradigmatic; in it, history and desire are combined in a surprising way) always end with a return to the family core: to the father, first, and to the son, Adrian, after his father's death. But the return never takes place without first going to find Charleen, the shadow of his mother. All of it is articulated through a common element, the camera, whose constant presence draws a complicated relational structure that extends around the filmmaker like a cobweb around the spider. And, in the same way a spider finds itself in some way captive of the web it weaves for its own benefit, so too McElwee is trapped in the product of his camera's activity, which reveals itself as such, not as an instrument of liberation but the exact opposite: a toy in which the filmmaker remains unforgivably trapped.

tos fijas, aunque también podría entenderse como el resultado ideal de esa detención del tiempo que el relato melancólico del director adjudica a sus imágenes. Esas fotografías nos muestran al padre de McElwee junto a éste con su cámara. El triángulo que forman los tres elementos constituye el núcleo donde tiene su origen el impulso fundamental que alimenta las filmaciones del documentalista. Por un lado la confusa relación con el padre, por el otro la obsesiva dependencia de la cámara como artilugio identitario, y en medio la propia cámara, el instrumento tecnológico, que funciona como catalizador de una conversación de otro modo imposible con el padre: no en vano insiste McElwee repetidamente a lo largo de su obra, con un sentido del humor no exento de verdadera consternación, que hay algo raro en esa resistencia a funcionar normalmente que parece mostrar el aparato cuando su padre está cerca, algo que en *Time Indefinite* el cineasta se decide a calificar de freudiano.

Con la cámara, McElwee consigue distanciarse de la figura de su padre, del mismo modo que utiliza la cámara para ir en busca de la madre perdida (una madre muerta prematuramente que, en la operación documentalista, se desplaza, una y otra vez, hacia la figura de Charleen, su antigua maestra, a la que dedica una de sus primeras filmaciones, precisamente aquella en que inaugura su exploración de la saga familiar). Pero a la vez que busca alejarse del padre y de su mundo (el mundo de esa familia que el cineasta considera central, aunque también el de la medicina a la que estaría predestinado por tradición familiar), McElwee no puede evitar volver una y otra vez sobre esa figura paterna y su entorno, tanto a través de filmaciones familiares como de la rememoración de esas filmaciones convertidas, a lo largo de los años, en material de archivo. La filmación directa tiende a transformarse así en un material cada vez más simbólico, hasta que finalmente, como constata el cineasta en *Bright Leaves*, las imágenes acaban perdiendo su fuerza testimonial originaria y se convierten en sombras de un recuerdo cada vez más empalidecido. En este momento, pueden confundirse ya con una película de Hollywood: ambos recuerdos se han instalado en el mismo nivel del imaginario.

Los viajes de McElwee, ese deambular con su cámara tanto por la geografía de la memoria como por la del propio país (*Sherman's March* es en este sentido paradigmática, en ella la historia y el deseo se combinan de forma sorprendente) acaban siempre con un regreso al núcleo familiar: al padre, primero, y al hijo, Adrian, después de la muerte de aquél. Pero el retorno nunca se produce sin antes ir al encuentro de Charleen, la sombra de la madre. Todo ello articulado a través de un elemento común, la cámara, cuya constante presencia dibuja una complicada estructura relacional que se extiende alrededor del cineasta como una tela de araña alrededor de ésta. Y del mismo modo que la araña se halla de algún modo prisionera de la tela que teje en su beneficio, también McElwee está encerrado en el producto de la actividad de su

It is for this reason that, after the death of his father (essentially documented in *Time Indefinite*), the film director abandons the symbolic territory, the obsessive conversion of reality in memory through the camera, to embark upon an exploration of the imaginary. It is then that he makes two very complex films, *Six O'Clock News* and *Bright Leaves*. In the former he becomes a hunter of his own apocalyptic obsessions (expressed in dreams about the nuclear holocaust to which he makes reference many times throughout his work) connected to the television news bulletins, leading him to one of his most frantic marches through the country; in the latter, he sets out on the recovery of the family's memory by means of a fiction film (Michael Curtiz's *Bright Leaf*, 1950), supposedly related with the history of the family. Both cases demonstrate that McElwee has finally become aware of the true role images play in his life and this is why he appeals to these (those from television, that melodramatize reality; those from Hollywood, that make melodramas seem real) to base his new investigations. The process of self-reflection through the external, from the external universe to the camera, that until that moment had characterized his filmic behavior now diverts itself toward a self-reflection based on what belongs to the *interior* of the camera, to the results of its activity, that is to say, the images distilled by it that form the visual memory, the imaginary. These are not in fact two opposed procedures, but rather an arrangement through which the first part of his work is situated in the place that always corresponded to it.

The discovery of this visual universe loaded with personal obsessions, this authentic visual psychopathology of everyday life, nonetheless should not be understood as an extraordinary revelation, as McElwee himself knows perfectly the dimensions of his work and absolutely does not try to conceal the personal problems involved in it. On the contrary, he converts his problems into materials capable of transforming his gaze, and at the same time uses them to feed the irony with which he himself contemplates his documentary work.

In any case, we are not in the presence of the method of a Woody Allen, to whom on occasion some have wanted to compare him for his tendency to philosophize with a touch of bitter humor. In McElwee this bitterness is genuine and it comes from the very texture of his films; it is not a mere rhetorical device, even though he can be very conscious of it, or despite the fact that the filmmaker uses it that way in a given moment. The bitterness is present in all of his films, sometimes in the very form in which he captures the characters, above all the most familiar ones, but always in the fact that he seems to see himself as being obliged to contemplate them, them and the world in general, through the camera lens, even during the most private and intimate of moments. The camera McElwee constantly carries with him seems to be, on occasion, a penance that some dark god has imposed upon him and that he

cámara, la cual se revela así, no como un instrumento de liberación sino todo lo contrario: un juguete en el que el cineasta permanece encerrado irremisiblemente.

Por ello, tras la muerte del padre (documentada de forma esencial en *Time In-definite*), el cineasta abandona el territorio de lo simbólico, la obsesiva reconversión de la realidad en recuerdo a través de la cámara, para lanzarse a una exploración de lo imaginario. Es entonces cuando produce sus dos películas más complejas, *Six O'Clock News* y *Bright Leaves*: en la primera se convierte en cazador de sus propias obsesiones apocalípticas (expresadas en sueños sobre el holocausto nuclear al que hace referencia muchas veces a lo largo de su obra) plasmadas en las noticias del telediario que le llevan a una de sus más desenfrenadas marchas a través del país; en la otra, parte a la reconquista de la memoria familiar a partir de una película de ficción (*Bright Leaf* de Michael Curtiz, 1950), supuestamente relacionada con la historia de la familia. Ambos casos demuestran que McElwee ha tomado finalmente conciencia del verdadero papel que las imágenes juegan en su vida y por ello recurre a las mismas (las de la televisión, que melodramatizan lo real; las de Hollywood, que hacen verosímil los melodramas) para fundamentar sus nuevas indagaciones. El proceso de autorreflexión a través de lo externo, del universo exterior a la cámara, que había caracterizado hasta ese momento su proceder fílmico se deriva ahora hacia una autorreflexión basada en lo que pertenece al *interior* de la cámara, al resultado de la actividad de ésta, es decir, a las imágenes destiladas por ella que forman la memoria visual, el imaginario. Aunque, en realidad, no se trata de dos procedimientos contrapuestos, sino de un arreglo por el que la primera parte de su obra se sitúa en el lugar que siempre le había correspondido.

La constatación de este universo visual preñado de obsesiones personales, esta auténtica psicopatología visual de la vida cotidiana, no debe entenderse, sin embargo, como una revelación extraordinaria, ya que el propio McElwee conoce perfectamente las dimensiones de su trabajo y no intenta ocultar en absoluto los problemas personales involucrados en el mismo. Antes al contrario, convierte los problemas en materiales transformadores de su mirada, al tiempo que hace de ellos alimento de la ironía con que él mismo contempla su trabajo documental.

De todas formas, no estamos ante el procedimiento de un Woody Allen, con el que en alguna ocasión se le ha querido comparar por su tendencia a filosofar con un toque de amargo sentido del humor. En McElwee esta amargura es genuina y se destila de la propia textura de sus películas: no se trata de un simple dispositivo retórico, por muy consciente que sea o por mucho que el cineasta lo utilice como tal en algún momento. La amargura está presente en todos sus filmes, a veces en la forma misma en que capta a los personajes, sobre todo a los más familiares, pero siempre en el hecho de que parece verse obligado a contemplarlos, a ellos y al mundo en general, a través de la

feels obligated to fulfill in order to reach something that continually escapes him. The filmmaker thus becomes a modern Sisyphus, condemned to carry out the impossible task of stopping time that's relevance is diluted through the very instrument used to immobilize it. In this sense, none of McElwee's documentaries is a closed work; not one of them could even be considered a truly finished work, since they all have false closure, as if consisting of a void that he has wanted fill throughout the film without success. Documentaries thus tend to form a saga, but not for that reason do they give the impression of strict continuity. On the contrary, the sensation that comes from them is one of reiteration: they constitute an obsessive means of returning, time and again, to the same thing no matter how much the themes seem at times different (as happens with *Something to do with the Wall*, *Resident Exile*, or *Space Coast*, the least substantial part of his complete works, but one that nonetheless conserves a structure similar to the rest of it). This eternal return makes us discover that McElwee's search is not strictly directed at the outside world, but rather that it is focused on himself, on his internal world. At the same time, this recurrence demonstrates that the camera is effectively the axis that rules the filmmaker's existence in film, and we have the intuition that this occurs even in those moments of his life that remain outside of the documentaries, which does not mean that they are all left out of reach of the instrument, because we can imagine that his works are the tip of the iceberg of an exhaustive filming.

The interesting part of McElwee's work is not, in any case, this psychological sediment that is found on all of his films, but rather the fact that this identity factor becomes the basis for a formal universe of extraordinary complexity. This constitutes the reasoning for the previous statement that the camera represents for McElwee's dramaturgy a psycho-visual device, an instrument that transforms the intimate convulsions into a particularly rich world whose components move between reality and fiction (between his own reality and the imagination of the documentary filmmaker).

### **The Memory Palaces**

Time is, in McElwee's documentaries, a complex reality. Not only for the fact that, like so many other practicing autobiographical filmmakers,<sup>2</sup> McElwee films for the memory, but especially for his tendency to organize those memories by means of psycho-visual constellations. There is something Proustian in that attitude, since it

<sup>2</sup> For now, we'll describe his work this way, though later we will return to it.

lente de la cámara, incluso en los momentos más privados, más íntimos: la cámara que McElwee carga consigo continuamente parece ser, en ocasiones, una penitencia que algún oscuro dios le ha impuesto y que él se ve obligado a cumplir para alcanzar algo que continuamente se le escapa. El cineasta se convierte así en un moderno Sísifo, condenado a realizar el imposible trabajo de detener el tiempo cuya vigencia se diluye a través del propio instrumento utilizado para inmovilizarlo. En este sentido, ninguno de los documentales de McElwee es una obra cerrada; ni siquiera ninguno de ellos puede considerarse una obra realmente terminada, ya que todos se cierran en falso, como constatando una carencia que se ha querido subsanar a lo largo del filme sin conseguirlo. Los documentales tienden a formar así una saga, pero no por ello dan la impresión de una estricta continuidad. Por el contrario, la sensación que se desprende de los mismos es de reiteración: constituyen una manera obsesiva de regresar, una y otra vez, sobre lo mismo por mucho que sus temas sean a veces dispares (como sucede con *Something to do with the Wall*, *Resident Exile* o *Space Coast*, la parte menos sustancial de su obra, pero que sin embargo conserva una estructura similar a la del resto de la misma). Este eterno retorno no es más que la constatación de que la búsqueda de McElwee no va dirigida estrictamente al mundo externo, sino que se centra en sí mismo, en su mundo interior. Al mismo tiempo, esta recurrencia demuestra que la cámara es efectivamente el eje que rige la existencia fílmica del cineasta e intuimos que esto ocurre incluso en los momentos de su vida que quedan fuera de sus documentales, lo cual no quiere decir que queden todos ellos fuera del alcance del instrumento, pues podemos imaginar que sus obras son la punta del iceberg de una filmación exhaustiva.

Lo interesante de la obra de McElwee no es, de todas formas, este sedimento psicológico que se encuentra en todas sus películas, sino el hecho de que estas razones de carácter identitario se conviertan en el fundamento de un universo formal de extraordinaria complejidad. De ahí mi afirmación anterior de que la cámara constituye en la dramaturgia de McElwee un dispositivo psico-visual, un instrumento que transforma las convulsiones íntimas en un mundo particular de gran riqueza cuyos componentes se mueven entre la realidad y la ficción (entre su propia realidad y la imaginación del documentalista).

### **Los palacios de la memoria**

El tiempo es, en los documentales de McElwee, una realidad compleja. No solamente por el hecho de que, como tantos otros practicantes de la autobiografía cinematográfica<sup>2</sup>, McElwee filme para el recuerdo, sino especialmente por su tendencia a organi-

<sup>2</sup> Califiquemos así, de momento, su obra. Luego ya volveremos sobre ello.



was precisely Proust who complained that “some would want the novel to be a kind of cinematographic parade of things.” The writer believed, on the contrary, that “the concept was absurd. Nothing moves further away from what we have perceived in reality than a similar cinematographic vision.”<sup>3</sup> When Proust talks about the novel he refers to the reconstruction of memory, and McElwee seems prepared to give him the reason from the opposite direction, as if to say that the cinematographic vision also is not, nor should it be, a parade of things, a linear chain of moments. On the contrary, a cinema of the memory should be what Proust wished the novel were, a work composed of remains, in the manner of the operations of “a seamstress that creates a dress from previously cut pieces.”<sup>4</sup>

It is worthwhile to linger, in any case, on McElwee’s first purpose, that of filming for the memory. The immediacy of the cinematographic images has caused countless theoreticians to think that the trend of these images goes towards reducing the enunciative agency up to an ideal minimum from which the enunciation and what is enunciated would coincide with a strict replica of the real. Jost indicates it clearly when he says that “if between the filmed and the real it is possible to annul all distance, it is not only because the analogy of the image with reality obscures the technical codes, but also because the iconic statement does not possess the grammatical criteria that allow it to give meaning to the difference between the transcription of reality and a speech about reality.”<sup>5</sup> This is unlike literature, he adds, going on about the topic. The documentary would be, accordingly, the cinematographic mode closest to the confusion between reality and speech, not only because of its basic intentions, but also because of the fact that modern documentary (not the postmodern) would have used all devices within reach to increase this kind of feeling. A superficial look at McElwee’s works might give this impression, as has been said, since he visibly grasps his camera all the time; therefore, one might say that he does no more than directly transmit to us what is right in front of it.

Anyone who has attentively watched a documentary by the North American filmmaker will have noticed that in fact this is not how things operate in his films. In the first place because, as I have said, McElwee shoots not to show what he is filming, but rather to produce moments of memory that he will later contemplate or remember intimately in order to transmit them to the viewer along with his commentary: what we are seeing are, therefore, his memories visualized and *with sound*

<sup>3</sup> Quoted in Claude Lévi-Strauss, *Regarder, écouter, lire*. Paris: Plon, 1993.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Jost. *El ojo-cámara...* 34-35.

zar esos recuerdos mediante constelaciones psico-visuales. Hay algo de proustiano en esa actitud, ya que era precisamente Proust quien se quejaba de que “algunos querían que la novela fuese una especie de desfile cinematográfico de cosas”. Creía, por el contrario, el escritor que “esa concepción era absurda. Nada se aleja tanto de lo que hemos percibido en realidad como semejante visión cinematográfica”<sup>3</sup>. Cuando Proust habla de la novela se refiere a la reconstrucción de la memoria, y McElwee parece dispuesto a darle la razón desde el lado opuesto, como si dijera que tampoco la visión cinematográfica es, o debe ser, un desfile de cosas, un encadenamiento lineal de momentos. Al contrario, un cine de la memoria debe ser como quería que fuera Proust la novela, un trabajo con restos, a la manera de las operaciones de “una modista que monta un vestido con piezas previamente cortadas”<sup>4</sup>.

Vale la pena detenerse, de todas formas, en el primer propósito de McElwee, el de filmar para el recuerdo. La inmediatez de las imágenes cinematográficas ha hecho pensar a innumerables teóricos que la tendencia de éstas va en dirección a reducir la instancia enunciativa hasta un mínimo ideal a través del que la enunciación y el enunciado coincidirían en una réplica estricta de lo real. Jost lo indica claramente cuando dice que “si entre lo filmado y lo real es posible anular toda distancia, no es sólo porque la analogía de la imagen con la realidad oculta los códigos técnicos, sino también porque el enunciado icónico no posee criterios gramaticales que le permitan significar la diferencia entre transcripción de la realidad y discurso sobre la realidad”<sup>5</sup>. A diferencia de la literatura, añade, abundando en el tópico. El documental sería, según esto, el modo cinematográfico más cercano a la confusión entre realidad y discurso, no sólo por sus intenciones básicas, sino por el hecho de que el documental moderno (no el posmoderno) habría utilizado todos los dispositivos a su alcance para acrecentar esta sensación. Una mirada superficial a la obra de McElwee podría dar esta impresión, precisamente, como he dicho antes, por el hecho de que éste empuña su cámara de forma visible en todo momento: por lo tanto, se diría que no hace más que transmitirnos directamente lo que está delante de la misma.

Cualquiera que haya observado con atención un documental del cineasta norteamericano, habrá observado que en realidad no es así como funcionan las cosas en sus películas. En primer lugar porque, como he dicho, McElwee filma no para mostrar lo que filma, sino para producir momentos de memoria que luego contemplará o recordará íntimamente para transmitirlos al espectador junto con sus comentarios: lo

<sup>3</sup> Citado en Lévi-Strauss, Claude, *Mirar, escuchar, leer*, Siruela, Madrid, 1993, p. 11.

<sup>4</sup> Lévi-Strauss, *Mirar, escuchar, leer*, op. cit., p. 12.

<sup>5</sup> Jost, *El ojo-cámara...*, op. cit., p. 34-35.

*added*.<sup>6</sup> This happens even more when he is using others' home movies (belonging to his uncles Fred and Nate, for example; or to Ann, his father's second wife) or when he links to his visual argument footage from his other films, images that have already appeared in other films but that now return as memories dragged up by other memories. Something like this happens throughout *Time Indefinite*, where he combines images of his family from two of their annual reunions, with a trip to Mexico in the company of his girlfriend, both with fragments of his uncles' home movies previously mentioned, and with a visual reference to the documentary about the Berlin Wall from years earlier, etc. It is not just a mix of diverse images, but rather, also, a combination of distinct times. This mixture of times establishes a first distance between the enunciation and what is enunciated, obliging us to contemplate not only the existence of the discourse clearly circulating through the images, but also that of an operative territory in which are distributed the forms of a maneuver that combines the objective reality with the subjective world. But it is not just this that compels us to not trust the first impression of concordance between the profilmic reality and what is filmed: this disjunction is also corroborated by the fundamental fact that the images of McElwee's films appear before our eyes like an extension of a camera-body intimately united with them, a human-technological hybrid that possesses them at all times and that certifies that without this device that sees, judges, comments and leaves visual evidence of those movements, such images would not exist in their present form. The filmmaker's own voice confirms this impression with a comment that envelops the reality of the images and displaces them to a time distinct from that in which they were captured.

The insertion of the camera in the filmed situations allows McElwee to contemplate those scenarios as if they were already part of the past themselves. The camera becomes a reverse time machine, a device for constructing memories, recollections of a present that manifests itself, through the lens, as the past: the optics of the camera thus function as a reverse telescope. Hence, we might say that McElwee shoots in the past continuous and not in the present continuous that our intellectual laziness would like to assign to the documentary filmmaker's position (and to all of cinema without distinction). It is known that the past continuous is a verbal tense that expresses a descriptive process, since it offers the situation, the context, the frame, and the circumstances, although in general the story it expresses does not progress. So too are McElwee's images, descriptive images of a time that has already occurred and, therefore, is not able to advance, to flow in order to catch up

<sup>6</sup> This process of adding a sound track is also a process of a psychological nature, or maybe we should say psycho-technological.

que nos es dado ver son, por lo tanto, sus recuerdos visualizados y *sonorizados*<sup>6</sup>. Eso cuando no utiliza filmes familiares de otros (de sus tíos Fred y Nate, por ejemplo; o de Ann, la segunda mujer de su padre) o cuando no engarza en su argumentación visual metraje de otros filmes suyos, imágenes que ya han aparecido en otras películas pero que regresan ahora como vuelven los recuerdos arrastrados por otros recuerdos. Algo así sucede a lo largo de *Time Indefinite*, donde combina las imágenes de la familia de dos de sus encuentros anuales, con un viaje a México acompañado de su novia, además de con los trozos mencionados de los filmes familiares de sus tíos, así como con una referencia visual al documental sobre el muro de Berlín realizado años antes, etc. No se trata solamente de una mezcla de imágenes diversas, sino también de una combinación de tiempos distintos. Esta mezcla de tiempos establece una primera distancia entre enunciación y enunciado, obligándonos a contemplar no solamente la existencia de un discurso circulando claramente a través de las imágenes, sino también la de un territorio operativo en el que se distribuyen las formas de una maniobra que combina la realidad objetiva con el mundo subjetivo. Pero no es solamente esto lo que hace que debemos desconfiar de la primera impresión de concordancia entre la realidad profílmica y la filmada, sino que esta disyunción está también corroborada por el hecho fundamental de que las imágenes de las películas de McElwee aparecen ante nuestros ojos como una prolongación de una cámara-cuerpo íntimamente unida a ellas, un híbrido humano-tecnológico que las posee en todo momento y certifica que sin este dispositivo que ve, juzga, comenta y deja constancia visual de estos movimientos, tales imágenes no existirían en su forma actual. La propia voz del cineasta confirma esta impresión con un comentario que envuelve la realidad de las imágenes y las desplaza a un tiempo distinto de aquel en el que fueron captadas.

La interposición de la cámara en las situaciones filmadas le permite a McElwee contemplar estos escenarios como si ya fueran formas del pasado en sí mismas. La cámara se convierte así en una máquina del tiempo a la inversa, un dispositivo de construir rememoraciones, recuerdos de un presente que se manifiesta, a través de la lente, como pasado: la óptica de la cámara funciona así como un telescopio utilizado al revés. De ahí que podamos decir que McElwee filma en pretérito imperfecto, y no en el presente continuo que nuestra pereza intelectual quiere adjudicar a la postura documentalista (y a la de todo el cine sin distinción). Se sabe que el imperfecto es un tiempo verbal que expresa un proceso descriptivo, puesto que brinda la situación, el contexto, el marco, las circunstancias, si bien en general la historia que expresa no avanza. Así son las imágenes de McElwee, imágenes descriptivas de un tiempo ya su-

<sup>6</sup> Este proceso de sonorización es también un proceso de carácter psicológico, o quizá deberíamos decir psico-técnico.

with the man that contemplates that past from behind the camera, to that man that later will meditate about those same images on the editing table, images already entirely converted into what they aspired to be when they were being filmed: scraps of a memory in action, constantly absorbing the present tense. It is for that reason that McElwee will present as an epiphany the discovery of Curtiz's film, *Bright Leaves*; that is to say, he will see it as a precursor to his family's memory, a memory of a memory: it allows him to flee toward the past, to study it in depth, convert the past perfect into the past pluperfect.

Time is fundamental to McElwee's discursive apparatus, a time that is reconstructed through the gaze of the camera. A time that also deploys itself in different ways from the melancholic images produced by the camera and along which glide the author's remarks. We find ourselves, in the first place, with historical time as background landscape. It is the time of General Sherman and his march through the Southern lands,<sup>7</sup> the historical time of the tobacco plantations of the author's native North Carolina that transforms itself into the historic-Hollywoodesque time of *Bright Leaf*, where the historical records of the industrial production of tobacco find their imaginary match in the form of melodrama. Over the first kind of time, McElwee superimposes his own sentimental march which also constitutes an essay about the feminine typology of the South; over the other two kinds, he deploys a reconfiguration of his family's memory through another essay about tobacco in all its dimensions. But also minor works like *Space Coast* or *Something to do with the Wall* are articulated through a historical view that transcends the very idea of history in order to be converted in a form of emotion. McElwee contemplates, in these last examples, the characters as if they were trapped in the amber of a particular historical episode, not to leave them in this temporal prison, but rather to make us conscious of it through the action of the camera that shows them inside that amberine sphere. At the same time, those characters are extracted from oblivion through their encounter with the camera (precisely because McElwee's camera constantly conducts this operation of finding characters and revealing the constellation of events and sensations that surround them). I have already said before that McElwee's camera is like a time machine and I repeat it now faced with the discovery that the instrument, in the hands of the documentary filmmaker, is capable of rescuing a given character from oblivion, of relocating them in the history, in a history of which they formed part in their own right but from which they had been expelled. It does not have to do with historical characters strictly speaking, in the sense that without them the history

<sup>7</sup> Those interested in this specific historical incident can consult *The History Channel's* wonderful webpage: <http://www.history.com/civilwar/shermansmarch/>

cedido y que, por lo tanto, no está en condiciones de avanzar, de fluir para dar alcance al hombre que contempla ese pasado desde detrás de la cámara, a ese hombre que posteriormente meditará sobre esas mismas imágenes en la mesa de edición, imágenes ya completamente convertidas en lo que pretendían ser cuando fueron filmadas: retazos de una memoria en acción, constantemente fagocitando el tiempo presente. Por eso McElwee presentará como una epifanía el descubrimiento de la película de Curtiz, *Bright Leaf*, es decir, la verá como un antecedente de la memoria familiar, una memoria de la memoria: ello le permite huir hacia el pasado, profundizar en el mismo, convertir el pretérito imperfecto en pretérito pluscuamperfecto.

El tiempo es fundamental en el aparato discursivo de McElwee, un tiempo que se reconstruye a partir de la mirada de la cámara y que desde las imágenes melancólicas que ésta produce se despliega en formaciones diversas por las que se deslizan los comentarios del autor. Nos encontramos en primer lugar con el tiempo histórico como paisaje de fondo. Es el tiempo del general Sherman y su marcha por las tierras sureñas<sup>7</sup>, el tiempo de la historia de las plantaciones de tabaco de la Carolina del Norte natal del cineasta que se transfigura en el tiempo histórico-hollywoodiense de *Bright Leaf* donde los anales de la producción industrial del tabaco encuentran su correspondencia imaginaria en forma de melodrama. Sobre el primero, McElwee superpone su propia marcha sentimental que constituye también un ensayo sobre la tipología femenina del Sur; sobre los dos segundos, despliega una reconfiguración de la memoria familiar a través de otro ensayo sobre el tabaco en todas sus dimensiones. Pero también obras menores como *Space Coast* o *Something to do with the Wall* se articulan a través de una mirada histórica que trasciende la propia idea de historia para convertirse en una forma de emoción. McElwee contempla, en estos últimos casos, a los personajes como si estuvieran atrapados en el ámbar de un determinado episodio histórico pero no para dejarlos en esa prisión temporal, sino para hacernos conscientes de la misma a través de la acción de la cámara que los muestra en el interior de esa esfera ambarina. Al mismo tiempo, esos personajes son extraídos del olvido a través de su encuentro con la cámara (y nunca mejor dicho porque la cámara de McElwee efectúa constantemente esta operación de encontrar personajes y revelar la constelación de acontecimientos y sensaciones que los rodea). Ya he dicho antes que la cámara de McElwee es como una máquina del tiempo y lo reitero ahora ante la constatación de que el instrumento, en manos del documentalista, es capaz de rescatar a determinados personajes del olvido, de recolocarlos en la historia, en una historia de la que formaban parte por derecho propio pero de la que habían sido

<sup>7</sup> Los interesados en este episodio histórico concreto pueden consultar la magnífica página web de *The History Channel*: <http://www.history.com/civilwar/shermansmarch/>

would not exist, but rather with characters enabled for a historical time that had left them aside and that, by means of McElwee's operation, is constituted for them as a background landscape that pushes them to the foreground. Thus is repeated, in these films, the very relation of McElwee with history that articulate some of his more properly historicist projects (*Sherman's March* or "Bright Leaf," in particular). In all of these cases, the documentary filmmaker reinvents history by superimposing his particular *mise-en-scène* over the traditional version of history, at the same time that the characters acquire their identity by locating themselves over the background of the reconstructed history.

This is a double movement, therefore, of the filmmaker's spatial-temporal camera: on the one hand he converts the present into the past at the moment of filming, especially when through it he faces his family or friends; on the other, he transforms the past into the present, when he penetrates a particular temporal zone and recovers from it visual and personal spheres that do not figure in the basic historical narrative despite forming part of it.

Then we find the time of the reflection itself, the fluid coordinates that articulate the distinct times of the memory-images that, as I have mentioned previously, tend to gather in meaningful constellations: the most surprising, the disquieting accumulation of catastrophic images arising from the six o'clock news bulletin (*Six O'Clock News*). This TV version of the reality offers McElwee the opportunity to insert a rare tragic perspective into his documentary vision, a kind of revelation that had not manifested itself in such a direct way until now, despite having been present, in a latent form, in many of the previous images.

Let us also bear in mind the delayed time, full of twists, that arise while editing the previously filmed footage. In this case, the experiences were already captured with an impression of the future, a vision rooted in having filmed them thinking about their later use, but that for this very reason they were immediate conversions of the present into the past, that is to say, of the past that they would constitute when they would be revised on the editing table. These proliferations of temporary folds that distort McElwee's filmic exposition and that give its expositive structure an essayistic tone betray the filmmaker's personal struggle with time; a battle with the chronology that comprises part of his particular temporal experiences tied to a device like the movie camera, supposedly prepared to capture the present and mummify it, but that in this case spectacularly expand its possibilities.

Finally, the time of melancholy, melancholy that the images themselves exude and that the conscious filmmaker's glance gathers from the impossibility of recovering in them those moments that really never existed as such, given the fact that he only ever lived them from behind the camera, delayed. Therefore, a tragic melan-

expulsados. No se trata de personajes propiamente históricos, en el sentido de que sin ellos la historia no existiría, sino personajes habilitados para un tiempo histórico que les había dejado de lado y que, mediante la operación de McElwee, se constituye para ellos como paisaje de fondo que los impulsa al primer término. Se repite así, en estos filmes, la propia relación de McElwee con la historia que articula algunos de sus proyectos más propiamente historicistas (*Sherman's March* o *Bright Leaves*, concretamente). En todos estos casos, el documentalista reinventa la historia mediante la operación de situar sobre la versión tradicional de la misma su particular puesta en escena, al tiempo que los personajes adquieren su identidad al colocarse sobre el fondo de esa historia reconstituida.

Doble movimiento, por tanto, de la cámara espacio-temporal del cineasta: por un lado convierte el presente en pasado en el momento de filmar, especialmente cuando a través de ella se encara con su familia o amigos; por el otro, transforma el pasado en presente, cuando penetra en una zona temporal determinada y recupera en ella esferas visuales y personales que no figuraban en el relato esencial a pesar de formar parte del mismo.

Nos encontramos luego con el tiempo propio de la reflexión, las coordenadas fluidas que articulan los distintos tiempos de las imágenes-recuerdo que, como he indicado antes, tienden a reunirse en constelaciones significativas: las más sorprendentes, esa inquietante acumulación de imágenes catastróficas surgidas de los telediarios de las seis (*Six O'Clock News*). Esta versión televisiva de lo real le ofrece a McElwee la oportunidad de introducir una inusitada perspectiva trágica en su visión documentalista, visión que no se había manifestado de forma tan directa hasta ese momento, a pesar de haber estado presente, de manera larvada, en muchas de sus imágenes anteriores.

Tengamos también en cuenta el tiempo retardado, lleno de pliegues, que surge de las operaciones de revisión del metraje filmado previamente. En este caso, las vivencias ya fueron captadas con una impresión de futuro, visión enraizada en el hecho de haberlas filmado pensando en su uso posterior pero que por ello mismo eran conversiones inmediatas del presente en pasado, es decir, del pasado que constituirían cuando fueran revisadas en la mesa de edición. Estos proliferación de pliegues temporales que retuercen la exposición fílmica de McElwee y que le dan a su estructura expositiva un tono ensayístico delatan la particular lucha del cineasta con el tiempo; una batalla con la cronología que forma parte de su particular vivencia temporal ligada a un artilugio como la cámara de cine, supuestamente preparada para captar el presente y momificarlo, pero que en este caso amplía espectacularmente sus posibilidades.

Tiempo finalmente de la melancolía, melancolía que destilan las propias imágenes y que recoge la mirada del cineasta consciente de la imposibilidad de recobrar



choly, given that it is produced by an inability no so much to recover the past or to stop time, as McElwee sometimes aspires to do, but rather to live the present and, as a result, to identify the memory as such, as a residue from a present that once was. Melancholy faced with the inability to put himself in a structured, constant, lived time that occurs in a homogeneous and familiar manner. His are images that at times acquire the tone of a Baroque *vanitas*, be that because they refer directly to extinction or death, as is the case of that impressive shot of the fish gasping for air out of water (in *Time Indefinite*, a shot that has its echo in that final shot from *Bright Leaf* in which the young Adrian picks up a fish from a puddle in the sand to bring it to the ocean and thus prevent it from dying), or because, apparently celebrating life and hope, they tend to extol a preference to lean gradually toward disillusionment, like those shots of his baby's body lost in the immensity of an enormous bed (in *Six O'Clock News*).

The melancholy appears also in other, more complex moments, like that in which, contemplating the previously filmed images of his pre-teenage son, he imagines him, in the future, observing his father in that mood (that of contemplating and commenting on, in the past, the images of his son, who looks at him from the future). This temporal disposition repeats itself, from the inverse perspective, when he observes and comments on a photograph of his mother next to him and his siblings when they were young in *Bright Leaves*. A strange consciousness of temporality is awakened here that thus turns extraordinarily complex and exposes his melancholic burden precisely through this complexity. McElwee places himself in this way in the same sphere as those authors that write an intimate diary, an operation that brings with it an unforgivable tendency toward the melancholic because it makes one become conscious of the passing of time and it drives an unfolding of the flow of time. This inclination of the documentary filmmaker to contemplate himself in the images themselves, hereby bifurcating temporality (and contributing with it to a split equivalent to the one announced by Lacan between the eye and the gaze), recalls the same tendency showed by intimate diary writers to live two forms of life in parallel. Benjamin Constant, one of the masters of the genre, "used to make sensitive, for him in the first place, the parallel course of the two temporalities that used to compose his life, that of the events and that of the diary that amplifies them, that gathers its sediments and in some way superimposes them through the days that are, themselves, able to be superimposed."<sup>8</sup> Constant, like McElwee imagining the

<sup>8</sup> Pachet, Pierre. *Les baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*. Paris : Hachette, 2001. 108.

en ellas esos momentos que, en realidad, nunca existieron como tales, puesto que siempre los vivió tras la cámara, aplazados. Melancolía, por consiguiente, trágica puesto que está producida por una incapacidad no tanto de recuperar el pasado o de detener el tiempo, como pretende a veces McElwee, sino por vivir el presente y, en consecuencia, por reconocer el recuerdo como tal, como residuo de un presente que fue. Melancolía ante la imposibilidad de situarse a sí mismo en una temporalidad estructurada, constante, vivencial que transcurra de forma homogénea y familiar. Son imágenes las suyas que a veces adquieren la tonalidad de una *vanitas* barroca, ya sea porque se refieran directamente a la extinción o a la muerte, como en el caso de ese impresionante plano del pez boqueando fuera del agua (en *Time Indefinite*, un plano que tiene su eco en esa toma al final de *Bright Leaves* en la que el niño Adrian recoge un pez de un charco en la arena para llevarlo al mar y evitar así que muera), o porque, celebrando aparentemente la vida y la esperanza, tienden a decantarse paulatinamente hacia el desengaño, como esos planos del cuerpo de su bebé perdido en la inmensidad de una cama enorme (en *Six O'Clock News*).

La melancolía aparece también en otros momentos, más complejos, como aquel en que, contemplando las imágenes de su hijo pre-adolescente filmadas con anterioridad, lo imagina a éste, en el futuro, observándole a él en esa tesitura (la de contemplar y comentar en el pasado las imágenes del hijo que lo mira desde el futuro). Esta disposición temporal se repite, desde la perspectiva inversa, cuando él mismo observa y comenta en *Bright Leaves* una fotografía de su madre junto a él y sus hermanos cuando eran niños. Se desvela aquí una extraña conciencia de la temporalidad que así se vuelve extraordinariamente compleja y expone su carga melancólica a través precisamente de esa complejidad. Se sitúa de esta manera McElwee en la misma esfera de aquellos escritores que escriben un diario íntimo, una operación que conlleva una irremisible tendencia hacia la melancolía porque hace tomar conciencia del paso del tiempo y conduce a un desdoblamiento del flujo temporal. Esta propensión del documentalista a contemplarse a sí mismo en las propias imágenes, bifurcando de esta manera la temporalidad (y contribuyendo con ello a una escisión equivalente a la que anunciaba Lacan entre el ojo y la mirada), recuerda la idéntica tendencia que presentan los escritores de diarios íntimos a vivir en paralelo dos formas de vida. Benjamín Constant, uno de los maestros del género, “hacía sensible, en primer lugar para él, el curso paralelo de las dos temporalidades que formaban su vida, la de los acontecimientos y la del diario que los amplifica, que recoge sus sedimentos y de alguna manera los superpone a través de los días que son, ellos mismos, superponibles”<sup>8</sup>. Constant, como McElwee

<sup>8</sup> Pachet, Pierre, *Les baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*, Hachette, Paris, 2001, p. 108.

future aspect of his son, consciously includes in his diary indications assigned to that unfamiliar glance that observes his life, that is, to that which will later be him.<sup>9</sup>

The writer observes himself, and submits himself to the observation of others, through his writing; it is depicted in the configuration that it produces but as if distancing itself from the process. The writing is a means of flinging outside of oneself the imaginary and leaving it inert on the paper where it will later be collected by those who read the diary, among them the writer himself. But the documentary filmmaker cannot liberate himself so easily from his own presence, since his camera, and with it the body that commands it, is present in the images produced: when the images are seen, it is a part of McElwee himself that is inlaid in them in an effective way, bestowing upon them his own corporality, even though his figure, the composite it forms with the camera, remains outside of the frame. For that reason we say that McElwee is, in his films, so closely linked to his camera; for that reason McElwee's camera transcends the mere technology and it is seen united with a body, a presence and a conscience. It has to do with understanding the fact that the camera-body alliance that McElwee's films represent is far from the simple technological instrument assigned to objectively capture the real (if such an instrument has ever existed), the instrument represented by the camera of classic films, cold and apart, absent in appearance from the images constructed. It is also far from the nervous camera that modern documentary filmmakers and film directors affiliated with Dogma (for esthetically distinct reasons) use. The requirements of Dogma cinema are a way of affirming the transparency of classic cinema through other means, while the styles of *cinéma vérité* implies only the union of the camera with a glance, with a restless eye, but not necessarily with the body in general and, therefore, with the subjectivity tied to that body and its activity with respect to reality. Saying that McElwee is a man of the cinema is something more than a euphemism, since in fact his cinema constitutes the representation of a type of subjectivity that can only exist in the scope of a highly developed cinematographic conscience and with the support of a particular technological framework. It is a structure able to capture, with all of the consequences it entails, the visual result of the presence of the body in the vital experience itself.

<sup>9</sup> Pachet. *Les baromètres de l'âme...* 110.

imaginando la mirada futura de su hijo, incluye conscientemente en su diario indicaciones destinadas a esa mirada desconocida que observa su vida, o sea, a aquél que será él mismo más tarde<sup>9</sup>.

El escritor se observa a sí mismo, y se somete a la observación de los demás, a través de la escritura; se representa en la configuración que ella produce pero como distanciándose del procedimiento: la escritura es una manera de arrojar fuera de sí el imaginario y dejarlo inerte sobre el papel de donde será después recogido por quienes lean el diario, entre ellos el mismo escritor. Pero el documentalista no puede librarse tan fácilmente de su propia presencia, ya que su cámara, y con ella su cuerpo que la comanda, está presente en las imágenes producidas: cuando se ven las imágenes, es una parte del propio McElwee el que está incrustado en ellas de manera efectiva, otorgándoles la forma de su propia corporeidad, aunque su figura, el híbrido que forma con la cámara, permanezca fuera de cuadro. Por ello decimos que McElwee está, en su cine, ligado tan estrechamente a la cámara, por ello la cámara de McElwee trasciende lo meramente tecnológico y se ve coaligada a un cuerpo, a una presencia y a una conciencia. Se trata de comprender el hecho de que la coalición cámara-cuerpo que el cine de McElwee representa está lejos del simple instrumento tecnológico destinado a captar objetivamente lo real (si es que un instrumento así ha existido alguna vez), instrumento representado por la cámara del cine clásico, fría y distanciada, ausente en apariencia de las imágenes que construye. Está también lejos de la cámara nerviosa que los documentalistas modernos y los cineastas afiliados al Dogma (por razones estéticamente distintas) utilizan. Los requisitos del cine Dogma son una manera de afirmar la transparencia del cine clásico por otros medios, mientras que los estilemas del *cinéma vérité* implica tan sólo la coalición de la cámara con una mirada, con un ojo inquieto, pero no necesariamente con el cuerpo en general y, por tanto, con la subjetividad ligada a ese cuerpo y su actividad con respecto a lo real. Afirmar que McElwee es un hombre de cine es algo más que un eufemismo, ya que en realidad su cine constituye la representación de un tipo de subjetividad que sólo puede darse en el ámbito de una conciencia cinematográfica altamente desarrollada y apoyada por determinada estructura tecnológica. Una estructura capaz de recoger, con todas sus consecuencias, el resultado visual de la presencia del cuerpo en la propia experiencia vital.

<sup>9</sup> Pachet, *Les baromètres de l'âme...*, op. cit., p. 110.

## Essays about oneself

The direct presence of the documentary filmmaker himself in his images is scarce in McElwee's work. For that reason, when it occurs it is that much more meaningful. As a general rule, McElwee tends to appear, in front of the camera, in motels or in transitory places, next to a bed and, most of the time, with a television present in the frame or alluded to by the documentary filmmaker himself. This confluence of a non-place<sup>10</sup> like a motel, the television as a vicarious contact with the outside, and that twilight zone, near sleep, that represents the bed, shape a type of recurrent staging that, like a still-life or landscape, transcends the elements that compose it through the very constellation that they form in relation to it. It is definitely a sketch of an implanted self-portrait, like a key, in the interior of the documentary elaborations of the filmmaker.

McElwee's work moves, obviously, between biography and essay. It has to do, nonetheless, with a very peculiar essay in which the very life of the essayist, transformed into memory, becomes the object of reflection. One could say that we are close to Montaigne, but the visual condition of these operations causes the essayistic exercise about oneself to become more drastic than that carried out by the traditional essayist: the subjectivity itself is not something referred to elliptically, but it is given expression, as we have been able to confirm, in the images, in a way that is the very visibility of the subject that, through the camera, becomes the material of his own reflection. But I will not go into the autobiographical or essayistic condition of McElwee's documentaries, in spite of its importance, among other things, because other parts of this book are concerned with that. I will limit myself, on the contrary, to the space remaining between these two poles, between the supposedly objective account of life itself and the reflective attitude by which the subject turns toward the outside to absorb it for the benefit of the process of reflection. This space is occupied by a combination between the manner of the intimate diary and the self-portrait.

The use of mirrors by the visual self-portraitists (painters, photographers) is well-known. And McElwee also appears, sometimes as if by chance, reflected in some sort of mirror: in those moments his hybrid man-camera condition becomes visible. Through the mirror becomes visible the ringlet that holds together the entire framework: him, the camera and the image of it all, causing the visible to circulate through a practically closed configuration. It is thus demonstrated, finally, the reverse of that emptiness of the images that the documentary filmmaker's latent

<sup>10</sup> I refer to the idea outlined by Foucault and expanded upon, later, by Anthropologist Marc Augé.

## Ensayos sobre uno mismo

La presencia directa del propio documentalista en sus imágenes es escasa en toda la obra de McElwee. Por ello, cuando se produce resulta mucho más significativa. Por regla general, McElwee tiende a aparecer, ante la cámara, en moteles o lugares de paso, junto a una cama y, la mayoría de las veces, con un televisor presente en el encuadre o aludido por el mismo documentalista. Esta confluencia de un no-lugar<sup>10</sup> como es el motel, la televisión a modo de contacto vicario con el exterior, y esa zona crepuscular, cerca del sueño, que representa la cama, conforma una especie de puesta en escena recurrente que, como un bodegón o un paisaje, trasciende los elementos que la componen a través de la propia constelación que los mismos forman al relacionarse entre sí. Es definitivamente un esbozo de autorretrato incrustado, a modo de clave, en el interior de las elaboraciones documentales del cineasta.

La obra de McElwee se mueve, obviamente, entre la biografía y el ensayo. Se trata, sin embargo, de un ensayo muy peculiar en el que la propia vida del ensayista, transformada en memoria, se convierte en objeto de reflexión. Se podría decir que estamos cerca de Montaigne, pero la condición visual de estas operaciones hace que a través de las mismas el ejercicio ensayístico sobre uno mismo sea mucho más drástico que el que efectúa el ensayista tradicional: la propia subjetividad no es algo a lo que se alude elípticamente, sino que queda plasmada, como hemos podido comprobar, en las imágenes, de manera que es la visualidad misma del sujeto la que, a través de la cámara, se convierte en material de su propia reflexión. Pero no entraré en la condición autobiográfica o ensayística de los documentales de McElwee, a pesar de su indudable importancia, entre otras cosas porque de ello ya se ocupan otras partes de este libro. Me ceñiré, por el contrario, al espacio que queda entre estos dos polos, entre el recuento pretendidamente objetivo de la propia vida y la actitud reflexiva por la que el sujeto se vuelve hacia el exterior para absorberlo en beneficio de su proceso de reflexión. Este espacio está ocupado por una combinación entre los modos del diario íntimo y del autorretrato.

Conocido es el uso que los autorretratistas visuales (pintores, fotógrafos) acostumbran a hacer de los espejos. Y McElwee también aparece, a veces como por casualidad, reflejado en algún espejo: en esos momentos se hace visible su condición híbrida de hombre-cámara. Se hace visible, a través del espejo, el bucle que sostiene todo el entramado: él, la cámara y la imagen de todo ello, haciendo circular lo visible por una configuración prácticamente cerrada. Se evidencia así, por fin, el reverso de

<sup>10</sup> Me refiero a la idea delineada por Foucault y ampliada, posteriormente, por el antropólogo Marc Augé.

presence configured in them: his intimate link is included in them, at the same time that it remains obvious that this link is made real through the camera-body union. What we see, the image as vision, is revealed in this way like the by-product of a more complex phenomenology: it forces us to not consider the images themselves, or the eye that brings them about, like the nodal point of the entire configuration, but rather brings us to become conscious of the framework that, at the same time that it surrounds the image, extends its meaning. In this structure lies the focus of the visualization: the camera-body is found in the interior of the visualized context, making up therefore an unusual perspective that is not quite the prolongation of a glance, as it is the reverse of this. If the cameras have tended to make proverbial points of view, in this case McElwee's camera is the receiver of the global viewpoint in which it finds itself immersed. This is done with the particularity that it is the camera itself that has contributed to forming the visual bubble that surround it and the one that is being exposed by the bubble's attributes. Returning to paraphrase Lacan, we could say that McElwee, more than watching things, is watched by them. This is meant in the sense that what shows us the images that arise from McElwee's camera-body is the result of the intimate interaction of this psycho-technological device with the context in which it finds itself, so that whatever is found inside the frame created by the filmmaker's camera tends *to be dependent* on him and his camera. It is for that reason that the set leans toward self-representation.

But this desire to reconfigure himself through documentary and the complexities entailed in his case is shown by McElwee in very revealing circumstances. The most outstanding is that sequence in *Six O'Clock News* in which the documentary filmmaker receives a television camera team at the ready. The fact that the encounter had been agreed upon in that way, (maybe not on the first occasion, but nevertheless) and that the scene was repeated several times in order to obtain the desired result, does not diminish the importance of the event (more than anything because McElwee uses the repetitions to give constancy to the different possible facets of it). Quite the contrary, it adds a further layer of complexity. The framework is formed, in broad strokes, by the configurations that are exposed next. In the first place, there is the image belonging to McElwee's camera in which one sees his hand opening the door to his apartment to allow the television crew to enter with their own camera focusing on him. This allows him to play with his own points of view and those of television throughout the segment, points of view, we emphasize it, that come from two different visual regimes. Then, there are the usual comments about the strange situation in which he finds himself, until, finally, it all culminates in the introduction in the documentary of the images pertaining to the emission of the television report. This game of visual paradoxes deploys a proliferation of approaches that gather

ese hueco de las imágenes que configuraba la presencia latente del documentalista en las mismas: se constata la íntima vinculación de éste con ellas, al tiempo que queda patente que esta vinculación se realiza a través del conjunto cámara-cuerpo. Lo que vemos, es decir, la imagen como visión, se revela de esta manera como el subproducto de una fenomenología más compleja: ello nos obliga a no considerar las imágenes en sí, o el ojo que las determina, como el punto nodal de toda la configuración, sino que nos lleva a tomar conciencia del entramado que, a la vez que rodea la imagen, amplía su significado. Es en esta estructura donde reside el foco de la visualización: la cámara-cuerpo se encuentra en el interior del contexto visualizado, confeccionando así una perspectiva insólita que no es tanto la prolongación de una mirada, como el reverso de la misma. Si las cámaras han tendido a confeccionar proverbialmente puntos de vista, en este caso, la cámara de McElwee es receptora de un punto de vista global en el que ella se halla inmersa. Con la particularidad de que es ella misma la que ha contribuido a formar la burbuja visual que la rodea y la que está siendo denotada por los vectores de ésta. Volviendo a parafrasear a Lacan, podríamos decir que McElwee más que mirar las cosas, es mirado por ellas. En el sentido de que aquello que nos muestran las imágenes surgidas de la cámara-cuerpo de McElwee es el resultado de la íntima interacción de este dispositivo psico-tecnológico con el contexto en el que se halla, de modo que todo cuanto se encuentra dentro del encuadre confeccionado por la cámara del cineasta tiende a *estar pendiente* de éste y de su cámara. Es por ello por lo que el conjunto se inclina a la autorrepresentación.

Pero esta voluntad de reconfigurarse a sí mismo a través del documental y las complejidades que en su caso comporta, la muestra McElwee en circunstancias muy reveladoras. La más destacada es esa secuencia de *Six O'Clock News* en la que el documentalista recibe a un equipo de televisión cámara en ristre. El hecho de que el encuentro fuera pactado de aquella manera (quizá no en la primera ocasión, sin embargo) y que se efectuaran diversas tomas del mismo para conseguir el resultado apetecido, no quita importancia al suceso (más que nada porque McElwee utiliza las repeticiones para dejar constancia de las diversas facetas posibles del mismo). Antes al contrario, le añade una capa más de complejidad. El conjunto está formado, a grandes rasgos, por las configuraciones que se exponen a continuación. En primer lugar, la imagen perteneciente a la cámara de McElwee en la que se ve la mano de éste abriendo la puerta de su apartamento para dejar entrar un equipo de televisión con su propia cámara que le está enfocando: esto le permite jugar al cineasta con sus puntos de vista y los de la televisión a lo largo del segmento, puntos de vista, subrayémoslo, que provienen de dos regímenes visuales distintos. Luego, están sus consabidos comentarios sobre la extraña situación en la que se encuentra. Hasta que, finalmente, todo ello culmina con la introducción en el documental de las imá-



the complexity in which the documentary filmmaker finds himself immersed. They are not simple reflections like those that are given off from the confrontation of two mirrors, but rather elaborations about a world such as ours in which the image and the subject interact obsessively. At a certain point in this sequence, McElwee states that he has become part now of that television field that up until then he had only experienced as a mere spectator. Nonetheless, we already know that the vision of the television newscast has brought him, on other occasions (in *Six O'Clock News*, for example), to embark on the adventure of going in search of the connection of those images to the real world, thus inverting the typical form that the images tend to produce. It also reverses the traditional position of the spectator. And finally, it corroborates the documentary filmmaker's tendency to be, in the last instance, more a product of the images than their producer.

Referring to Michel Leris and his literary self-portraits, it has been said that "what matters to the self-portraitist, as much as the writer, is the process of construction and reconstruction of places, the classification, the inventory, the packing and unpacking of images, far more than the specific contents of the memory, that turns them into simple milestones of the invention of the text."<sup>11</sup> They are words that fit with the feel of McElwee's films. Beyond, then, the various qualities through which unfold the documentary work of the filmmaker, beyond the unquestionable condition of essayist and the no less certain autobiographical essence of all of this work, lies a veiled will to make self-portraits. Not so much *pictorial* self-portraits (like those arrangements that are formed when he himself appears on screen) that would decant his work toward the merely self-reflective documentary, but some complex forms of self-portraiture closer to the literary aspect of it, forms in which a multitude of elements intervene in the continuous process of imagination and reshaping. The self-portrait is not, therefore, in this case a configuration to achieve, but rather a process of dislocation. The filmic self-portrait, like the literary one, takes place through a process of decomposition of that which in principle is presented as unity. It is a polymorphous search process of the reflexes that arise from a mirror in constant motion.

However, the complex disposition of McElwee's documentary adventure does not end here since, beneath the autobiographical will of his documentaries, beneath the essayistic structure of the same, beneath the conversion of the elements that shape them into devices of a process of self-representation, beneath all that passes the energy of the intimate diary that confers his particular emotional tone to the other layers of the process; at the same time it definitively delimits the position of the docu-

<sup>11</sup> Beaujour, Michel. *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. Paris : Seuil, 1980. 208.

genes pertenecientes a la emisión del reportaje televisivo. Este juego de paradojas visuales despliega una proliferación de planteamientos que recogen la complejidad en la que se halla inmersa el documentalista. No son simples reflejos como los que se desprenden de la confrontación de dos espejos, sino elaboraciones sobre un mundo como el nuestro en el que la imagen y el sujeto interaccionan obsesivamente. En determinado momento de esta secuencia, McElwee constata que él mismo ha pasado a formar parte de ese ámbito televisivo del que hasta entonces parecía ser un simple espectador. Nosotros ya sabemos sin embargo que la visión de las noticias del telediario le ha llevado en otras ocasiones (en *Six O'Clock News*, por ejemplo) a lanzarse a la aventura de ir al encuentro de la correspondencia de aquellas en el mundo real, invirtiendo así la forma típica que tienen las imágenes de producirse. Invirtiendo también la postura tradicional del espectador. Y, corroborando, finalmente, la tendencia del documentalista a ser, en última instancia, más un producto de las imágenes que un productor de las mismas.

A propósito de Michel Leris y sus autorretratos literarios se dice que “lo que importa al autorretratista, en tanto que escritor, es el proceso de construcción y reconstrucción de lugares, la clasificación, el inventario, el empaquetamiento y desempaquetamiento de las imágenes, mucho más que los contenidos específicos de la memoria, que se convierten en simples jalones de la invención del texto”<sup>11</sup>. Son palabras que encajan con la textura de los filmes de McElwee. Más allá, pues, de las múltiples cualidades a través de las que se despliega el trabajo documental del cineasta, más allá de su indudable condición de ensayista y la no menos cierta esencia autobiográfica de toda su obra, reside una velada voluntad de confeccionar autorretratos, pero no tanto unos autorretratos *pictóricos* (como esas disposiciones que se forman cuando aparece él mismo en pantalla) que decantarían su obra hacia el documental meramente autorreflexivo, como unas formas complejas del autorretrato más cercanas a la vertiente literaria del mismo, formas en las que intervienen multitud de elementos en continuo proceso de figuración y reconfiguración. El autorretrato no es, por lo tanto, en este caso una configuración a alcanzar, sino un proceso de desarticulación. El autorretrato fílmico, como el literario, se produce a través de un proceso de descomposición de lo que en principio se presenta como unidad. Es un proceso de búsqueda polimorfa de los reflejos surgidos de un espejo en constante movimiento.

Ahora bien, no se termina aquí la disposición compleja de la aventura documental de McElwee, ya que, por debajo de la voluntad autobiográfica de sus documentales, por debajo de la estructura ensayística de los mismos, por debajo de la conversión

<sup>11</sup> Beaujour, Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Seuil, París, 1980, p. 208.

mentary filmmaker and his camera (of the subject and the technology in conjunction) in the entire framework.

Therefore, as a last resort, when McElwee films others he is always filming himself, the images of others are the steadfast equivalent of those rare moments in which the mirror reveals his “centaur” presence, half man, half camera, in a context in which he obliquely finds himself. But this filming that is self-filming does not respond to the habitual canons of this type of approach in the sense that, as Montaigne used to say, every movement gives us away and, therefore, the images, be they literary or visual, would always be the author’s representations. We have already seen that McElwee transcends this basic vision of the fact, among other things because, as Starobinski would say, it is the filmmaker himself that is in motion,<sup>12</sup> his own body involved in the writing of the images, rather than being a writing without body which moves to fill that void. On the other hand, and in this the filmmaker truly finds himself close to Montaigne and to so many other literary self-portrait authors, McElwee always films through a state of mind: he connects his own mood to the “frame of mind” of the world that surrounds him. Thus he achieves a transfer of emotions from the world to himself and from himself to the world. It is a product of his activity with the intimate space that, as I have said, settles all of the rest of the processes.

The history of intimate diaries in their modern form begins in the 18<sup>th</sup> century<sup>13</sup> and culminates, significantly, at the end of the 19<sup>th</sup>, when they lose the essentially intimate, private condition, and become public. It is not that previously they were not published, but in principle, during their elaboration, it was not considered that this would happen (or, at least, the possibility was hypocritically hidden), while, from that moment on, they were almost always written with the idea that they would later be read: “It has to do, then, with the debut of another era that causes, from that time on, the intimate diary to be an established literary genre, which in turn makes it impossible that the writer might write one with absolute naiveté.”<sup>14</sup> This disclosure of the intimate coincides with the beginning of the era in which private images will also begin to make public, the private forms of the subject, through a visualization of the rhetoric of the unconscious which Freud also would make come to the surface. This process of visual revelation, of externalization, culminates, a century later, with cinematographic intimate diary projects as expressive as McElwee’s. Diaries that,

<sup>12</sup> Starobinski refers to Montaigne in his book *Montaigne en mouvement* (Paris : Gallimard, 1993).

<sup>13</sup> In his book, *The Art of the Personal Essay* (New York: Anchor Books, 1995), Phillip Lopate presents a more in-depth study of the intimate diary that he calls personal essay and that goes back to the classical world.

<sup>14</sup> Pachet. *Les baromètres de l’âme...* 178.

de los elementos que los conforman en dispositivos de un proceso de autorrepresentación, por debajo de todo ello transcurre la energía del diario íntimo que confiere a las otras capas del proceso su particular tono emocional, a la vez que delimita definitivamente la posición del documentalista y su cámara (del sujeto y la tecnología en conjunción) en todo el entramado.

Por lo tanto, en última instancia, cuando McElwee filma a los demás se está filmando siempre a sí mismo, las imágenes de los demás son la equivalencia constante de esos raros momentos en los que un espejo revela su presencia de “centauro”, mitad hombre, mitad cámara, en un contexto donde se encontraba elípticamente. Pero esta filmación que es autofilmación no responde a los cánones habituales de este tipo de planteamientos, en el sentido de que, como decía Montaigne, todo movimiento nos delata y, por tanto, las imágenes, ya fueran literarias o visuales, serían siempre representaciones de su autor. Ya hemos visto que McElwee trasciende esta visión simple del planteamiento, entre otras cosas porque, como diría Starobinski, es el mismo cineasta quien está en movimiento<sup>12</sup>, su propio cuerpo implicado en una escritura en imágenes, en lugar de que sea una escritura sin cuerpo la que se mueva para cubrir esa ausencia. Por otra parte, y en esto sí que el cineasta se halla cerca de Montaigne y de tantos otros autores de autorretratos literarios, McElwee filma siempre a través de un estado de ánimo: conecta su propio estado de ánimo con el “estado de ánimo” del mundo que le rodea. Logra así un trasvase de emociones desde el mundo a sí mismo y de sí mismo hacia el mundo. Ello es producto de su actividad con el espacio íntimo que, como he dicho, sedimenta todo los demás procesos.

La historia de los diarios íntimos en su forma moderna empieza en el siglo XVIII<sup>13</sup> y culmina, significativamente, a finales del XIX, cuando pierden su condición esencialmente íntima, privada, y se hacen públicos. No es que antes no se publicaran, pero en principio, durante su elaboración no se consideraba que eso fuera a suceder (o, por lo menos, la posibilidad se ocultaba hipócritamente), mientras que, a partir de ese momento, se escribieron casi siempre con la voluntad de que fueran posteriormente leídos: “Se trata, pues, del debut de otra época que hace que, a partir de entonces, el diario íntimo sea un género literario establecido, lo cual hace imposible que un escritor pueda llevar uno con absoluta inocencia”<sup>14</sup>. Esta divulgación de lo íntimo coincide con el inicio de una época en la que las imágenes empezarán también a hacer público

<sup>12</sup> Starobinski se refiere a Montaigne en su libro *Montaigne en mouvement*, Gallimard, París, 1993.

<sup>13</sup> Philip Lopate estudia en su libro *The Art of the Personal Essay* (Anchor Books, Nueva York, 1995) una forma más amplia del diario íntimo que él denomina ensayo personal y que se remonta al mundo clásico.

<sup>14</sup> Pachet, *Les baromètres de l'âme...*, op. cit., p. 178.

contemplated from the classic point of view, compose a paradox, since, for their audiovisual condition, they are just the opposite of an essentially private operation. But, for that very reason, they are intimate maneuvers that are right at home in a panorama that began to develop at the end of the 19<sup>th</sup> century, at the gates of the invention of cinema and after a notable evolution of photography. They are the final result of a process that, in its moment, had reshaped the concept of intimacy itself by making visible an intimacy expressed in words that later would be formed directly through visualities.

The writer of the intimate diary works in a space created between reality and his conscience and that is materialized in the writing: the writing is, in this case, the counterpart of the intimate mental space, where the basic forms of that space unfold. In McElwee's case, it is the *filmic writing* where supposedly we would find the active equivalence of intimacy, as with the writers. But this filmic writing, that is to say, the montage, arrives preceded by another operation, with the camera, through which is produced a prior space that constitutes the establishment of a glance at the real from a distance. This space, previous to the writing is like a first diary in which the events become intimate through the camera. It has to do with an operation inverse to that of the writing, since the filmmaker goes from the visible (the images that he sees through the camera) to the invisible (the imaginary into which he incorporates them and through which he elaborates on them during the editing), while the writer operates, when he writes, from the invisible (the imaginary in which the memories are stored) to the visible (the writing, that transforms this visualization through the movements of the soul). These *movements of the soul* inscribed through the rhetoric of the images recorded by the writer when he develops his diary, are equivalent to the filmmaker's body's movements inscribed, through the camera, on the images of reality. Prior to the filmmaker reproducing, through editing and the voice-over, the writer's procedure in the filmed images, he has already carried out a subjective elaboration of them through the constant relation with the camera-body and the images.

This relocation of the camera in the making of the filmic image, its closeness to the body that supposes also an approximation of the body to the filming itself, implies the possibility to detect a certain type of psycho-technological images, tied to a condition of the new instruments and the consequently equally renewed figurations, of which McElwee's work would be outstanding examples. McElwee's documentaries, these explorations of his interior world through the exterior one governed by the camera, help us to transcend the annihilated vision of a cinematographic apparatus only capable of obtaining objective images of reality that would only allow them to reveal the presence of the subject and the subjectivity through a writing operation

lo privado, las formas privadas del sujeto, a través de una visualización de la retórica de un inconsciente al que también Freud haría salir a la superficie. Este proceso de desvelamiento visual, de exteriorización, culmina, un siglo después, con proyectos de diario íntimo cinematográfico tan expresivos como los de McElwee. Diarios que, contemplados desde la óptica clásica, constituyen una paradoja, ya que, por su condición audiovisual, son todo lo contrario de una operación esencialmente privada. Pero, por ello mismo, son maniobras íntimas que se asientan de pleno derecho en un panorama que se empezó a gestar a finales del siglo XIX, a las puertas de la invención del cine y después de una evolución notable del medio fotográfico. Son el resultado final de un proceso que, en su momento, había reconfigurado el concepto mismo de intimidad: hacía visible una intimidad expresada en palabras que más tarde se configuraría directamente ya a través de visualidades.

El escritor del diario íntimo trabaja sobre un espacio creado entre la realidad y su conciencia y que se materializa en la escritura: la escritura es, en este caso, la contrapartida del espacio mental íntimo; allí donde se despliegan las formas básicas de ese espacio. En el caso de McElwee, es en la *escritura fílmica* donde supuestamente deberíamos encontrar la equivalencia activa de la intimidad, como en los escritores. Pero esta escritura fílmica, es decir, el montaje, llega precedida por otra operación, con la cámara, a través de la que se produce un espacio previo que constituye el asentamiento de la mirada distanciada de lo real: este espacio previo a la *escritura* es como un primer diario en el que los acontecimientos se convierten en íntimos a través de la cámara. Se trata de una operación inversa a la del escritor, ya que el cineasta va desde lo visible –las imágenes que ve a través de la cámara– a lo invisible –el imaginario al que las incorpora y a través del que las elaborará durante el montaje–, mientras que el escritor opera, cuando escribe, desde lo invisible –el imaginario en el que ha almacenado los recuerdos– a lo visible –la escritura, que transforma esa visualidad a través de los movimientos del alma–. Estos *movimientos del alma* inscritos a través de la retórica en las imágenes recordadas por el escritor cuando elabora su diario, son equivalentes a los movimientos del cuerpo del cineasta inscritos, a través de la cámara, en las imágenes de lo real. Antes de que el cineasta, a través del montaje y los comentarios en *off*, reproduzca sobre las imágenes grabadas los mecanismos del escritor, ya ha efectuado sobre las mismas una elaboración subjetiva de ellas mediante la relación constante de la cámara-cuerpo con las mismas.

Esta resituación de la cámara en la confección de la imagen fílmica, su acercamiento al cuerpo que supone también una aproximación del cuerpo a la propia filmación, implica la posibilidad de detectar un determinado tipo de imágenes psicotecnológicas, ligadas a la condición de los nuevos instrumentos y a las consiguientes figuraciones igualmente renovadas, de las que los trabajos de Ross McElwee serían

posterior to the filming itself, that is to say, after the apparatus and the operator has contacted with the world. The cinema, helped by the very technological configuration of the media due to a certain state of development of it, would have shaped a process, supposedly ontological, by which the production of images would be divided between the moment of capture and another of production. This second moment, clarified through various, not necessarily consecutive, aspects (script, production, editing, etc.), would correspond to a prolongation of the writing function superimposed on the novelty of the other procedure, initiated with the photograph. Curiously, the ideal immanency of the first step, the capturing of the images as an immaculate process, would have survived as a basic emblem of the entire process, so that the second step, the montage-writing, would not have anything substantial to do with it; therefore, it would not alter it.<sup>15</sup> There is direct absorption of reality, in one hand, and the process of thinking about that world through a system of writing practiced on the pure images of that world, on the other; the film would thus reproduce the epistemological mechanisms of the rationalist mind. It is a discontinuity artificially prolonged throughout the 20<sup>th</sup> century (when the conditions needed to overcome it already existed), and that is manifest in practically all of the orthodox cultural dispositions of it. It is this schism that obstructs the union –in a single mental or representative movement– of the processes through which the object and the subject understand each other mutually, and that also impedes, of course, the creation of images capable of representing this possibility. McElwee's films, with their documentary-objectivist roots intensely displaced toward more subjective forms, are a good example of overcoming this problem. For that reason, the North American filmmaker's images should be considered while paying attention to this phenomenology, so that we might understand its true scope, without allowing ourselves to be carried away by the visual inertia of past eras that do not belong to the visual regime we live in.

<sup>15</sup> Bazin thought the opposite, of course, and with him, an entire sector of cinematographic theory. But, as a last resort, as much for the critics as for many of those in favor of montage (among them, the majority of the classic documentary filmmakers), the operation of filmic writing did not alter the fundamentally transparent function of the camera with respect to reality. In any case, there were two distinct regimes to be considered, in the best of cases, in a successive manner.

destacados representantes. Los documentales de McElwee, estas exploraciones de su mundo interior a través del mundo exterior regidas por la cámara, nos ayudarían a trascender la anquilosada visión de un aparato cinematográfico sólo capacitado para obtener imágenes objetivas de la realidad que únicamente permitirían revelar la presencia de un sujeto y una subjetividad a través de una operación escritural posterior a la filmación propiamente dicha, es decir, posterior al contacto del aparato y el operador con el mundo. El cine, ayudado por la propia configuración tecnológica del medio perteneciente a un determinado estadio del desarrollo del mismo, habría configurado un proceso, supuestamente ontológico, por el que la producción de imágenes se dividiría entre un momento de la captación y otro de la elaboración. Este segundo, matizado a través de múltiples facetas no necesariamente consecutivas (guión, producción, montaje, etc.), correspondería a una prolongación de la función escritural superpuesta a la novedad del otro procedimiento, inaugurado con la fotografía. Curiosamente, la inmanencia ideal del primer paso, la captación de las imágenes como proceso immaculado, habría sobrevivido a modo de emblema básico de todo el proceso, de manera que el segundo paso, el montaje-escritura, no tendría nada sustancial que ver con él y, por lo tanto, no lo alteraría<sup>15</sup>. Absorción no mediatizada de la realidad, por un lado, y proceso de pensamiento de ese mundo a través de un sistema de *escritura* ejercido sobre las imágenes impolutas de ese mundo, por el otro: el cine reproduciría así los mecanismos epistemológicos de la mente racionalista. Se trata de una discontinuidad prolongada artificialmente a lo largo del siglo XX, cuando ya existían las condiciones para superarla, y que se manifiesta en prácticamente todas las disposiciones culturales ortodoxas del mismo. Es ésta una escisión que impide reunir en un único movimiento mental o representativo los procesos por los que el objeto y el sujeto se comprenden mutuamente y que, por supuesto, impiden elaborar imágenes capaces de representar esta posibilidad. El cine de McElwee, con su raíz documental-objetivista intensamente desplazada hacia formas más subjetivas, es un buen ejemplo de la superación de este problema. Por ello, las imágenes del documentalista norteamericano deben contemplarse prestando atención a esta fenomenología, de modo que podamos comprender su verdadero alcance, sin dejarnos llevar por la inercia visual de épocas pasadas que no corresponden ya al régimen visual en que vivimos.

<sup>15</sup> Bazin opinaba lo contrario, por supuesto, y con él, todo un sector de la teoría cinematográfica. Pero, en última instancia, tanto para los críticos como para muchos de los partidarios del montaje (entre ellos, la mayoría de documentalistas clásicos), la operación de escritura fílmica no alteraba la función primordialmente transparente de la cámara con respecto a la realidad. En cualquier caso, eran dos regímenes distintos destinados a ser considerados, en el mejor de los casos, de manera sucesiva.





## ROSS MCELWEE'S VOICE LA VOZ DE ROSS MCELWEE

DOMINIQUE BLUHER

"Finding a voice" is the title Ross McElwee chose in 1995 for a long text written at Raymond Bellour's request for the journal *Trafic*, in which he revisits his apprenticeship and his evolution as a cineaste.<sup>1</sup> McElwee had effectively brought to direct cinema his resolutely personal voice (over). As much as his films engrave themselves in the continuum of observational cinema, they also modify it profoundly through the introduction of an introspective and retrospective commentary in the first person, which McElwee began to explore already in *Backyard*, his first autobiographical film.

"Encontrar una voz" es el título que Ross McElwee eligió en 1995 para un largo texto escrito a petición de Raymond Bellour para la revista académica *Trafic*. En él, repasaba su aprendizaje y evolución como cineasta<sup>1</sup>. De forma eficaz, McElwee había llevado al cine directo su resolutiva voz personal. En tanto que sus filmes se insertan en el *continuum* del cine observacional, también lo modifican profundamente a través de la introducción de un comentario introspectivo y retrospectivo en primera persona, que McElwee comienza a explorar desde su primera obra autobiográfica, *Backyard*.

<sup>1</sup> McElwee, Ross. "Trouver sa voix." *Trafic* 15 (Summer 1995): 14-30. This text, revised and augmented with a post-scriptum, is accessible in the present book.

<sup>1</sup> "Trouver sa voix", *Trafic*, 15, verano 1995, pp. 14-30. Este texto, revisado y aumentado con un *post-scriptum* está accesible en este mismo libro.

Initially, McElwee did not intend to become a filmmaker, but rather a writer, an inclination which would significantly color his films. After having studied creative writing at Brown University, he went to France for eight months and there decided to work in the movies. When he came back to the US, he worked for some time in television, but understanding that his future was not there, he entered the cinema program at the Massachusetts Institute of Technology (MIT) in Boston, directed by Richard Leacock and Ed Pincus. When McElwee enrolled in the film department of MIT in 1975, Boston was an epicenter of documentary filmmaking. Frederick Wiseman, living and working in Boston at the time, was filming his scathing observations of American institutions (*Titicut Follies* [1967], *High School* [1968], *Basic Training* [1969], *Hospital* [1970], *Welfare* [1975], etc.). One could also mention John Marshall (*The Hunters* [1957]), a Boston-based ethnographic filmmaker who shot *Titicut Follies* for Wiseman, as well as Robert Gardner, one of the most remarkable American ethnographic filmmakers (*Dead Birds* [1964], *Forest of Bliss* [1985]), who founded the Film Study Center at Harvard in 1956.

In his time at the film department at MIT McElwee became versed in the techniques of observational and personal cinema, or “first-person documentary.” Teachers such as Leacock and Pincus, as well as technicians such as Jeff Kreines, were also working to reduce the cost and complexity of the technology in order to improve and democratize “amateur cinema.” Leacock sought to perfect a Super 8 system whose possibilities for editing and mixing would equal those of 16mm (a project made obsolete by video). Moreover, Pincus was perfecting a method of filming invented by Kreines that enabled the camera person to operate without a soundman. Pincus called this “one person sync-sound;” this method would be fundamental to McElwee’s way of filming.

Although Leacock was one of the major figures of direct cinema, the spirit that animated the team at MIT was of another order. As McElwee explains in *Traffic*: “In the mid-seventies, as the popularity of *cinéma vérité* crested, a counter-movement of sorts was being mounted, and much of it was taking place at MIT, with the encouragement, and participation of Richard Leacock, the early pioneer of *cinéma vérité*, who now headed the MIT’s film department.” These filmmakers were continuing to make observational films with a reduced crew, but they were undermining the presumed impartiality of documentary by introducing the camera into their familial environment and by assuming a relationship with filmed subjects.<sup>2</sup> As McElwee never fails to em-

<sup>2</sup> Some examples of the “family documentaries” that McElwee discovered at MIT would include: Leacock’s *A Visit to Monica* (a film which does not figure in his official filmography, recording a visit to his friend Monica Flaherty); Robert Frank’s *Conversations in Vermont* (1969); Jeff Kreines’ *The*

Inicialmente, McElwee no tenía intención de convertirse en cineasta, sino más bien en escritor, una inclinación que colorea sus películas de manera significativa. Tras haber estudiado escritura creativa en Brown, se fue a Francia durante ocho meses y allí decidió trabajar en el cine. Cuando volvió a los Estados Unidos trabajó algún tiempo en televisión, pero consciente de que su futuro no estaba ahí, se fue a estudiar cine al MIT, en Boston, bajo la dirección de Richard Leacock y Ed Pincus. Cuando McElwee se enroló en el departamento de cine del MIT en 1975, Boston era el epicentro de la práctica documental. Frederick Wiseman, que vivía y trabajaba en Boston por entonces, se encontraba rodando sus cáusticas observaciones de instituciones americanas (*Titicut Follies* [1967], *High School* [1968], *Basic Training* [1969], *Hospital* [1970], *Welfare* [1975], etc.). Se podría mencionar también a John Marshall (*The Hunters* [1957]), un cineasta etnográfico afincado en Boston que rodó *Titicut Follies* para Wiseman, así como Robert Gardner, uno de los más destacados cineastas etnográficos estadounidenses (*Dead Birds* [1964], *Forest of Bliss* [1985]), quien fundó el Film Study Center de Harvard en 1956.

En este tiempo en el departamento de cine del MIT, McElwee se familiarizó con las técnicas del cine observacional y el cine personal o “documental en primera persona”. Profesores como Leacock y Pincus –y técnicos como Jeff Kreines– trabajaron también para reducir el coste y la complejidad de la tecnología, con el fin de mejorar y democratizar el “cine amateur”. Leacock buscó la manera de perfeccionar un sistema de Super-8 cuyas posibilidades de montaje y mezcla equivaldrían a las de 16mm (un proyecto que el vídeo dejó obsoleto). Además, Pincus estaba perfeccionando un método de filmación inventado por Kreines que posibilitaba al cámara operar sin otra persona para el sonido. Pincus llamó a esto “one person sync-sound” y su método resultaría fundamental para la forma de rodar de McElwee.

A pesar de que Leacock era una de las figuras señeras del cine directo, el espíritu que alentaba al equipo del MIT era de otro orden. Como McElwee explica en *Traffic*: “A mediados de los años setenta, cuando la fama del *cinéma vérité* se encontraba en su punto más alto, fue surgiendo un cierto contra-movimiento, en gran medida en el MIT. Contaba con el aliento y la participación de Richard Leacock, el precursor del *cinéma vérité* que, entonces, se encontraba al frente del departamento de cine del MIT”. Estos cineastas continuaron realizando películas observacionales con un equipo reducido, pero estaban socavando la presunta imparcialidad del documental al introducir la cámara en sus ambientes familiares y al asumir una relación con los sujetos filmados<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Algunos ejemplos de “documentales familiares” que McElwee descubrió en el MIT incluirían: *A Visit to Monica*, de Leacock (una obra que no figura en su filmografía oficial, donde graba una visita a su amiga Monica Flaherty); *Conversations in Vermont* (1969) de Robert Frank; *The Plaint of Steve Kreines as Recorded by his Younger Brother Jeff* (1974) de Jeff Kreines; *Scenes From a Childhood*

phasize, among those filmmakers, “it was Ed Pincus’ work that influenced me the most.”<sup>3</sup>

Ed Pincus began his film diary in December 1971 with the intention of continuing it for five years.<sup>4</sup> Pincus kept his journal in order to observe himself and a few of those close to him over the long term. While he is the center of the film, (he focuses the events, initiates the dialogue, and inspired by Jim McBride’s fake film journal *David Holzman’s Diary* [1967], on certain rare occasions confides directly to the camera), his presence remains particularly unobtrusive. Loyal to observational cinema, Pincus refuses to comment on events. The voice-over and the intertitles limit themselves to giving certain rudimentary details on the people and the context, an aspect that McElwee deploras: “*Diaries* was technically brilliant and emotionally courageous, but ultimately, even though the film was effectively about Ed, there wasn’t enough of Ed in his diaries to satisfy me fully. For such an intensely personal work, I found I wanted to know more of what Ed was thinking and feeling as he filmed the intimate details of his life.”

However, in the *Diaries* McElwee discovered the basic elements of a first-person observational cinema that he would develop further to the point of transforming the conventions of direct cinema: long-term solo filming; observation of one’s familiars; presence of the filmmaker behind and in front of the camera (he becomes not only a character apart, but he also created a genuine cinematographic *persona*, a Keaton-like screen double); confessional monologues addressed to the camera (abandoned in his later work); and, most importantly, a subjective and partial commentary in the first person. McElwee’s voice-over commentaries not only introduce characters and events, they also express with an unusual (though respectful) frankness his reflections, feelings, doubts, and torments. Likewise, McElwee discovered a highly personal tone, colored with irony, that borders on self-derision, in particular when the digressions mock the author himself.

McElwee’s first film, *Charleen*, his thesis film at MIT, was made in the tradition of direct cinema. McElwee met Charleen Swansea, a former *protégé* of Ezra Pound, in

*Plaint of Steve Kreines as Recorded by his Younger Brother Jeff* (1974); Alfred Guzzetti’s *Scenes From a Childhood* (1977-1980), and most importantly, Ed Pincus’ *Diaries* (1971-1976). On this period, see also Alfred Guzzetti, “The Documentary Gets Personal/ Le documentaire à la première personne.” *Catalogue*. Paris: Cinéma du Réel, 1993: 88-91.

<sup>3</sup> McElwee returns several times to importance of Pincus’ filmed journals. In addition to the text written for *Traffic*, there is also a short text devoted to Pincus (probably the only text he ever wrote on the work of another filmmaker), which appeared in *International Documentary* 20 (April 2001): 56, accessible at: <http://rossmcelwee.com/articles.html>.

<sup>4</sup> At first Pincus considered showing the rushes in their raw state (they would have comprised 27 hours of film), but in 1980 he decided to cut them down to a 3 hours and 20 minute version (a dvd edition is in the works).

Como McElwee nunca se olvida de enfatizar, entre los cineastas, “fue el trabajo de Ed Pincus es que más me influyó”<sup>3</sup>.

Ed Pincus comenzó su diario fílmico en diciembre de 1971 con la intención de continuarlo durante cinco años<sup>4</sup>. Pincus mantenía su diario con la finalidad de observarse a sí mismo y a algunas personas cercanas durante un tiempo. Aunque él sea el centro del film (elige los acontecimientos, inicia el diálogo e, inspirado por el falso diario fílmico de Jim McBride *David Holzman's Diary* [1967], en alguna ocasión se confía a la cámara), su presencia permanece especialmente discreta. Leal al cine observacional, Pincus declina comentar los sucesos. La voz en *off* y los intertítulos se limitan a dar algunos detalles básicos sobre la gente y el contexto, algo que McElwee lamenta: “*Diaries* resultaba técnicamente brillante y emocionalmente valiente pero, en última instancia, aunque la película era efectivamente sobre Ed, no había suficiente de Ed en sus diarios para satisfacerme plenamente. Para un trabajo tan intensamente personal, me di cuenta de que quería saber más de lo que Ed estaba pensando y sintiendo mientras filmaba los detalles íntimos de su vida”.

Sin embargo, en los *Diaries* McElwee descubrió los elementos básicos del cine observacional en primera persona que desarrollaría hasta el punto de transformar las convenciones del cine directo: largos periodos de rodaje en solitario; observación de los propios familiares; presencia del cineasta delante y detrás de la cámara (que lo convierte no ya en un personaje más, sino que crea una genuina personalidad cinematográfica, un doble fílmico al estilo de Keaton); monólogos confesionales dirigidos a la cámara (abandonados en su último trabajo); y, más importante, un comentario en primera persona subjetivo y parcial. Los comentarios en *off* de McElwee no solo introducen personajes y eventos, también expresan con una inusual, aunque respetuosa, franqueza sus reflexiones, sentimientos, dudas y tormentos. Asimismo, McElwee halló un tono altamente personal, teñido de una ironía que bordea la auto-humillación, en particular cuando las digresiones se burlan del propio autor.

El primer filme de McElwee, *Charleen*, su tesis de cine en el MIT, se realizó en la tradición del cine directo. McElwee conoció a Charleen Swansea, una antigua *protégé* de

(1977-1980) de Alfred Guzzetti, y, la más importante, *Diaries* (1971-1976) de Ed Pincus. Sobre este período, cf. también Alfred Guzzetti, “The Documentary Gets Personal/ Le documentaire à la première personne”, *Catalogue*, Cinéma du Réel, París, 1993, pp. 88-91.

<sup>3</sup> McElwee vuelve en varias ocasiones sobre la importancia de los diarios filmados de Pincus. Además del texto escrito para *Trafic*, también hay un pequeño texto dedicado a Pincus (probablemente, el único texto que ha escrito sobre el trabajo de otro cineasta), que apareció en *International Documentary* 20, abril, 2001, p. 56, accesible en: <http://rossmcelwee.com/articles.html>.

<sup>4</sup> Al principio, Pincus contempló la posibilidad de exhibir los fragmentos en bruto (habrían abarcado 27 horas de película), pero en 1980 decidió reducirlos a 3 horas y 20 minutos (se está preparando una edición en dvd).

one of his high-school writing workshops. Charleen would become a close friend, his Southern muse, and would appear in all of his personal films. Even though his subject was a friend, McElwee made this work in the tradition of *cinéma vérité*, while also observing Keats' credo of "negative capability." As he writes in *Trafic*: "Poets should have no character, no personality; they should exist in and through the objects they observe or imagine." In the more conventional style of direct cinema, McElwee remains here mute and invisible, "without voice" on- or off-screen, and "outside" of the world he filmed. However, *Charleen* addresses already more complex political and social issues and sets in motion the essayistic tone underlying all of his autobiographical films. In contrast, with his next film, *Backyard* (filmed two years before *Charleen* but edited only in 1984), McElwee begins to inscribe himself into the work. *Backyard* considers his brother and father, both surgeons, as well as a black couple who have always been employed within the household; he thus portrays his home and his home state, North Carolina, in the light of a certain racial segregation. When McElwee finished *Backyard*, he had "found his voice" and the basis for his cinematographic *persona*. He was ready to appear in his films and to be verbally present through his exchanges with the filmed subjects and particularly through the first person commentary joined to the final cut.

### **McElwee's lateral prose from ear to eye**

McElwee begins to fully explore the powers of speech in *Sherman's March*. The film starts with a map illustrating Sherman's devastating "March to the Sea" during the Civil War, that includes an anonymous and omniscient voice-over commentary in the classic documentary style. With a sense of irony unique to McElwee, he asked none other than Richard Leacock, one of the avatars of direct cinema which discourages post-recorded commentary, to narrate this voice-over.

In this film, McElwee overturns the conventions of observational direct cinema by making himself the material of the film. He becomes his own subject in the sense that Montaigne is the subject of his *Essais*. Although all of McElwee's films concern his life, they also always create a portrait of the South, at once reactionary and progressive, and show themselves to be preoccupied with other issues, such as the historical traces of the Civil War and the menace of a nuclear Third World War (*Sherman's March*), the reality presented by the television news (*Six O'Clock News*), or his home state's tobacco legacy (*Bright Leaves*).

During filming, McElwee is present behind the camera, conversing with the filmed subjects. He is also present in front of the camera in the monologues or confessions that he addresses to the camera, or again in onscreen presentations that resemble

Ezra Pound, en uno de sus seminarios de escritura del instituto. Charleen se convertiría en una amiga íntima, su musa sureña, y aparecería en todas sus películas personales. Aunque su personaje era una amiga, McElwee realizó su trabajo según la tradición del *cinéma vérité* a la vez que acataba el “credo” de Keats sobre la “capacidad negativa”. Como escribe en *Trafic*: “Los poetas no deberían tener carácter ni personalidad; deben existir en y a través de los objetos que observan o imaginan”. En el más convencional estilo del cine directo, McElwee permanece callado e invisible, “sin voz”, ni en pantalla ni en *off*, y “fuera del” mundo que registra. No obstante, *Charleen* ya trata asuntos políticos y sociales más complejos y pone en marcha el tono ensayístico que subyace en todos sus trabajos autobiográficos. Por contraste, en su siguiente película *Backyard* (rodada dos años antes que *Charleen* pero editada en 1984), McElwee comienza a insertarse en el film. *Backyard* incluye a su padre y a su hermano, ambos cirujanos, así como una pareja negra que siempre ha estado empleada en la casa familiar. Se trata por tanto de un retrato de su hogar y su Estado natal, Carolina del Norte, a la luz de cierta segregación racial. Cuando McElwee concluyó *Backyard* había “encontrado su voz” y las bases para su *personaje* cinematográfico. Se sentía preparado para aparecer en sus películas y estar verbalmente presente a través de sus intercambios con los sujetos filmados, especialmente por medio del comentario en primera persona añadido en el montaje final.

### **La prosa lateral de McElwee: del oído al ojo**

McElwee comienza a explorar de lleno las potencialidades de la locución en *Sherman's March*. El filme comienza con un mapa que ilustra la devastadora “marcha hacia el mar” de Sherman durante la Guerra Civil, con una voz en *off* omnisciente y anónima, al estilo del documental clásico. Con un inigualable sentido de la ironía, McElwee le pidió a Richard Leacock, uno de los prebostes de aquel cine directo que rechazaba el comentario grabado con posterioridad, que narrara este inicio.

En esta película, McElwee derrumba las convenciones del cine directo observacional haciéndose él mismo materia del film, convirtiéndose en su propio tema, en el sentido en que Montaigne lo es en sus *Ensayos*. A pesar de que todas las películas de McElwee tienen que ver con su vida, también crean siempre un retrato del Sur, reaccionario y progresista a la vez, y se muestran preocupadas con otros temas, como las huellas históricas de la Guerra Civil y la amenazada una Tercera Guerra Mundial nuclear (*Sherman's March*), la realidad presentada por las noticias de televisión (*Six O'Clock News*) o el legado tabaquero de su Estado natal (*Bright Leaves*).

Durante la filmación, McElwee está presente tras la cámara, conversando con los sujetos filmados. También está presente delante de la cámara en los monólogos o



news reporting. These shots anchor his voice in the image, but McElwee also subverts them with his sense of humor by framing them too wide or by profiting from their comic or burlesque possibilities. In *Sherman's March*, McElwee delivers an erudite exposé on the banks of the Congaree River on the attack of the South Carolina's capital by Sherman's army, then staggers forward, stumbles, and disappears in the underbrush. In *Bright Leaves*, he films himself sitting on a small bench in the miniscule park named after his great-grandfather. In another hilarious scene, he is chased by a yelping dog who ruins his shot, he says in the voice-over, as he would have liked to have traversed pensively a garden strewn with pumpkins and plaster angels.

There are very few autobiographical films that do not deliberately use a voice-over commentary recorded *a posteriori*. Speech is necessary here as it returns *in fine* with the commentary to flesh out the context and to express feelings or reflections, or to digress on any subject present or absent in the image. One could even say that the art of filmic autobiographical writing consists in conjugating images with speech, in finding a tone for this reflexive redundancy, and in fashioning the break between the visible and the spoken. The voice-over tethers the image—it can precede the image, it can follow it, or even refer to it “laterally,” as André Bazin wrote in his account of Chris Marker's *Letter from Siberia* (1958), where he salutes the birth of a new filmic genre, the film essay. According to Bazin, Marker created a new form of montage with films like *Statues Also Die* (1950-53, co-directed with Alain Resnais and Ghislain Cloquet), *Sunday in Peking* (1956), and *Letter from Siberia*, that Bazin proposes to name “horizontal montage” or “from ear to eye.” This “horizontal montage” reverses the relation between the visual and the auditory: speech does not dictate the image, nor does it subject itself to the image, but rather forges a new form of audio-visual perception:

Chris Marker brings to his films an absolutely new notion of montage that I will call “horizontal,” as opposed to traditional montage that plays with the sense of duration through the relationship of shot to shot. Here, a given image doesn't refer to the one that preceded it or the one that will follow, but rather it refers laterally, in some way, to what is said. ... Better, it might be said that the basic element is the beauty of what is said and heard, that intelligence flows from the audio element to the visual. The montage has been forged from ear to eye.<sup>5</sup>

McElwee is another partisan of “horizontal montage” or “from ear to eye” (he confesses a great admiration for Marker and *Sans Soleil* [1982]). McElwee does not only

<sup>5</sup> André Bazin, “Lettre de Sibérie.” *France Observateur* 443, 30 Oct. 1958, reprinted in *Le Cinéma français de la libération à la nouvelle vague (1945–1958)*. Paris: Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1983; André Bazin. “Bazin on Marker.” *Film Comment* (July-August 2003): 44-45.

confesiones que dirige a cámara así como en las presentaciones en pantalla al estilo de las coberturas informativas. Estos planos anclan su voz en la imagen, pero McElwee también los subvierte con su sentido del humor al elegir encuadres demasiado amplios o sacar ventaja de sus posibilidades burlescas o cómicas. En *Sherman's March*, McElwee pronuncia una erudita exposición a orillas del río Congaree sobre el ataque de la capital de Carolina del Sur por el ejército de Sherman; después se tambalea hacia adelante, se tropieza y desaparece en la maleza. En *Bright Leaves* se filma a sí mismo sentado en un pequeño banco de un minúsculo parque llamado igual que su bisabuelo. En otra divertida escena, le persigue un perro ruidoso que arruina su toma —como afirma en la voz en *off*— cuando él tenía previsto atravesar pensativamente un jardín lleno de calabazas y ángeles de escayola.

Existen pocos filmes autobiográficos que deliberadamente no utilicen un comentario en *off* grabado *a posteriori*. El discurso es necesario en estos casos para añadir comentarios que perfilen el contexto y expresen sentimientos y reflexiones, o para divagar sobre cualquier sujeto presente o ausente en la imagen. Se podría decir, incluso, que el arte de la escritura fílmica autobiográfica consiste en conjugar imágenes y palabras, en encontrar un tono para esta redundancia reflexiva y en modelar la discontinuidad entre lo visible y lo dicho. La voz en *off* ata la imagen: puede preceder a la imagen, puede seguirla o incluso referirse a ella lateralmente, como André Bazin escribió en su análisis de *Letter from Siberia* (1958) de Chris Marker. Ahí da la bienvenida al nacimiento de un nuevo género fílmico, el cine ensayo. Según Bazin, Marker instituyó una nueva forma de montaje con obras como *Statues Also Die* (1950-53, co-dirigida con Alain Resnais y Ghislain Cloquet), *Sunday in Peking* (1956) y *Letter from Siberia*, que Bazin propuso bautizar como “montaje horizontal” o “del oído al ojo”. El “montaje horizontal” subvierte la relación entre lo visual y lo auditivo: la palabra no manda sobre la imagen ni se subordina a la ella, sino que más bien forja una nueva forma de percepción audio-visual:

Chris Marker trae a sus películas una noción absolutamente nueva de montaje que llamaré “horizontal”, en oposición al montaje tradicional que juega con el sentido de la duración a través de la relación entre plano y plano. Aquí, una imagen determinada no alude a la que le precede o le sigue, sino que más bien alude lateralmente, en cierto modo, a lo dicho. (...) Aún mejor, podría decirse que el elemento básico es la belleza de lo dicho y oído, esa inteligencia que fluye del elemento sonoro al visual. El montaje se ha fraguado del oído al ojo<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Bazin, André, “Lettre de Sibérie”, *France Observateur*, 443, 30 de Octubre de 1958 ; reimpresso en *Le Cinéma français de la libération à la nouvelle vague (1945–1958)*, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1983; y en “Bazin on Marker”, *Film Comment*, julio-agosto, 2003, pp. 44-45.

speak in a strongly subjective and partial manner in the first person, he also creates a subtle interlacing of speech and image.<sup>6</sup>

There are two striking aspects to the composition of McElwee's voice-over commentaries: the present tense and the manner in which he positions the commentary in relation to the images. Whereas McElwee writes and records the commentary during editing,<sup>7</sup> apart from certain retrospective explanations to clarify the story (as in the beginning of *Sherman's March* where the filmmaker explains the origins of the project), the commentary is written in the present tense. *Sherman's March* presents itself as a filmed journal that intertwines the steps of Sherman's march with the search for a future companion. (Here, as in Buster Keaton's film, he has "seven chances.") And yet the voice-over does not comment the images in the past tense, but rather in the present. This present, moreover, is not that of the time of editing, when he rediscovers the images and seeks to capture his reaction to viewing the footage, but rather a "past-present," as he gives the impression of commenting on the images at the very moment of shooting. More shrewdly, the manner of dating or using temporal deixis, creates an effect of coexistence, as if he were commenting on the images for viewers during the projection of the film in a movie theater. There are no dates given to speak of, no explicit indication of the year, month, or days, but there are deictic expressions as clear as they are atemporal, such as "two years ago," "the next day," "after a few months," or "this morning." McElwee's spoken text positions the situations in relation to the present of shooting, just as it merges them into the present of what is heard during the projection. In this manner, three presents superimpose themselves one on top

<sup>6</sup> Only in *Time Indefinite* (1993) does the commentary overpower the image (McElwee goes so far as to speak over his own monologues to the camera). This is McElwee's most personal and tormented film. Here he takes up the story of his sentimental education where he left off in *Sherman's March*. McElwee had met the woman of his life; they were to be married and soon would await their first child. These happy events are then totally destroyed by a series of terrible tragedies: his wife miscarried, his father died suddenly, and the husband of his friend Charleen committed suicide. The incessant flux of his voice-over monologue is in itself the expression of this "indefinite time" of mourning, as well as his desperate attempt to overcome his withdrawal into himself and to reconnect with the external world.

<sup>7</sup> The editing of McElwee's films are marathon undertakings comprising various creative decisions: identifying themes in his rushes and lines of forces for a potential narration; unleashing structures from their diaristic backbone in order to relate them to the essay form; sometimes selecting material from older films and home movies; and composing and placing the commentary. This takes long periods of work. *Backyard* was not edited until eight years after the shooting; the montage of *Sherman's March* began two years after the filming and took McElwee four years; and *Bright Leaves* was shot over four years and montage was in progress for five years, of which three paralleled the filming. The shooting ratios were 16:1 for *Sherman's March* and 25:1 for *Bright Leaves*. Conversation with the director, October 12th, 2007.

McElwee es otro partidario del “montaje horizontal” o “del oído al ojo” (muestra una gran admiración por Marker y *Sans Soleil* [1982]). McElwee no solo habla en primera persona, de una forma fuertemente subjetiva y parcial; también crea un sutil entrecruzamiento entre palabra e imagen<sup>6</sup>.

Hay dos aspectos destacados en la composición de los comentarios en voz en *off* de McElwee: el tiempo presente y la manera en que posiciona el comentario en relación con las imágenes. Aunque McElwee escribe y graba el comentario durante la edición<sup>7</sup> –con la excepción de algunas explicaciones retrospectivas para clarificar la historia (como el inicio de *Sherman’s March*, donde el cineasta explica los orígenes del proyecto)–, el comentario está escrito en tiempo presente. *Sherman’s March* se presenta como un diario filmado que entrelaza una travesía tras los pasos de Sherman con la búsqueda de una futura compañera (aquí, como Buster Keaton, tiene “siete oportunidades”). Con todo, la voz en *off* no comenta las imágenes en tiempo pasado, sino en presente. Este presente, por otra parte, no es el del momento de montar, cuando redescubre las imágenes y trata de captar su reacción al visionado del metraje, sino un “pasado-presente”, dando la impresión de comentar las imágenes en el mismo momento de filmarlas. Con perspicacia, la forma de fechar o de usar la deixis temporal genera un efecto de coexistencia, como si estuviera comentando las imágenes para los espectadores durante la proyección del filme en una sala de cine. No se dan fechas para comentar, ninguna indicación explícita del año, mes o día, pero hay expresiones deícticas tan claras como atemporales, como “hace dos años”, “el próximo día”, “tras unos pocos meses” o “esta mañana”. El texto hablado de McElwee

<sup>6</sup> Solo en *Time Indefinite* (1993) el comentario domina a la imagen (McElwee llega hasta a hablar sobre sus propios monólogos a cámara). Ésta es la obra más personal y atormentada de McElwee. Aquí se hace cargo de la historia de su educación sentimental donde la dejó en *Sherman’s March*. McElwee había conocido a la mujer de su vida; se casaron y pronto tuvieron su primer niño. Estos felices acontecimientos quedan totalmente destruidos por una serie de terribles tragedias: el aborto de su mujer, la repentina muerte de su padre y el suicidio del marido de su amiga Charleen. El flujo incesante de su monólogo en voz en *off* constituye, en sí mismo, la expresión de este “tiempo indefinido” de luto, así como su desesperado intento por superar este retiro en sí mismo y reconectarse con el mundo externo.

<sup>7</sup> El montaje de las películas de McElwee es un cometido maratónico que abarca varias decisiones creativas: identificar temas en su copión y líneas de fuerza para una narración potencial; desplegar estructuras de su vertebración diarística para relacionarlas con la forma ensayística; seleccionar algún material de viejas películas y de cine doméstico; y componer y ajustar el comentario. Esto lleva largos períodos de trabajo. *Backyard* no se editó hasta ocho años después de que se grabara; el montaje de *Sherman’s March* comenzó dos años después de su filmación y le llevó cuatro años; y *Bright Leaves* se rodó durante cuatro años y el montaje permaneció en curso durante cinco, tres de los cuales en paralelo con la filmación. El porcentaje de rodaje es de 16:1 para *Sherman’s March* y de 25:1 para *Bright Leaves*. Conversación con el director, 12 de octubre de 2007.

of the other: the past-present (images), the present-present (speech utterance), and the future-present (projection); or, from another perspective, two pasts (shooting and the recording of voice-over) actualize themselves in each new projection. McElwee evokes this divide in his text for *Traffic*: “A kind of schizophrenia sets in as you edit –or perhaps ‘retrophrenia’ would be a better word– but at any rate, an odd sense of looking back from one present tense to what seems to be another very vivid present tense– the world as apprehended by the filmmaker a few years earlier.” And, in *Bright Leaves*, he also acknowledges the presence of the future: “I can almost feel him [his son Adrian, to whom *Bright Leaves* is implicitly dedicated] looking back at me from some distant point in the future.”

This effect of immediacy is not only created by the present(s) of the commentary, but equally by the “lateral” or “horizontal” montage. Of course there are more conventional passages where the voice-over introduces the situation and the characters. At other moments, an ingenious alliance emerges between the images and the voice-over, where McElwee’s spoken text takes on characteristics of verbal regret that he uses to build up or retouch his picture much like a painter. Toward the end of *Bright Leaves*, McElwee visits the widow of Foster Fitz-Simons, the author of the novel *Bright Leaf* (1948) that Michael Curtiz brought to the screen in 1950, featuring Gary Cooper in the role of the rich owner of a tobacco plantation who is ruined by a rival. McElwee imagined this to be the tragic history of his own great-grandfather, who was once an important producer of cigarettes and who lost everything to the powerful Duke family. Marian Foster Fitz-Simons explains to him that the book is not based on his great-grandfather, or on any other specific tobacco planter in the region. Curtiz’s film, then, cannot be the hoped-for “Hollywood home-movie” that McElwee imagined. McElwee follows this disappointing meeting with the aforementioned sequence where he traverses a garden full of pumpkins and decorative plaster objects. It is not certain and not at all necessary that this scene took place just after the filmmaker’s meeting with Marian Foster Fitz-Simons. Given that the film takes the form of an essay, the unfolding of events does not necessarily correspond to the temporality of the filmic organization. McElwee profits from our inclination, as Roland Barthes writes, to read the consecutive as the consequential.<sup>8</sup>

McElwee joins to those images, which would be rather banal and trivial in themselves, a dead-pan commentary (added during the final montage, namely after he knew the outcome of his inquiry) that supplies a comic and reflexive perspective on the situation; the images simply show McElwee being chased by a small dog trying to

<sup>8</sup> Barthes, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

ubica las situaciones en relación con el presente de la filmación, al tiempo que las fusiona con el presente de lo que se escucha durante la proyección. De esta forma, se superponen tres presentes, uno encima del otro: el pasado-presente (imágenes), el presente-presente (verbalización del comentario) y el futuro-presente (proyección); o, desde otra perspectiva, dos pasados (la filmación y la grabación de la voz en *off*) se materializan en cada nueva proyección. McElwee evoca esta división en su texto para *Trafic*: “Mientras editas, te atrapa una especie de esquizofrenia –o quizá “retrofenia” sea una palabra mejor–; pero, en cualquier caso, un extraño sentimiento de mirar atrás desde el presente hacia lo que parece ser otro presente muy vívido: el mundo aprehendido por el director unos años antes”. Y en *Bright Leaves* también reconoce la presencia del futuro: “Casi puedo sentirle [a su hijo Adrian, a quien *Bright Leaves* está implícitamente dedicada] volviendo la mirada hacia mí, desde algún punto distante del futuro”.

Este efecto de inmediatez no solo se crea por el/los presente(s) del comentario, sino a partes iguales por el montaje “lateral” u “horizontal”. Por supuesto que hay pasajes anticipados de forma más convencional, en los que el *off* introduce la situación y los personajes. En otros momentos, emerge una ingenua alianza entre las imágenes y la voz en *off*, cuando el texto hablado de McElwee asume características de remordimiento verbal que él emplea para arreglar o retocar la imagen, como un pintor su cuadro. Hacia el final de *Bright Leaves* McElwee visita a la viuda de Foster Fitz-Simons, el autor de la novela *Bright Leaf* (1948) que Michael Curtiz llevó a la pantalla en 1950, con Gary Cooper en el papel de un rico propietario de una plantación de tabaco arruinado por un rival. McElwee imaginó que era la trágica historia de su bisabuelo, un importante fabricante de tabaco que perdió todo ante la poderosa familia Duke. Marian Foster Fitz-Simons le explica que el libro no se basa en su bisabuelo ni en ningún otro tabaquero concreto de la región. La película de Curtiz, entonces, no puede ser la esperada “película doméstica de Hollywood” que McElwee pensaba. McElwee sigue su decepcionante encuentro con la secuencia ya mencionada en la que atraviesa un jardín lleno de calabazas y objetos decorativos de escayola. No es seguro y en absoluto necesario que esta escena tuviera lugar tras el encuentro del cineasta con Marian Foster Fitz-Simons. Dado que el film adopta la forma de un ensayo, el despliegue de los acontecimientos no se corresponde necesariamente con la temporalidad de la organización fílmica. McElwee se beneficia de nuestra inclinación, como escribe Roland Barthes, para leer lo consecutivo como consecencial<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Barthes, Roland, *S/Z*, Seuil, Paris, 1970.

snatch his pant leg. Thanks to the commentary, the dog literally becomes the visual expression of the doubts that assail him. Moreover, the dog “obliges” the filmmaker to interrupt his reflections and wait until the second take to continue the course of his thoughts:

How can this be? I suddenly find myself adrift, dogged by doubts as to my family’s cinematic legacy, dogged, in fact, by a dog. This small hound which came out of nowhere has ruined the shot. Take two: As I was saying, I suddenly find myself adrift. Is it possible that my great grandfather’s story didn’t even stay alive down here for the thirty years until *Bright Leaf* was written? It’s almost as if he’s been ‘disappeared’—exiled from local history. I think I need to do a little more research.”

(The last sentence introduces a new sequence where McElwee visits a local museum devoted to the history of tobacco). Thus, the spectator, distracted, laughs more at the situation than from surprise at McElwee’s supposed naiveté.

With his voice and horizontal montage, McElwee forges a personal path in observational cinema. He renews our Western Cartesian break between spirit and body by marrying his introspective reflection to his light melancholic humor. Like Montaigne, McElwee is the material of his films, both subject and object of knowledge. Yet he transcends any narcissism by embracing questions and social issues that preoccupy all of us, while imbuing his work with a derisive and mocking, humorous touch.

McElwee incorpora a esas imágenes, que podrían resultar bastante banales y triviales en sí mismas, un inexpressivo comentario (añadido durante el montaje final, es decir, después de enterarse del resultado de sus pesquisas) que proporciona una perspectiva cómica y reflexiva a la situación. Las imágenes simplemente muestran a McElwee perseguido por un pequeño perro que intenta morder su pantalón. Pero gracias al comentario, el perro se vuelve literalmente la expresión visual de las dudas que le asaltan. Además, el perro “obliga” al director a interrumpir sus reflexiones y esperar hasta la segunda toma para continuar el curso de sus pensamientos:

¿Cómo puede ser? De pronto, me siento perdido, acosado por las dudas sobre el legado cinematográfico de mi familia. Perseguido, de hecho, por un perro. Este pequeño sabueso, que no sé de dónde ha salido, me ha estropeado la toma. Toma dos. Como decía, de pronto me siento a la deriva. ¿Es posible que la historia de mi bisabuelo no haya permanecido viva durante treinta años, hasta que se escribió *Bright Leaf*? Parece como si hubiera desaparecido, desterrada de la historia local. Creo que necesito investigar un poco más.

(Esta última frase introduce una nueva secuencia en la que McElwee visita un museo local consagrado a la historia del tabaco). Así, el espectador, distraído, se ríe más de la situación que de la sorpresa ante la supuesta candidez de McElwee.

Con su voz y su montaje horizontal, McElwee fragua una senda personal en el cine de observación. Renueva nuestra ruptura cartesiana occidental entre el espíritu y el cuerpo, mediante el maridaje de su reflexión introspectiva con un liviano humor melancólico. Al igual que Montaigne, McElwee es la materia de sus películas, sujeto y objeto de conocimiento. No obstante, trasciende cualquier narcisismo al abrazar preguntas y asuntos sociales que nos preocupan a todos, al tiempo que impregna su trabajo de un gracioso toque burlesco y socarrón.





CLOSE UP  
[ARTICLES ON EACH FILM]

PRIMER PLANO  
[ESTUDIOS SOBRE CADA PELÍCULA]

---





**SWORD HOLES IN THE SOFA: DOCUMENTING THE AUTOBIOGRAPHICAL  
IN ROSS MCELWEE'S *SHERMAN'S MARCH***

**AGUJEROS DE ESPADA EN EL SOFÁ: DOCUMENTANDO LO  
AUTOBIOGRÁFICO EN *SHERMAN'S MARCH*, DE ROSS MCELWEE**

*JAMES H. WATKINS*

One minute into his award-winning autobiographical documentary film, *Sherman's March: A Meditation on the Possibility of Romantic Love in the South During a Period of Nuclear Weapons Proliferation*, Ross McElwee begins a monologue in which he relates a story about a family member's reaction to the infamous military campaign waged by General William Tecumseh Sherman in the last year of the Civil War. "I'm from the South," McElwee states in voice-over, "and all through my childhood I heard stories about how Sherman had devastated the South. My aunt even keeps a sofa in her attic which is punc-

Al minuto de iniciar su galardonado documental autobiográfico, *Sherman's March: una meditación sobre la posibilidad del amor romántico en el sur durante un período de proliferación de armas nucleares*, Ross McElwee comienza un monólogo en el que relata una historia sobre la reacción familiar ante la infame campaña militar emprendida por el General William Tecumseh Sherman en el último año de la Guerra Civil. "Yo soy del Sur", dice la voz en *off* de McElwee, "y durante toda mi infancia escuché historias sobre cómo Sherman había devastado el Sur. Mi tía incluso guarda un sofá en su ático que está perforado por agu-

<sup>1</sup> Slightly updated version of the article published in *North Carolina Literary Review* 11 (2002): 99-111.

<sup>1</sup> Versión ligeramente actualizada de un artículo publicado originalmente en *North Carolina Literary Review*, n. 11, 2002, pp. 99-111.

tured by sword holes put there by Sherman's soldiers as they searched for hidden valuables. She says she'll never allow the holes to be sewn up."<sup>2</sup> On one level the anecdote merges public history and personal memory in order to align the filmmaker / narrator / protagonist with the region of his birth and to suggest the degree to which the basic human impulse to bear witness to historical trauma has shaped white Southern identity. As becomes clear later in the film, the desire to "never allow the holes to be sewn up" also alludes to a more fundamental identification with loss itself, a personal predisposition with which McElwee struggles throughout the film and which, he implies, may have its roots in the white South's fixation on a romanticized past.

In addition to its thematic concerns with historical consciousness, regional identity, and identification with loss, the anecdote can also be read as a metacommentary on the reciprocal relationship between documentary and autobiography. Although we never actually see the aunt's couch, the physical immediacy of the sword holes speaks to the persuasive power derived from the type of visible evidence that documentary excels at rendering, while the narrative dimension of the family memory invokes the special authority accorded in our culture to autobiographical discourse of all kinds.<sup>3</sup> Because both documentary film and autobiography purport to present reality in a relatively unmediated form—that is, they both claim to present "life itself" rather than fiction or drama—their combined use in autobiographical documentary makes an especially authoritative claim to truth. One genre appeals ostensibly to an objective presentation of reality while the other capitalizes on the more subjective realms of personal experience and recollection. But McElwee succeeds at seamlessly blending the modes of documentary and autobiography in *Sherman's March* in order to question and revise conventional definitions of the South and the Southerner while also exploring in a uniquely intimate fashion the mechanisms by which Southern regional identity persists long after the political and economic conditions that gave rise to the South's regional distinctiveness have disappeared.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> McElwee quotations not followed by a reference to a footnote are from the documentary *Sherman's March*.

<sup>3</sup> For discussions of the referential authority of autobiographical documentary, cf. Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991. 32-75; Lane, Jim. "Notes on Theory and the Autobiographical Documentary Film in America." *Wide angle* 15.3 (July 1993): 21-36; and Egan, Susanna. "Encounters in Camera: Autobiography as Interaction." *Modern Fiction Studies* 40 (1994): 593-618.

<sup>4</sup> For discussions of the tenacity of perceived differences between the American South and the rest of the US, see Reed, John Shelton. *The Enduring South: Subcultural Persistence in Mass Society*. Toronto: Lexington Books, 1972; Grantham, Dewey W. *The South in Modern America: A Region at Odds*. New York: Harper Collins, 1994. 311-31; and Humphries, Jefferson. "The Discourse of

jeros de espada hechos por los soldados de Sherman mientras buscaban objetos de valor escondidos. Dice que nunca dejará que los agujeros sean cosidos”<sup>2</sup>. En cierto modo, la anécdota fusiona la historia pública y la memoria personal para insertar al cineasta/narrador/protagonista con la región donde nació y sugerir hasta qué punto el impulso básico humano por testimoniar el trauma histórico ha configurado la identidad blanca sureña. Como se revela claramente después en el filme, el deseo de “no permitir que los agujeros sean cosidos” también alude a una identificación fundamental con la pérdida misma, una predisposición personal con la que McElwee pelea a lo largo de la película y que, como él insinúa, puede tener sus raíces en la fijación del Sur blanco por un pasado romantizado.

Además de su preocupación temática con la conciencia histórica, la identidad regional y la identificación con la pérdida, la anécdota también puede leerse como un metacomentario sobre la relación recíproca entre documental y autobiografía. A pesar de que nunca vemos el sofá de la tía, la inmediatez física de los agujeros de espada habla del persuasivo poder que se deriva del tipo de prueba visible que el documental consigue transmitir, mientras que la dimensión narrativa de la memoria familiar apela a la autoridad especial otorgada en nuestra cultura a discursos autobiográficos de todo tipo<sup>3</sup>. Puesto que ambos, documental y autobiografía, aparentan presentar la realidad de una forma relativamente no mediada —es decir, los dos apelan a presentar “la vida misma” más que la ficción o el drama—, su uso combinado en el documental autobiográfico provoca una reivindicación de la verdad especialmente autorizada. Un género apela ostensiblemente a una presentación objetiva de la realidad, mientras que el otro capitaliza los ámbitos subjetivos de la experiencia personal y el recuerdo. McElwee logra combinar con soltura el documental y la autobiografía para cuestionar y revisar las definiciones del Sur y los sureños, al tiempo que explora, de un modo único y personal, los mecanismos por los que la identidad regional del Sur persiste tiempo después de que las condiciones políticas y económicas que dieron lugar a la peculiaridad regional del Sur hayan desaparecido<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Las citas de McElwee que no vayan seguidas de una referencia a nota a pie de página proceden de *Sherman's March*.

<sup>3</sup> Para discusiones sobre la autoridad referencial del documental autobiográfico, cf. Nichols, Bill, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1991, pp. 32-75; Lane, Jim, “Notes on Theory and the Autobiographical Documentary Film in America,” *Wide angle*, n. 15, vol. 3, julio 1993, pp. 21-36; y Egan, Susanna, “Encounters in Camera: Autobiography as Interaction”, *Modern Fiction Studies*, n. 40, 1994, pp. 593-618.

<sup>4</sup> Para discusiones sobre la permanencia de las diferencias percibidas entre el Sur americano y el resto de los EEUU, cf. Reed, John Shelton, *The Enduring South: Subcultural Persistence in Mass Society*, Lexington Books, Toronto, 1972; Grantham, Dewey W., *The South in Modern America: A Region at Odds*, Harper Collins, Nueva York, 1994, pp. 311-331; y Humphries, Jefferson, “The Dis-

To the vast majority of moviegoers who enjoy films set in the South, Ross McElwee's name is not exactly a household item. Nor are the works of this Charlotte, North Carolina, native known by many of those who read and appreciate autobiography and memoir by Southern writers. Yet, for over two decades McElwee has been making critically acclaimed independent documentary films that have blurred the boundaries between *cinéma vérité* and autobiography while also engaging in that time-honored practice of "telling about the South." Although he has resided in the urban Northeast for virtually his entire adult life (he currently lives in Brookline, Massachusetts, and teaches filmmaking at Harvard), McElwee has drawn upon his Southern background in numerous autobiographical film projects besides *Sherman's March*. Those include *Charleen*, a docu-portrait of Charleen Swansea, his flamboyant former teacher and mentor (who also appears in *Sherman's March* and *Time Indefinite*); *Backyard*, about his relationship with his father and brother and his family's relationship with Lucille and Melvin Stafford, the McElwee's longtime domestic servant and groundskeeper; *Time Indefinite*, a sequel of sorts to *Sherman's March* that chronicles McElwee's entry into marriage and parenthood and the sudden death of his father; and *Bright Leaves*, about the tobacco industry in North Carolina and his familial connections to that industry.

However, in *Sherman's March*, his most commercially and critically successful work to date, McElwee explicitly foregrounds the confessional dimensions of autobiography as a means of grappling with his own conflicted identity as a Southerner. In this context, then, *Sherman's March* can be viewed as an example of what Fred Hobson has called "the southern rage to explain." According to Hobson, "the radical need of the Southerner to explain and interpret the South is an old and prevalent condition, characteristic of Southern writers since the 1840s and 1850s when the region first became acutely self-conscious.... The Southerner, more than other Americans, has felt he *had* something to explain."<sup>5</sup> The proliferation during the last two decades of autobiographies and memoirs by self-identified Southerners from all walks of life suggests that many Southerners still feel the impulse to explain the region and that an audience remains interested in the subject.<sup>6</sup>

Southernness: Or How We Can Know There Will Still Be Such A Thing as the South and Southern Literary Culture in the Twenty-First Century." *The Future of Southern Letters*. Eds. Jefferson Humphries and John Lowe. Oxford and New York: Oxford University Press, 1996. 125-49.

<sup>5</sup> Hobson, Fred. *Tell About the South: The Southern Rage to Explain*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1983. 3.

<sup>6</sup> For critical assessments of the representation of Southern identity in recent autobiography and memoir, cf., Hobson, Fred. *But Now I See: The White Southern Racial Conversion Narrative*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1999. 120-147; Prenshaw, Peggy Whitman. "The True

Para la inmensa mayoría de los aficionados al cine a los que les gustan las películas ambientadas en el Sur, el nombre de Ross McElwee no es exactamente muy familiar. Tampoco lo es el de Charlotte, en Carolina del Norte, nombre bien conocido entre aquellos que leen y aprecian la autobiografía y las memorias de los escritores sureños. Sin embargo, durante más de dos décadas McElwee ha estado haciendo una serie de documentales independientes aclamados por la crítica que han difuminado las fronteras entre el *cinéma vérité* y la autobiografía, en los que se ha ocupado de esa práctica tan clásica de “contar sobre el Sur”. A pesar de que ha vivido en el noreste urbano durante casi toda su vida adulta (actualmente vive en Brookline, Massachusetts, y enseña cine en Harvard), McElwee ha hablado sobre su origen sureño en numerosos proyectos autobiográficos aparte de *Sherman’s March*. Entre ellos se incluyen *Charleen*, un documental sobre Charleen Swansea, su antigua y extrovertida profesora y mentora (que también aparece en *Sherman’s March* y *Time Indefinite*); *Backyard*, sobre su relación con su padre y su hermano, y la relación de su familia con Lucille y Melvin Stafford, la sirvienta y el jardinero de los McElwee durante largo tiempo; *Time Indefinite*, una suerte de secuela de *Sherman’s March* que relata la entrada de McElwee en el matrimonio, la paternidad y la muerte repentina de su padre; y *Bright Leaves*, sobre la industria tabacalera en Carolina del Norte y las conexiones de su familia con esta industria.

Sin embargo, en *Sherman’s March*, su trabajo más comercial y de mayor éxito crítico hasta la fecha, McElwee destaca explícitamente las dimensiones confesionales de la autobiografía como medio para enfrentarse a su propio conflicto de identidad como sureño. En este contexto, por tanto, *Sherman’s March* puede ser visto como un ejemplo de lo que Fred Hobson ha llamado “la rabia del Sur para explicar”. De acuerdo con Fred Hobson, “la necesidad radical de los sureños de explicar e interpretar el Sur es un rasgo antiguo y dominante, característico de los escritores del Sur desde las décadas de 1840 y 1850 cuando la región experimentó por primera vez una extremada auto-consciencia (...). El sureño, más que otros estadounidenses, ha sentido que *tenía* algo que explicar”<sup>5</sup>. La proliferación durante las últimas dos décadas de memorias y autobiografías de sureños de toda condición sugiere que muchos aún sienten el impulso de explicar la región y que el público se mantiene interesado por este tema<sup>6</sup>.

course of Southerners: Or How We Can Know There Will Still Be Duch A Thing as the South and Southern Literary Culture in the Twenty-First Century,” en Humphries y John Lowe (ed.), *The Future of Southern Letters*, Oxford University Press, Oxford y Nueva York, 1996, pp. 125-149.

<sup>5</sup> Hobson, Fred, *Tell About the South: The Southern Rage to Explain*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1983, p. 3.

<sup>6</sup> Para evaluaciones críticas de la representación de la identidad sureña en recientes autobiografías y memorias, cf., Hobson, Fred, *But Now I See: The White Southern Racial Conversion Narrative*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1999, pp. 120-147; Prenshaw, Peggy Whitman,



What makes *Sherman's March* such an interesting example of Southern autobiography, though, in addition to McElwee's choice of medium, is his avoidance of the themes of racial guilt or, more recently, class marginalization, that characterize most instances of white Southern men's attempts to explain their region (although he does address the theme of race relations in *Backyard* and *Time Indefinite*). Instead of using race to get at the heart of his ambivalence towards the South, he chooses to explore instead the complicated knot of personal associations between failed romantic love, the military defeat of the Confederacy, and an identification with loss. While the connection between failed romance and military defeat may seem at first glance a tenuous one that runs the risk of trivializing the immeasurable pain and loss caused by real warfare, in fact the connection has some validity in the case of the American South, where the propensity to romanticize the "Lost Cause" of the Confederacy arguably has played the most crucial part in the persistence of Southern regional identity. The connection becomes even more pertinent when we recognize the extent to which white Southerners' sentimental attachment to the defeat of the Confederacy has been displaced onto an idealization of white Southern womanhood, which has long figured as the most potent and visible symbol in the mythology of the Lost Cause.<sup>7</sup> McElwee establishes this personal connection via his monologues throughout the film in which he expresses his lingering feelings of remorse over unrequited love, which he then projects onto an infatuation with white Southern femininity. Through the combined use of confessional voice-overs (autobiography) and spontaneous, unscripted interactions with real-life individuals (*cinéma vérité* documentary), McElwee lets his audience view his initial idealization of white Southern womanhood, then his disenchantment with and subsequent rejection of that idealized image in favor of one that is more realistic. In so doing he exposes the ideological processes of Southern myth-making on a uniquely intimate and immediate level while also offering a more complex, true-to-life image of the contemporary South and Southerner than film audiences are accustomed to seeing.<sup>8</sup>

Happenings of My Life: Reading Southern Women Autobiographers." *Haunted Bodies: Gender and Southern Texts*. Eds. Anne Goodwyn Jones and Susan V. Donaldson. Charlottesville: University Press of Virginia, 1997. 443-63; and Watkins, James H. "'The Use of I, Lovely and Terrifying Word': Autobiographical Authority and Representation of 'Redneck' Masculinity in *A Childhood*." *Southern Quarterly* 37.1 (1998): 15-26.

<sup>7</sup> Cf. Jones, Anne Goodwyn, *Tomorrow is Another Day: The Woman Writer in the South, 1859-1936*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1991. 3-19.

<sup>8</sup> For discussions of the mythology of the Lost Cause, cf. Wilson, Charles Reagan. *Baptized in Blood: The Religion of the Lost Cause, 1865-1920*. Athens: University of Georgia Press, 1980; Gaines, M. Foster. *Ghosts of the Confederacy: Defeat, The Lost Cause, and the Emergence of the New South, 1865-1913*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1987.

No obstante, lo que convierte a *Sherman's March* en un ejemplo tan interesante de autobiografía sureña –además del medio que McElwee elige– es su evasión de los temas de la culpabilidad racial o, más recientemente, la marginalización de clase, que caracterizan la mayoría de los intentos de explicar su región por parte de los sureños blancos (a pesar de que trata el tema de las relaciones raciales en *Backyard y Time Indefinite*). En vez de utilizar la raza para llegar al corazón de su ambivalencia hacia el Sur, escoge en cambio explorar el complicado nudo de asociaciones entre el fallido amor romántico, la derrota militar de la Confederación y la identificación con la pérdida. Mientras que la conexión entre el romance fallido y la derrota militar puede parecer a primera vista un argumento tenue que corre el riesgo de trivializar el inmensurable dolor y pérdida causados por la verdadera guerra, de hecho la conexión tiene cierta validez en el caso del Sur estadounidense, donde la propensión a romantizar la “Causa Perdida” de la Confederación ha jugado posiblemente el papel más crucial en la persistencia de la identidad regional sureña. La conexión se vuelve más pertinente cuando reconocemos que el apego sentimental de los blancos sureños por la derrota de la Confederación se ha desplazado hacia una idealización de la mujer blanca del Sur, que ha figurado durante mucho tiempo como el símbolo más poderoso y visible en la mitología de la Causa Perdida<sup>7</sup>. McElwee establece esta conexión personal a través de sus monólogos durante el filme, en los que expresa sus recurrentes sentimientos de remordimiento sobre el amor no correspondido, que después proyecta en una fascinación hacia la femineidad sureña blanca. Utilizando un híbrido entre la voz en *off* confesional (autobiografía) y las interacciones espontáneas y sin guión con individuos reales (el *cinéma vérité*), McElwee permite a su audiencia contemplar su inicial idealización de la femineidad blanca sureña, y después su desencanto y el posterior rechazo de esa imagen idealizada a favor de una más realista. Al hacer esto, muestra el proceso ideológico de la creación de mitos en el Sur, en un nivel personal e inmediato singular, mientras ofrece también una imagen más compleja y fidedigna del Sur y los sureños contemporáneos que la que el público está acostumbrado a ver<sup>8</sup>.

“The True Happenings of My Life: Reading Southern Women Autobiographers”, in Goodwyn Jones, Anne, and Donaldson, Susan V. (eds.), *Haunted Bodies: Gender and Southern Texts*, University Press of Virginia, Charlottesville, 1997, pp. 443-63; y Watkins, James H, “‘The Use of I, Lovely and Terrifying Word’: Autobiographical Authority and Representation of ‘Redneck’ Masculinity in *A Childhood*”, *Southern Quarterly*, nº 37, vol. 1, 1998, pp. 15-26.

<sup>7</sup> Cf. Jones, Anne Goodwyn, *Tomorrow is Another Day: The Woman Writer in the South, 1859-1936*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1991, pp. 3-19.

<sup>8</sup> Para discusiones sobre la mitología de la “Causa Perdida”, cf. Wilson, Charles Reagan, *Baptized in Blood: The Religion of the Lost Cause, 1865-1920*, University of Georgia Press, Athens, 1980; Gaines, M. Foster, *Ghosts of the Confederacy: Defeat, The Lost Cause, and the Emergence of the New South, 1865-1913*, Oxford University Press, Nueva York y Oxford, 1987.

Winner of the 1986 Sundance Film Festival's award for Best Documentary, *Sherman's March* is a playfully ironic film that delights in confounding audience expectations and blurring generic and conceptual boundaries.<sup>9</sup> From the outset, it is especially concerned with collapsing the documentary and autobiographical modes. It begins as a standard public television history documentary, with an opening shot of a map of the US and an anonymous narrator (revealed in the credits to be none other than McElwee's mentor, Richard Leacock, with whom McElwee studied at the prestigious graduate film program at MIT), explaining in the voice of the "objective" historian the significance of Sherman's military strategy to bring down the Confederacy. Against a quick succession of Civil War-era photographs showing the ruins of Southern cities, the voice-over from the anonymous narrator concludes with the statement, "Sherman's campaign marked the first time in modern history that total warfare had been waged on a primarily civilian population. And traces of the scars he left on the South can still be found."<sup>10</sup> Suddenly the screen goes blank, and we hear McElwee muttering, "Do you want to do it once again?" Quick cut to a black and white shot of McElwee nervously pacing back and forth in an unfurnished loft apartment in which the vertical figures of support beams and a brick chimney contrasted against bare plaster and drywall bear an uncanny resemblance to the free-standing chimneys and gutted mansions in the previous images of Civil War ruins. At this point, McElwee takes over the narration for the rest of the film, explaining here that his girlfriend has left him and that he is staying temporarily in a friend's apartment in New York City while he tries to decide whether or not to proceed with his plans to make a film about Sherman's March. It is here as well that he relates the anecdote about the sword holes in the aunt's sofa, offering an objective correlative to the anonymous narrator's remark concerning the "traces of the scars" of Sherman's campaign that can still be discerned today. The scene in the loft is the only one in the film shot in black and white (other than stills of archival photos), thus conjoining

<sup>9</sup> For critical readings of *Sherman's March*, cf. Fischer, Lucy "Documentary Film and the Discourse of Hysterical/Historical Narrative." Eds. Barry Keith and Jeannette Sloniowski. *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne State University Press, 1998. 333-43; McPherson, Tara. "Both Kinds of Arms": Remembering the Civil War." *Velvet Light Trap* 35 (1995): 3-18; and Troester, Anne. "*Sherman's March*: An Autobiography of the Civil War." *Amerikastudien* 140 (1995): 299-307.

<sup>10</sup> The claim that Sherman's "scorched earth" policy represents the first instance of total war on a civilian population strikes me as a racist statement, given the innumerable instances of atrocities against indigenous populations in the Americas. Nevertheless, Sherman's willingness to destroy personal property in order to shut down the Confederacy's ability to produce food and other supplies for the war effort does indeed mark a turning point in the way Europeans and Americans had waged war against other people of European descent in the century leading up to the American Civil War.

Ganador del premio al Mejor Documental en el Festival de Cine de Sundance en 1986, *Sherman's March* es una película desenfadadamente irónica, que disfruta confundiendo las expectativas de la audiencia y difuminando las fronteras genéricas y conceptuales<sup>9</sup>. Desde el comienzo, está especialmente preocupada con la mezcla de los modos documentales y autobiográficos. Empieza como un documental histórico estándar de la televisión pública, con un plano de apertura de un mapa de los EEUU y un narrador anónimo (que en los créditos se revela como Richard Leacock, el mentor de McElwee, con quien éste había estudiado en el prestigioso programa de cine del MIT) explicando con la voz de un historiador “objetivo” el significado de la estrategia militar de Sherman para derrotar a la Confederación. Sobre una rápida sucesión de fotografías que muestran las ruinas de las ciudades del Sur, la voz en *off* del narrador anónimo concluye con la frase: “La campaña de Sherman supone la primera vez en la historia moderna en que la guerra total se había dirigido contra una población mayoritariamente civil. Y las huellas de las cicatrices que dejó en el Sur todavía se pueden encontrar”<sup>10</sup>. De repente, la pantalla se vuelve negra y oímos a McElwee diciendo: “¿Quieres repetirlo otra vez?”. Corte rápido a un plano en blanco y negro de McElwee moviéndose nerviosamente de un lado a otro en un apartamento sin amueblar, en donde las figuras verticales de las columnas y la chimenea de ladrillo sobre la pared desnuda presentan un asombroso parecido con las chimeneas solitarias y las casas devastadas de las imágenes previas de las ruinas de la Guerra Civil. En este punto McElwee asume la narración para el resto de la película, explicando aquí que su novia le ha dejado y que se aloja temporalmente en el apartamento de un amigo en Nueva York mientras intenta decidir si llevar a cabo o no sus planes de hacer una película sobre la “Marcha de Sherman”.

Es aquí donde también cuenta la anécdota sobre los agujeros de espada en el sofá de su tía, ofreciendo una conexión objetiva con los comentarios anónimos del

<sup>9</sup> Para lecturas críticas de *Sherman's March*, cf. Fischer, Lucy, “Documentary Film and the Discourse of Hysterical/Historical Narrative”, en Keith, Barry, y Sloniowski, Jeannette (eds.), *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*, Wayne State University Press, Detroit, 1998, pp. 333-343; McPherson, Tara, “Both Kinds of Arms’: Remembering the Civil War”, *Velvet Light Trap*, n° 35, 1995, pp. 3-18; y Troester, Anne, “*Sherman's March*: An Autobiography of the Civil War”, *Amerikastudien*, n. 140, 1995, pp. 299-307.

<sup>10</sup> La afirmación de que la política de “tierra arrasada” de Sherman representa el primer caso de guerra total en una población civil me suena como una declaración poco atinada desde el punto de vista racial, dado, por ejemplo, los innumerables casos de atrocidades contra las poblaciones indígenas en América. Sin embargo, la decisión de Sherman de destruir la propiedad personal para acabar con la capacidad de la Confederación para producir alimentos y otros suministros para la guerra marca, de hecho, un punto de giro en el modo en que los europeos y americanos hacen la guerra contra otras personas de descendencia europea en el siglo precedente a la Guerra Civil americana.

on a visual –if also mainly on a subliminal– level historical trauma, as figured in the archival photos, and McElwee’s own emotional devastation, as represented by the yawning emptiness and sterility of the vacated apartment. Although at this point the audience can only vaguely apprehend the idiosyncratic logical connection between public history and personal experience, McElwee reiterates the connection throughout the course of the film through a combination of visual cues and autobiographical voice-overs.

In addition to setting up the admittedly obscure correlation between historical trauma and personal devastation, the opening sequence also establishes McElwee’s status as Southern expatriate, thus conjuring up a welter of twentieth-century Southern literary figures, from Thomas Wolfe’s Eugene Gant and William Faulkner’s Quentin Compson to later figures like Walker Percy’s Will Barrett, all alienated artist-intellectuals who respond to the pressures of living up to archaic models of masculinity by fleeing the South and losing themselves in the anonymity of the urban North. McElwee deftly draws upon this archetype in creating the persona he projects in the film. Hopelessly inept at asserting his manhood through physical prowess or financial success, burdened with an almost pathological degree of self-consciousness, he seems the very antithesis of the Southern hero embodied in the likes of Sherman’s adversary, Robert E. Lee.

McElwee shares some insights into his ambivalence towards his Southern heritage in his one published piece of criticism, an autobiographical essay expressing his appreciation of Walker Percy’s *The Last Gentleman*. There he describes his sense of cultural and psychological dislocation after graduating from film school and trying to decide if he really wanted to remain in the North and pursue a career in filmmaking instead of medicine, as his surgeon father wished him to do. In addition to the financial uncertainty he faced at the time, “there was the problem of my Southern perspective,” he writes. “I felt acutely out of place in Boston—ever an outsider.”<sup>11</sup> During this period of acute self-doubt, he happens to read Percy’s picaresque novel about a similarly troubled young Southerner in the urban North and experiences a profound moment of self-recognition:

I could not put it down. How was it that Percy happened to know enough about me to have written my psychological biography? This was more than just a case of identifying

<sup>11</sup> McElwee, Ross. “The Act of Seeing With One’s Own Eyes.” *The Last Physician: Walker Percy and the Moral Life of Medicine*. Eds. Carl Elliott and John Lantos. Durham: Duke University Press, 1999. 18.

narrador referentes a los “rastros de las cicatrices” de la campaña de Sherman que todavía hoy se pueden percibir. La escena en el apartamento es la única en la película grabada en blanco y negro (aparte de los fotogramas de archivo). De esta manera vincula visualmente –también subliminalmente– el trauma histórico, representado en las fotos de archivo, y la propia devastación emocional de McElwee, representada por el manifiesto vacío y la frialdad del apartamento vacío. Aunque en este punto el público sólo puede captar vagamente la idiosincrásica conexión lógica entre la historia pública y la experiencia personal, McElwee reitera la conexión durante el transcurso del filme mediante una combinación de pistas visuales y voces en *off* autobiográficas.

Además de establecer la vaga correlación entre el trauma histórico y la devastación personal, la secuencia de apertura también muestra la situación de McElwee como un sureño expatriado. Se evoca así un conjunto de figuras literarias sureñas del siglo XX, desde el Eugene Gant de Thomas Wolfe y el Quentin Compson de William Faulkner, hasta figuras más tardías como el Will Barrett de Walker Percy, todos artistas-intelectuales enajenados que responden a las presiones de vivir a la altura de modelos arcaicos de masculinidad huyendo del Sur y perdiéndose en el anonimato del Norte urbano. McElwee se basa con destreza en este arquetipo para crear el personaje que proyecta en la película. Desesperadamente inepto para afirmar su virilidad a través de destrezas físicas o éxitos económicos, cargado con un grado casi patológico de autoconciencia, parece la misma antítesis del héroe sureño encarnado por el adversario de Sherman, Robert E. Lee.

McElwee revela algunas ideas sobre su ambivalencia hacia las raíces sureñas en su único texto crítico publicado, un ensayo autobiográfico que expresa su admiración por *The Last Gentleman*, de Walker Percy. Ahí describe su percepción de dislocación cultural y psicológica después de graduarse en la escuela de cine y de intentar decidir si realmente quería quedarse en el Norte y trabajar en el mundo del cine, y no en el de la medicina, como a su padre cirujano le hubiese gustado que hiciese. Además de la inseguridad económica a la que se enfrentaba en aquella época, “estaba el problema de mi perspectiva sureña”, escribe. “Me sentía sumamente fuera de lugar en Boston, incluso un intruso”<sup>11</sup>. Durante este periodo de intensas dudas sobre sí mismo, lee la novela picaresca de Percy sobre un sureño con problemas similares en el Norte urbano y experimenta un profundo momento de autorreconocimiento:

No podía dejarlo. ¿Cómo era posible que Percy supiese tanto sobre mi como para haber escrito mi biografía psicológica? Esto era más que un caso de identificación con el personaje

<sup>11</sup> McElwee, Ross, “The Act of Seeing With One’s Own Eyes”, *The Last Physician: Walker Percy and the Moral Life of Medicine*, Elliott, Carl, y Lantos, John (Eds.), Duke University Press, Durham, 1999, p. 18.

with the main character. I felt that Percy had somehow gained access to my beleaguered twenty-nine-year-old soul. All the struggles I was going through were laid out for me right there in the first few pages as Percy described the troubles besetting his young protagonist.<sup>12</sup>

Immediately following this, McElwee quotes a passage from the beginning of *The Last Gentleman* which describes Will Barrett but resonates as well with the initial image McElwee presents of himself in *Sherman's March*: "Much of the time he was like a man who has just crawled out of a bombed building. Everything looked strange. Such a predicament, however, is not altogether a bad thing. Like the sole survivor of a bombed building, he had no secondhand opinions and he could see things afresh."<sup>13</sup> Clearly identifying with the image of Percy's traumatized protagonist, McElwee takes comfort in the notion that he is not the only Southerner to find himself alone in a northern city, alienated from both his home region and his adopted one, and that such a position could actually offer a way of looking at the world not granted to ordinary individuals. For the fledgling filmmaker, the novel suggested an artistic direction to follow—namely, to investigate and record the culture of the South with the documentarist's detached, clinical perspective while also capitalizing, paradoxically, on the autobiographical dimensions of his own conflicted identification with the region. Although the essay centers on the way in which this breakthrough allowed him to complete his 1982 film *Backyard*, which, he writes, "explored my perceived status of being an outsider even though I had come home to the South,"<sup>14</sup> he goes on to observe that *Sherman's March*, too, was an outgrowth of that initial moment of self-recognition when reading Percy's novel:

Several years had passed between my first revelatory reading of *The Last Gentleman* and the first roll of film I shot for *Sherman's March*. I was certainly not consciously thinking of Walker Percy or Will Barrett as I set out to follow Sherman's path. But somewhere deep in my consciousness, I'm sure that pockets of Percy informed and advised me as I intuitively groped my way through the South, trying to make sense of what Sherman had done and trying to make sense of what I was doing with my own life.<sup>15</sup>

McElwee aptly characterizes the project as one guided by spontaneity—the very stuff of *cinéma vérité*—and intuition, as he lets the events that unfold before

<sup>12</sup> McElwee. "The Act of Seeing..." 19-20.

<sup>13</sup> Quoted in McElwee. "The Act of Seeing..." 20.

<sup>14</sup> McElwee. "The Act of Seeing..." 24.

<sup>15</sup> McElwee. "The Act of Seeing..." 36.

principal. Sentí que Percy había accedido de alguna manera a mi alma abrumada de diecinueve años. Todas las dificultades que atravesaba se me mostraban justo en las primeras páginas a medida que Percy describía los problemas que acosaban a su joven protagonista<sup>12</sup>.

Inmediatamente después de esta cita, McElwee menciona un pasaje del principio de *The Last Gentleman* que describe a Will Barrett, pero que remite también a la imagen inicial que McElwee presenta de sí mismo en *Sherman's March*: “La mayoría del tiempo era como un hombre que acaba de arrastrarse fuera de un edificio bombardeado. Todo parecía extraño. Tal situación, sin embargo, no es mala del todo. Como el único superviviente de un edificio bombardeado, no tenía opiniones de nadie más y podía ver las cosas de nuevo”<sup>13</sup>. Identificándose claramente con la imagen del protagonista traumatizado de Percy, McElwee encuentra consuelo en la idea de que no es el único sureño que se encuentra solo en una ciudad del norte, ajeno a su región natal y a la adoptiva; y en que esa situación puede ofrecer, de hecho, un modo de mirar al mundo no accesible a individuos ordinarios. Para el joven cineasta, la novela le sugirió un camino artístico a seguir: investigar y recoger la cultura del Sur con la perspectiva clínica imparcial de los documentalistas, aprovechando a un tiempo, paradójicamente, las dimensiones autobiográficas de su conflictiva identificación con la región. Aunque el ensayo se centra en el modo en que este descubrimiento le permite completar su película *Backyard* –que como explica, “exploraba mi conocida situación de ser un forastero incluso aunque había vuelto a casa al Sur”<sup>14</sup>–, él continúa señalando cómo *Sherman's March* también era fruto de ese momento inicial de autorreconocimiento al leer la novela de Percy:

Habían pasado varios años entre mi primera lectura reveladora de *The Last Gentleman* y el primer rollo de película que filmé para *Sherman's March*. Yo no estaba, desde luego, pensando conscientemente en Walker Percy o Will Barret mientras me ponía en camino para seguir la senda de Sherman. Pero en lo hondo de mi consciencia, estoy seguro de que las historias de Percy me ayudaban y aconsejaban mientras yo recorría intuitivamente mi camino a través del Sur, intentando dar sentido a lo que Sherman había hecho, e intentando dar sentido a lo que yo estaba haciendo con mi propia vida<sup>15</sup>.

McElwee caracteriza acertadamente el proyecto como guiado por la espontaneidad –el auténtico material del *cinéma vérité*– y la intuición, en cuanto que deja que los

<sup>12</sup> McElwee, “The Act of Seeing...”, op. cit., pp. 19-20.

<sup>13</sup> Citado en McElwee, “The Act of Seeing...”, op. cit., p. 20.

<sup>14</sup> McElwee, “The Act of Seeing...”, op. cit., p. 24.

<sup>15</sup> McElwee, “The Act of Seeing...”, op. cit., p. 36.



the camera determine much of the narrative direction of the film and of his life at the time of filming, as well. By harnessing his efforts to understand history with his quest for self-knowledge, and linking both to his interest in exploring the mythic South, he effectively collapses the distinction between autobiography and documentary, past and present, and personal and regional identity.

The loft scene ends with McElwee announcing his decision to go ahead with the project and return to the South. Fittingly, his point of entry into Southern culture is a family reunion in North Carolina where he serendipitously discovers a direction in which to take his floundering project. "For a long time," McElwee comments, "the consensus among my family members is that what I really need to do is find what they call 'a nice southern girl' and things will be fine." The observation is made sarcastically, as if to underscore how out of touch his family is with the real problems he is facing. But the idea is given a new context when he interviews his sister, who suggests to him that his camera can be a great way to meet women. Following the suggestion, McElwee shifts the focus of the film project to present a series of docu-portraits of women he encounters along the route of Sherman's campaign. Some of these are family, old friends (most notably, Charlene Swansea, whose misguided efforts to match McElwee with a suitable mate account for some of the funniest scenes in the film) and old flames; others are strangers. All of them, whether objects of McElwee's romantic interest or simply friends, agree to sacrifice their privacy temporarily as the filmmaker trains his 16mm camera on the mundane details of their everyday lives. The formula for the rest of the film consists of McElwee filming his characters (often while engaging in dialogue with them), walking through battle sites, or taking in other scenes he finds in his travels through the Carolinas and Georgia. This basic scenario is punctuated at periodic intervals by McElwee's monologues on General Sherman, unrequited love, or his nightmares of nuclear war, all but two featuring shots of McElwee from the tripod-mounted camera.

In the two confessional monologues that are not accompanied by shots of McElwee himself but instead feature shots of the moon in the night sky with the sound of crickets in the background, he tells of a traumatic incident from his childhood that helps us to fathom the otherwise obscure connection between nuclear annihilation and love alluded to in the film's curious subtitle. Early in the film McElwee confesses that he suffers occasionally from nightmares about nuclear holocausts, but it is not until this monologue that we learn the source of these dreams. "I've begun having my dreams about nuclear war again," McElwee states:

I hardly ever think about nuclear war during the day but during certain times of my life I'll dream about it for several nights in a row. When I was twelve I happened to have seen

acontecimientos que se desarrollan enfrente de la cámara determinen gran parte de la dirección narrativa del filme y también de su vida durante el tiempo del rodaje. Al vincular sus esfuerzos para entender la Historia con su tarea de autoconocimiento, y unir ambos a su interés por explorar el Sur mítico, derrumba eficazmente las distinciones entre la autobiografía y el documental, pasado y presente e identidad personal y regional.

La escena del apartamento termina con McElwee anunciando su decisión de seguir adelante con el proyecto y regresar al Sur. Su punto de entrada en la cultura sureña es una reunión familiar en Carolina del Norte, en la que encuentra fortuitamente un enfoque para abordar su titubeante proyecto. “Durante mucho tiempo”, comenta McElwee, “el consenso entre los miembros de mi familia es que lo que realmente necesito hacer es encontrar lo que llaman ‘una simpática chica sureña’ y las cosas irán bien”. La observación se realiza con sarcasmo, para subrayar el poco contacto de su familia con los verdaderos problemas a los que se enfrenta.

Pero la idea adquiere un nuevo contexto cuando entrevista a su hermana, que le sugiere que su cámara puede ser una forma genial para conocer mujeres. Siguiendo la sugerencia, McElwee cambia el enfoque del proyecto filmico para presentar una serie de docurretratos de mujeres con las que se encuentra a lo largo de la ruta de la campaña de Sherman. Algunos de éstas son familiares, viejas amigas (la más destacada, Charleen Swansea, cuyos descaminados esfuerzos para unir a McElwee con una compañera apropiada motivan algunas de las escenas más divertidas de la película) y antiguos amores; el resto son extrañas. Todas ellas, bien sean motivo de interés amoroso para McElwee o simples amigas, consienten en sacrificar temporalmente su privacidad mientras el cineasta enfoca su cámara de 16mm a los detalles mundanos de sus vidas cotidianas. La fórmula para el resto de la película consiste en que McElwee filme a sus personajes (a menudo entablando conversación con ellos), camine a través de emplazamientos de batalla o grabe otras escenas que encuentra en sus viajes a través de las Carolinas y Georgia. Este escenario básico está puntuado periódicamente por los monólogos que realiza McElwee, sobre el General Sherman, el amor no correspondido o sus pesadillas de guerra nuclear; todos menos dos con planos de McElwee desde la cámara montada sobre un trípode.

En los dos monólogos confesionales que no cuentan con planos del propio McElwee –sino que presentan planos de la luna en el cielo nocturno, con el sonido de los grillos de fondo–, nos habla de un traumático incidente ocurrido en su infancia que nos ayuda a valorar la oscura conexión entre la aniquilación nuclear y el amor al que alude el curioso subtítulo de la película. Al principio de la película McElwee confiesa que ocasionalmente sufre pesadillas sobre holocaustos nucleares, pero no es hasta este monólogo cuando descubrimos la causa de estos sueños: “He empezado de nuevo a tener mis sueño sobre la guerra nuclear”, explica McElwee:

a hydrogen bomb test—an atmospheric test over the Pacific that was one of the most powerful ever detonated. It was actually the eve of my thirteenth birthday, and I can remember some friend of my father's telling me it was a huge birthday candle that Uncle Sam was lighting in my honor. Anyway, I think that explosion probably has something to do with my war dreams, but I found that these dreams also seem to be directly linked to the relative happiness or unhappiness of my love life. When things are going well for me the missiles gather dust in their silos but when things are going badly they take to the skies by the thousands, night after night.

Figuring symbolically as a rite of passage, the reminiscence locates the experience on the cusp dividing boyhood from adolescence, innocence from experience. The woeful inadequacy of the Uncle's ludicrous characterization of the explosion as a "huge birthday candle" from "Uncle Sam" heightens this sense of transition out of childhood. By refusing to delve in detail into the logical connection between the memory, his dreams, and the "relative happiness or unhappiness of [his] love life," McElwee positions the audience as amateur psychoanalysts, urging us to recognize that sexual maturity and the potential for chaos and self-destruction are intrinsically linked in his subconscious. The reminiscence ties in with McElwee's situation at this point in the film, as Pat, an aspiring actress he has met and with whom he has become romantically involved, has announced her plans to pursue her career goals in California. After Pat leaves, McElwee returns to the reminiscence in a second monologue. If the first of the bomb test monologues gives only minimal commentary on the relationship between McElwee's love life and his dream life, the second one has even less to say explicitly about the connection. McElwee simply lets the power of the image speak for itself, as if even in retrospect it still has the ability to silence its awestruck witnesses. Absent the hyper-sensitive self-analysis that characterizes much of the rest of the film, the two monologues nevertheless accomplish an important task in the autobiographical occasion as they help to deepen, if not fully illuminate, the interior life of the narrator/protagonist, which is often eclipsed by the documentary emphasis on surface images and on McElwee's interaction with other individuals in the film.

The complex, give-and-take relationship McElwee establishes between himself, his real-life characters, and the camera (which functions almost as another character in the narrative) is characteristic of the most recent trend in *cinéma vérité* documentary, in which the filmmaker calls explicit attention to his/her subjective relationship to the film's subject matter. In its initial phase, practitioners of *cinéma vérité* like Richard Leacock, Fred Wiseman, D. A. Pennebaker, and Richard Flaherty sought to minimize the presence of the camera as they worked with subjects in whom they had

Casi nunca pienso en la guerra nuclear durante el día, pero en ciertos momentos de mi vida sueño con ella durante varias noches seguidas. Cuando tenía doce años dio la casualidad de que vi una prueba de la bomba de hidrógeno, una prueba atmosférica sobre el Pacífico que resultó ser una de las más potentes jamás detonadas. Sucedió en la víspera de mi decimotercer cumpleaños, y recuerdo a un amigo de mi padre diciéndome que se trataba de una enorme vela de cumpleaños que el Tío Sam había encendido en mi honor. En cualquier caso, creo que esa explosión tiene algo que ver con mis sueños sobre las guerras nucleares, pero también encuentro que esos sueños parecen estar directamente conectados con la relativa felicidad o infelicidad existentes en mi vida amorosa. Cuando las cosas me van bien, los misiles acumulan polvo en sus silos, pero cuando las cosas me van mal, los misiles se disparan al cielo por miles, noche tras noche.

Representando simbólicamente un rito de maduración, este recuerdo sitúa la experiencia en la línea que divide la niñez de la adolescencia, la inocencia de la experiencia. La preocupante y disparatada caracterización de la explosión como una “enorme vela de cumpleaños” del “Tío Sam” por parte del amigo de su padre aumenta la sensación de transición de la niñez. Al rehusar profundizar en detalles sobre la lógica de la conexión entre la memoria, sus sueños y la “relativa felicidad o infelicidad de su vida amorosa”, McElwee sitúa a los espectadores como psicoanalistas aficionados, urgiéndonos a reconocer que la madurez sexual y el potencial para el caos y la auto-destrucción están intrínsecamente conectados en su subconsciente. Estos recuerdos se remiten a la situación de McElwee en este momento de la película, cuando Pat, una aspirante a actriz que ha conocido y con la que se ha involucrado emocionalmente, anuncia sus planes de continuar sus proyectos profesionales en California. Tras la marcha de Pat, McElwee retoma el recuerdo en un segundo monólogo. Si el primer monólogo del test nuclear solo ofrece un mínimo comentario sobre la relación entre la vida amorosa de McElwee y su imaginación, el segundo aún tiene menos que decir explícitamente sobre esa relación. McElwee simplemente deja que el poder de la imagen hable por sí misma, como si, incluso retrospectivamente, todavía tuviera la capacidad de silenciar a sus asombrados testigos. Ausente el autoanálisis hipersensible que caracteriza al resto del film, los dos monólogos, no obstante, desempeñan una función importante en la empresa autobiográfica, puesto que ayudan a profundizar, sino a iluminar completamente, la vida interior del narrador/protagonista. Una vida que, con frecuencia, resulta eclipsada por el énfasis documental en la superficie de las imágenes y la interacción de McElwee con otras personas.

La compleja relación de toma y daca que McElwee establece entre él, los personajes reales y la cámara (que funciona casi como un personaje más en la narración) es característica de la tendencia más reciente del documental *vérité*, donde el cineasta llama la atención, de forma explícita, sobre su relación subjetiva con el tema del

no obvious personal interests.<sup>16</sup> In contrast, *Sherman's March* is self-consciously interactive, with McElwee engaging in conversation with his subjects, who often speak directly to the camera or to McElwee. One of the many ironic twists in this film is that the Southern-born McElwee doubles as a modern-day Sherman: like the Union General who wrought havoc on a primarily female civilian population through the methodical use of highly technological warfare, McElwee pursues his own form of conquest with the aid of his camera and postmodern filmmaking techniques. One would think that scenes built around the intrusiveness of McElwee's camera would make for highly uncomfortable viewing –and, indeed, there are moments when the tension level does get high as characters plead for him to turn off the camera– but McElwee's consistent self-mockery and intelligent humor, combined with his apparently genuine empathy with his subjects, makes the approach work somehow.

Underlying the motif of this picaresque journey is the notion that true love waits for him somewhere along the way. While one might argue that the impulse to distract oneself from the heartbreak of a broken romance by seeking out new love interests is itself not altogether unhealthy or irrational, McElwee explicitly links this search for the perfect soulmate with the geography of the South, thus calling into play romantic stereotypes of *Moonlight* and *Magnolias*. The images of the South in general and white Southern womanhood in particular serve as ephemeral objects of pursuit upon which McElwee displaces his feelings of loss and longing for the unnamed partner who has broken off her relationship with him immediately prior to the film's narrative timeline. While this escapist fantasy initially is treated more or less seriously in the first half of the film, the events that unravel during the course of the journey, and the varying degrees to which the women he encounters differ from the idealized image of Southern womanhood, increasingly undermine McElwee's misguided efforts to find emotional wholeness in romantic myths. McElwee's infatuation with the women he encounters in his travels through the Southland and his corresponding willingness to give them the majority of the film's screen time can be read negatively to mirror the fixation on white Southern womanhood found in the rhetoric of Southern difference and in conventional literary and cinematic representations of the region. To the extent that the film asks us to view these women –all of them white– as a collective portrait of the contemporary South, McElwee appears to follow an established pattern in which self-declared spokesmen for the region have defended oppressive Southern

<sup>16</sup> For a succinct overview of trends in autobiographical documentary, cf. Lane, "Notes on Theory..." For a discussion of the differences between "observational" and "interactive" documentary modes, both of which may fall under the heading *cinéma vérité*, cf. Nichols. *Representing Reality...* 38-56.

filme. En su fase inicial, profesionales del *cinéma vérité* como Richard Leacock, Fred Wiseman, D.A. Pennebaker, y Richard Flaherty intentaron minimizar la presencia de la cámara mientras trabajaban con personas sobre las que no tenían ningún interés personal<sup>16</sup>. Por contraste, *Sherman's March* es autoconscientemente interactiva, con McElwee entablando conversación con personas que a menudo hablan directamente a la cámara o al propio McElwee. Uno de los muchos giros irónicos de esta película se produce cuando el McElwee sureño se convierte en un Sherman moderno: como el general de la Unión que causó estragos en la población civil, mayormente femenina, a través del uso metódico de maquinaria bélica tecnológicamente muy desarrollada, McElwee aspira a su propia forma de conquista con la ayuda de su cámara y las técnicas de filmación posmoderna. Podría pensarse que las escenas construidas en torno a la intrusión de la cámara de McElwee podrían propiciar una visión incómoda —de hecho, hay momentos en los que la tensión aumenta y los personajes le piden que la apague— pero la constante burla de sí mismo y el humor inteligente de McElwee, combinados con su empatía aparentemente genuina por la gente, hace que, de algún modo, el acercamiento funcione.

Bajo el motivo de este viaje picaresco reside la noción de que el amor verdadero le espera en algún lugar del camino. Mientras que alguien puede argumentar que el impulso de distraerse del desengaño de un romance roto por medio de la búsqueda de nuevos intereses amorosos no es en sí mismo ni malsano ni irracional, McElwee explícitamente enlaza esta búsqueda de la perfecta alma gemela con la geografía del Sur, poniendo de esta manera en juego los estereotipos románticos de la luz de luna y las magnolias. Las imágenes del Sur en general y de la feminidad sureña en particular sirven como efímeros objetos de deseo en los que McElwee proyecta sus sentimientos de pérdida y anhelo por la desconocida compañera que ha roto su relación con él antes del comienzo del filme. Mientras que esta fantasía escapista es tratada de forma más o menos seria durante la primera mitad del film, los sucesos que se desatan durante el curso del viaje y los diferentes grados en los que las mujeres que encuentra difieren de la imagen idealizada de la feminidad sureña, socavan cada vez más los desorientados esfuerzos de McElwee por encontrar la plenitud emocional a través de los mitos románticos. El encaprichamiento de McElwee con las mujeres que encuentra en sus viajes por el Sur y su deseo de darles el mayor tiempo en pantalla puede leerse, en sentido negativo, como un reflejo de la fijación con la feminidad

<sup>16</sup> Para una visión general sucinta de las tendencias en el documental autobiográfico, cf. Lane, "Notes on Theory...", op. cit. Para una discusión de las diferencias entre documentales "observacionales" e "interactivos", ambos con posibilidad de ser denominados *cinéma vérité*, cf. Nichols, *Representing Reality...*, op. cit., pp. 38-56.

social practices by using white womanhood as an icon for the region itself.<sup>17</sup> As I have stated above, though, it becomes increasingly clear as the journey progresses that McElwee uses his subjects to co-opt and challenge rather than reinforce traditional images of white Southern womanhood. Race aside, the relative diversity in lifestyles, apparent class backgrounds, and level of professional and intellectual attainments of the women featured in *Sherman's March* suggest a more flexible definition of Southern womanhood than film audiences are accustomed to seeing. Moreover, as Tara McPherson notes, "by presenting these women in their everyday environments as they go about their daily routines, *Sherman's March* subtly points out the gaps between these women's lived experiences and the official, regional mythologies of southern womanhood."<sup>18</sup> Admittedly, McElwee's open sexual attraction to some of them threatens to objectify them within the heterosexual economy of desire that Laura Mulvey identifies as a general pattern in Western cinema,<sup>19</sup> but in fact he gives them all a great deal of agency in controlling the direction of the narrative and thus lets them figure as subjects rather than objects.<sup>20</sup>

While McElwee's treatment of each of the women he encounters is worthy of a close reading, for the purposes of the present study I will focus on one in particular, Karen, a lawyer in Raleigh, North Carolina, who also happens to be the last of the women McElwee spends time with during his Southern odyssey. During this section of the film the futility of the entire search through the Southland for the ideal woman is made explicit, as are the parallels between McElwee's obsessive search and the white South's identification with loss and defeat. McElwee explains in voice-over that he and Karen shared a platonic relationship for years. Then, during a temporary break-up with her boyfriend, Karen visited him in Boston where they had a brief but, for McElwee at least, intense romantic interlude which ended when she returned to her boyfriend in North Carolina. McElwee has not seen Karen since their time

<sup>17</sup> Anne Goodwyn Jones has written that Southern womanhood has from the beginning been inextricably linked to racial attitudes. "In general, [scholars of the American South] agree that the function of southern womanhood has been to justify the perpetuation of the hegemony of the male sex, the upper and middle classes, and the white race" ("Belles and Ladies." *The Encyclopedia of Southern Culture*. Eds. Charles Reagan Wilson and William Ferris. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1989. 1528).

<sup>18</sup> McPherson. "Both Kinds of Arms..." 13.

<sup>19</sup> Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Eds. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991. 432-34.

<sup>20</sup> Fischer, who examines the pattern of voyeurism in the film's relationship between masculine camera and female subject, concedes that "clearly, *Sherman's March* means more to subvert patriarchal male identity than to enshrine it" ("Documentary Film and..." 338).

sureña presente en la retórica de la diferencia sureña y en las representaciones literarias y cinematográficas típicas de la región. En la medida en que el filme nos pide que veamos a estas mujeres –todas ellas blancas– como un retrato colectivo del Sur contemporáneo, McElwee parece seguir un patrón establecido en el que autoproclamados portavoces de la región han defendido prácticas sociales sureñas opresivas usando la feminidad blanca como un icono de la región misma<sup>17</sup>. Como he afirmado antes, parece sin embargo que, según avanza el viaje, resulta cada vez más claro que McElwee utiliza a sus sujetos para apropiarse y desafiar, más que para reforzar, las imágenes tradicionales de la mujer blanca del Sur. Dejando la raza aparte, la relativa diversidad de estilos de vida, los orígenes sociales y el nivel de los logros profesionales e intelectuales de las mujeres que figuran en *Sherman's March*, sugiere una definición más flexible de las mujeres del Sur que la que los espectadores están acostumbrados a ver. Además, como Tara McPherson apunta, “al presentar estas mujeres en su ambiente cotidiano y en sus rutinas diarias, *Sherman's March* señala sutilmente el hueco entre las experiencias vividas por estas mujeres y la mitología regional y oficial de la feminidad sureña”<sup>18</sup>. En realidad, la abierta atracción sexual de McElwee hacia algunas de ellas amenaza con situarlas dentro de la economía heterosexual de deseo que Laura Mulvey identifica como patrón general en el cine occidental<sup>19</sup>. Pero, de hecho, les da a todas una gran capacidad de decisión en el control de la dirección del relato y, así, les sitúa como sujetos más que como objetos<sup>20</sup>.

Aunque el tratamiento que hace McElwee de cada mujer con la que se encuentra merece una lectura minuciosa, para los propósitos del presente estudio me centraré en una en particular: Karen, abogada en Raleigh, Carolina del Norte. También es la última de las mujeres con las que pasa un tiempo durante su odisea sureña. Durante esta sección de la película, la inutilidad de la búsqueda de la mujer ideal a través de

<sup>17</sup> Anne Goodwyn Jones ha escrito que las mujeres del Sur han estado unidas a actitudes raciales de manera inextricable desde el principio. “En general, [los académicos especializados en el Sur de los EEUU] están de acuerdo en que la feminidad del Sur se ha usado para justificar la perpetuación de la hegemonía del sexo masculino, de las clases altas y medias, y de la raza blanca” (“Belles and Ladies”, *The Encyclopedia of Southern Culture*, Reagan Wilson, Charles y William Ferris (eds.), University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1989, p. 1528).

<sup>18</sup> McPherson, “Both Kinds of Arms...”, op. cit., p. 13.

<sup>19</sup> Mulvey, Laura, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, Warhol, Robyn R., y Price Herndl, Diane (ed), Rutgers University Press, New Brunswick, 1991, pp. 432-34.

<sup>20</sup> Fischer, que examina en este filme el modelo de voyeurismo en la relación entre la cámara masculina y el sujeto femenino, reconoce que “evidentemente, *Sherman's March* tiene más intención de subvertir la identidad patriarcal masculina que de enaltecerla” (“Documentary Film and...”, op. cit., p. 338).



together in Boston, and in this section of the film we witness his unsuccessful and often painful efforts to persuade her to resume a romantic relationship with him as Karen politely but resolutely rebuffs his advances. Depending on one's perspective, this is either the most powerful section of the film or the most annoying, as it is especially insistent in underscoring the role the camera plays in the interaction between McElwee and his subjects. While there are many moments in the film when his insistence on filming everything that transpires is regarded as a nuisance by his subjects, McElwee is at his most invasive during these scenes. Each time he asks Karen a pointed question about her evasiveness or her unwillingness to end her relationship with her longtime boyfriend, McElwee zooms in on Karen's face—and more closely than he does with any of the other women. After the first few times this scenario is acted out, the audience is left to wonder what is precisely at stake here for McElwee, whether he really believes this is going to win the heart of his beloved. The on-screen encounters with Karen play out from melodrama to farce as McElwee continues his insistent whining. "I know it's time to leave when I find myself trying to convince Karen to fall in love with me," McElwee observes. "I don't even know for certain that, if we had a chance, we *could* make it together. But I find myself arguing for it as if I'm in court, which is especially ridiculous, considering that Karen is a lawyer." Undermining the seriousness of the encounter even more is the response given by McElwee in an interview in *Cineaste* magazine when asked about the level of sincerity in his efforts to persuade Karen to love him: "If I were *really* serious, would I be filming her? If I really wanted her to love me, would I not have put the camera down and convinced her of my seriousness in doing that? Part of it is knowing that it's a *lost cause*, so I may as well make a good film out of it."<sup>21</sup>

If Sherman's March to the sea was an unambiguous military and strategic success, the opposite would seem to be the case for McElwee's late twentieth-century campaign. When he finally decides it is time to give up on his search for love, the mechanical failure of McElwee's car provides one of those coincidences that the art of *cinéma vérité* thrives upon, for it is just as he has exhausted the romantic conceit which drives most of the film that he exhausts the last bit of grant money which had funded his film project. Unable to afford the necessary automotive repairs, he retraces the last leg of Sherman's path of destruction in a bus to Charlotte, where his Southern odyssey began. In the space of less than one minute, we are presented with a succession of shots starting with a last glimpse of Karen floating in her pond (at a relatively safe remove from McElwee and his camera), to a mechanic holding

<sup>21</sup> Lucia, Cynthia. "When the Personal Becomes Political: An Interview with Ross McElwee." *Cineaste* 20.2 (1993): 34 (emphasis added).

las tierras del Sur se hace explícita, así como el paralelismo entre su obsesiva búsqueda y la identificación del Sur blanco con la pérdida y la derrota. McElwee explica en la voz en *off* que durante años él y Karen compartieron una relación platónica. Después, durante una ruptura temporal con su novio, Karen le visitó en Boston y los dos tuvieron un breve pero –para McElwee, al menos– intenso interludio romántico que concluyó cuando ella volvió con su novio en Carolina del Norte. McElwee no ha visto a Karen desde entonces y en esta parte de la película somos testigos de sus esfuerzos vanos y a veces dolorosos para convencerla de que reanude su relación amorosa con él; Karen, amable pero decidida, corta sus avances. Dependiendo de la perspectiva de cada uno, ésta puede ser la parte más poderosa de la película o la más molesta, ya que hace especial hincapié en subrayar el papel de la cámara en la interacción entre McElwee y sus sujetos. Aunque hay varios momentos en la película en los que su insistencia por grabar todo lo que se mueve es visto como un incordio por sus sujetos, McElwee se entromete al máximo durante estas escenas. Cada vez que le pregunta [a Karen] sobre sus evasivas o su falta de voluntad para terminar la relación que mantiene con su novio desde hace tiempo, McElwee realiza un zoom sobre la cara de Karen, mucho más cercano de los realizados con cualesquiera de las otras mujeres. Tras observar esta estrategia varias veces, cabe suponer que los espectadores se empiecen a preguntar qué está en juego aquí para McElwee, si realmente piensa que va a conquistar así el corazón de su amada. Los encuentros en cámara con Karen oscilan del melodrama a la farsa, mientras McElwee continúa su insistente lamento: “Sé que es hora de abandonar cuando me veo intentando convencer a Karen de que se enamore de mí”, observa McElwee. “Ni siquiera sé seguro que, si tuviésemos una oportunidad, *podríamos* funcionar. Pero me encuentro discutiendo por ello como si estuviese ante un tribunal, lo que es especialmente ridículo, teniendo en cuenta que Karen es una abogada”. Minando aún más la seriedad del encuentro está la respuesta dada por McElwee en una entrevista en la revista *Cineaste* cuando le preguntaron por el nivel de sinceridad en sus esfuerzos por convencer a Karen de que le amase: “Si hubiese ido *realmente* en serio, ¿la estaría filmando? Si realmente quisiera que me amase, ¿no habría dejado la cámara e intentado convencerla de la seriedad de mi intento? Parte del enfoque viene de saber que es una *causa perdida*, así que puedo también hacer una buena película de ello”<sup>21</sup>.

Si la Marcha de Sherman al mar fue un inequívoco éxito militar y estratégico, la campaña de McElwee de finales del siglo XX fue justo lo contrario. Cuando decide que es hora de darse por vencido en su búsqueda del amor, el fallo mecánico de su

<sup>21</sup> Lucia, Cynthia, “When the Personal Becomes Political: An Interview with Ross McElwee”, *Cineaste*, n. 20, vol. 2, 1993, p. 34 (mi énfasis añadido).

up a piece of McElwee's broken transmission, to a marble monument foregrounding a cityscape of highrises on the horizon. There, with McElwee initially positioned out of sight of the camera, he tells us, "The Confederacy officially died here in my hometown of Charlotte, North Carolina. Jefferson Davis, President of the Confederacy, held his last cabinet meeting not far from this marker, leaving behind him a ruined South." At this point McElwee strolls into view, continuing: "I've come to the end of my journey with no car, no money, and only one roll of film. What's worse is that I don't seem to have a real life anymore. My real life has fallen into the crack between myself and my film." Replicating the pattern established in the film's opening sequence, McElwee interjects his own personal crisis into the monolithic iconography of national history, effectively blurring the line again between individual and group identity and between the past and the present. Paradoxically, this effacement of boundaries between the private and public spheres in turn reinforces McElwee's claim to a located identity even as it rejects the identification with loss that undergirds Southern apologists' sentimental constructions of the past. By juxtaposing the marble monument to loss against the modern-day monuments to late capitalism on the horizon (Charlotte is the banking capitol of the South), McElwee implies that, with the exception of a few ruins that have withstood the wear of time, the scars of Confederate defeat are largely imagined; for good or ill, the contemporary South is a full participant in the larger nation's prosperity. But, as Benedict Anderson and others have shown, in the modern world shared identity within a larger community results from precisely that: an act of the imagination, facilitated by an array of signifying practices ranging from public monuments to literary discourse.<sup>22</sup>

Those holes in the aunt's couch, like the charred ruins of Atlanta shown in the film's opening sequence, are real, but the impulse to preserve them and "never forget" speaks to an impulse to identify with what has been lost rather than what has remained. That impulse provides a matrix for both personal and communal identity that can deepen one's sense of self and place. Bearing witness to historical injustices and personal traumas are legitimate and necessary activities that serve the present in a variety of important ways. But when that impulse becomes so habitual, so obsessive that it interferes with the ability to connect meaningfully with the present, then it is time to reassess the significance of the past and find more suitable structures of identification. Surely that is one of the debts we owe to the past, McEl-

<sup>22</sup> Cf. Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991; cf. as well Kreyling, Michael. *Inventing Southern Literature*. Jackson: University Press of Mississippi, 1998, where Anderson's analysis of the role of literary discourse in community formation is applied to the case of Southern nationalism.

coche proporciona una de esas coincidencias sobre las que crece el arte del *cinéma vérité*, pues ocurre justo cuando se ha agotado la trama romántica que conduce la mayoría de la película cuando también agota los últimos dólares de la subvención que había sufragado su proyecto fílmico. Incapaz de pagar los arreglos del coche, vuelve en autobús a Charlotte, donde comenzó su odisea sureña, siguiendo el último tramo de la senda de destrucción de Sherman. En menos de un minuto, vemos una sucesión de planos que pasan de Karen nadando (a una distancia segura de McElwee y de su cámara), a un mecánico que sostiene un trozo de la transmisión rota de McElwee o a un monumento de mármol en primer plano con un paisaje urbano de edificios en el horizonte. Allí, con McElwee inicialmente colocado fuera de campo, nos cuenta: “La Confederación murió oficialmente aquí, en mi ciudad natal de Charlotte, en Carolina del Norte. Jefferson Davies, presidente de la Confederación, tuvo su última reunión de gobierno no lejos de este mojón, dejando tras de sí un Sur arruinado”. En este punto, McElwee se introduce en el campo visual y continúa: “He llegado al final de mi viaje sin coche, sin dinero, solo con un rollo de película. Lo peor es que creo que ya no tengo una vida real. Mi vida real ha desaparecido en las grietas entre mi yo y mi cine”. Repitiendo el modelo establecido en la secuencia de apertura, McElwee enlaza su crisis personal con la iconografía monolítica de la historia nacional, difuminando de nuevo de forma efectiva la frontera entre la identidad individual y grupal, entre el pasado y el presente. Paradójicamente, esta confusión de los límites entre las esferas pública y privada refuerza a su vez la reivindicación de la identidad local por parte de McElwee, sin por ello dejar de rechazar la identificación con la pérdida que apoyan las construcciones sentimentales del pasado de los apologistas sureños. Al yuxtaponer el monumento de mármol dedicado a la pérdida con los monumentos de hoy en día del capitalismo tardío en el horizonte (Charlotte es la capital bancaria del Sur), McElwee insinúa que, a excepción de unas pocas ruinas que han aguantado el desgaste del tiempo, las cicatrices de la derrota de la Confederación son en gran parte imaginadas; para bien o para mal, el Sur contemporáneo participa plenamente en la gran prosperidad de la nación. Pero, como Benedict Anderson y otros han demostrado, en el mundo moderno la identidad compartida dentro de una mayor comunidad se deriva precisamente de eso: de un acto de la imaginación, facilitado por un sinfín de prácticas significativas que van desde monumentos públicos a discursos literarios<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Cf. Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, Verso, Londres, 1991. Anderson aplica el análisis del papel del discurso literario en la formación de la comunidad al caso del nacionalismo sureño. Cf. también Kreyling, Michael, *Inventing Southern Literature*, University Press of Mississippi, Jackson, 1998.

wee seems to say. Ironically, it is by means of this critique of the Lost Cause that he ends the film having effectively staked a claim to a Southern regional identity. Beginning the film as an untethered *isolato* in his urban cocoon, by the end McElwee has located a part of himself in his home region, even though he returns North to resume his work. That McElwee has returned to the setting and themes of the South in subsequent autobiographical film projects suggests that he continues to identify as an artist with the region and that he still feels a need to explain it—to Southerners and non-Southerners alike, and to himself as well.

Aquellos agujeros en el sofá de la tía, como las ruinas carbonizadas de Atlanta que se muestran en la secuencia de apertura de la película, son reales, pero el impulso de preservarlos y “no olvidar nunca” habla de un afán por identificarse con lo que se ha perdido más que con lo que ha quedado. Ese impulso proporciona una matriz para la identidad personal y social que puede profundizar en el sentido que cada uno tiene de sí mismo y de su tierra. Mantener el testimonio de injusticias históricas y de traumas personales son actividades legítimas y necesarias que sirven al presente de diversas formas. Pero cuando ese impulso se hace tan habitual, tan obsesivo, que interfiere con la capacidad para conectar significativamente con el presente, es hora de volver a examinar el significado del pasado y encontrar estructuras de identificación más adecuadas. Seguro que es una de las deudas que tenemos con el pasado, parece decir McElwee. Irónicamente, gracias a esa crítica a la Causa Perdida, él termina el filme habiendo realizado una eficaz reivindicación de la identidad regional sureña. Tras haber comenzado su película como alguien aislado, en su refugio urbano, al final McElwee ha encontrado una parte de sí mismo en su región natal, incluso aunque regrese al Norte para retomar su trabajo. El hecho de que McElwee haya vuelto al entorno y los temas del Sur en posteriores proyectos autobiográficos sugiere que continúa identificándose como artista con la región y que todavía siente la necesidad de explicarla, a sureños y no sureños por igual, y también a sí mismo.



## **TIME INDEFINITE AND THE NARRATIVE STRUCTURE OF THE SELF**

### **TIME INDEFINITE Y LA ESTRUCTURA NARRATIVA DEL YO**

PALOMA ATENCIA

If Ross McElwee's third full-length documentary film, *Sherman's March* put the director's name in the forefront of the cinematic scene, its purported sequel, *Time Indefinite*, arguably represents his full-fledged cinematic (and real) coming of age.

One of McElwee's virtues in *Sherman's March* was his daring freshness to turn a film about General William T. Sherman's march through the South in an ironic –almost frivolous– disquisition on his relationship with the women he met while retracing Sherman's original route. The film seemed to be the product of a *not-so-young man* resisting to accept adulthood and all the expectations imposed by the traditional society of the South. Similarly, from a

Si el tercer largo documental de Ross McElwee, *Sherman's March*, situó el nombre del director en la vanguardia de la escena cinematográfica, podría decirse que su supuesta secuela, *Time Indefinite*, representa su mayoría de edad fílmica (y real) en toda regla.

Una virtud de McElwee en *Sherman's March* fue su atrevida frescura para convertir una película sobre la marcha del general William T. Sherman a través del Sur en una irónica –casi frívola– disquisición sobre su relación con las mujeres que iba conociendo durante su viaje sobre los pasos de la ruta original de Sherman. Desde un punto de vista personal, la película se antoja como el producto de un hombre ya no-tan-joven que se resiste a aceptar su condición adulta y todas las expectativas impuestas por la sociedad tradicional del Sur.



cinematographic perspective, the film appears as an impressionistic medley of sequences depicting his successive experiences with different women, his reencounters with his family, some scattered commentaries on General Sherman and other incidental moments occurring during his trail. There is not a very worked-out narrative or guiding idea giving continuity and unity to the different components of the film. Rather, the film's value lies more on its spontaneity and McElwee's original, sarcastic and even self-deprecating treatment of the situations.

*Time Indefinite*, in turn, stands out for its reflexive character and for its careful weaving of a wide variety of filmic material into a remarkably well structured narrative. This film is the product of a filmmaker who has reached maturity (or who has been forced by the eventualities of life to succumb to adulthood) in various ways. On the one hand, the thematic lines of *Time Indefinite* are central philosophical issues such as death and filial and family bonds, yet, they are not aimed to be just abstract reflections. McElwee is not trying to make universal statements or to exemplify universal human concerns, but to give shape to his own experiences which are quite concrete instantiations of these issues. The filmmaker seems to be using this film as a reflexive tool to examine and digest important turning points in his life. On the other hand, the film surpasses the casual reflection and recounting of events-as-they-happen displayed in *Sherman's March*. *Time Indefinite* is an exercise of filmmaking and a more complex narration in the service of reshaping and giving coherence to a manifold of experiences with different timings and provenance.

Both *Sherman's March* and *Time Indefinite* are autobiographical works centered in the filmmaker's life and personal cogitations. Yet, I contend that they are autobiographical in slightly different ways. While in the former, the film is arguably used as a device to record a straightforward chronicle of a personal experience—a route in the search of romantic love—, in the latter it is used as a tool for bringing out self-knowledge or a coherent understanding of the lived experiences; and this is achieved, at least partly, by the narrative structure it adopts.

Henceforth, I will try to argue that McElwee's *Time Indefinite* represents an illustration of how building up narratives—visual and verbal—helps us to make sense of the experiences lived and how, in doing this, we configure our own selves. But first, we need to lay bare the idea that will guide our essay: the conception of the narrative self.

De forma similar, desde una perspectiva cinematográfica, la película aparece como una mezcla impresionista de secuencias que retratan sus sucesivas experiencias con diferentes mujeres, sus reencuentros con la familia, algunos comentarios dispersos y otros incidentes que suceden durante su recorrido. No hay, en realidad, un guión trabajado o una idea que sirva de guía y aporte continuidad y unidad a los diferentes componentes del filme. Su valor reside, más bien, en su espontaneidad y en el tratamiento original, sarcástico e incluso auto-degradante, que McElwee da a las situaciones retratadas.

*Time Indefinite*, en cambio, destaca por su carácter reflexivo y por tejer con cuidado una amplia variedad de material fílmico para convertirlo en una narración extraordinariamente bien estructurada. Esta película es el fruto de un cineasta que ha alcanzado la madurez (o que ha sido obligado por las eventualidades de la vida a sucumbir a la edad adulta) de varias maneras. Por un lado, las líneas temáticas de *Time Indefinite* son asuntos filosóficos centrales como la muerte y los lazos filiales y familiares. Sin embargo, no pretenden ser meras reflexiones abstractas. McElwee no trata de hacer afirmaciones universales o ejemplificar preocupaciones humanas, sino de dar forma a sus propias experiencias, que suponen instancias muy concretas de estos asuntos. El cineasta parece estar empleando, pues, esta película como una herramienta reflexiva para examinar y asimilar momentos decisivos en su vida. Por otro lado, la película supera la reflexión informal y el recuento de “sucesos-según-ocurrieron” que componían *Sherman’s March*. *Time Indefinite* es un ejercicio de cinematografía y narración mucho más complejo al servicio de dar forma y otorgar coherencia a una multitud de experiencias con diferentes tiempos y procedencias.

Tanto *Sherman’s March* como *Time Indefinite* son obras autobiográficas centradas en las meditaciones personales y en la vida del cineasta. Sin embargo, son autobiográficas de forma ligeramente diferente. Mientras que en la primera podría decirse que el filme se usa como mecanismo para filmar la simple crónica de una experiencia personal –un itinerario en pos del amor romántico–, en la segunda se emplea como herramienta de auto-conocimiento o como modo de obtener una comprensión coherente de las experiencias vividas; y esto se consigue, al menos en parte, a través de la estructura narrativa que adopta.

De aquí en adelante, trataré de argumentar que *Time Indefinite* de McElwee representa una ilustración de cómo la construcción de relatos –visuales y verbales– nos ayuda a dar sentido a las experiencias vividas y cómo, al hacerlo, configuramos nuestra propia idea de nosotros mismos, nuestra identidad. Pero antes, es necesario dar cuenta de la idea que guiará este ensayo: la concepción teórica de la identidad narrativa.

## The self as a narrative

The conception of identity in narrative terms has been pervasive across social sciences and humanistic disciplines such as philosophy, literary theory, anthropology, linguistics and historiography<sup>1</sup> for quite a while, but it has also been recently embraced by other authors working in experimental areas such as psychology, cognitive sciences and neurology.<sup>2</sup> The implications of the different theories and the commitments –mainly ontological– entailed by them are diverse and sometimes even contradictory. Yet, as some have already observed,<sup>3</sup> there are also important similarities between accounts of otherwise antagonistic authors.<sup>4</sup>

Systematically explaining the points of convergence and divergence of all these theories would exceed the purposes of this essay, for our aim is neither to discuss them at length, nor to question the validity of the different theses. Our goal is far more humble. We take it that even if there can be strong criticisms against the various versions of the idea of the *narrative-self*, there is at least some plausibility in the weaker claim that modeling the different streams of experiences into a narrative shape constitutes a valuable tool for giving continuity and making sense of our lives as they develop through time. Whether the narrative is all there is to a *self*, is certainly controversial, but that it surely is an important part of it, I think, is quite intuitive.

<sup>1</sup> Ricoeur, Paul. *Time and Narrative (3vols)*. Chicago: University of Chicago Press, 1984; Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Editions du Seuil, 1990; Dennett, Daniel. "Why everyone is a novelist" *Times Literary Supplement* 16-22 Sept. 1988: 1016, 1028-1029; Dennett, Daniel. "The self as the center of narrative gravity." *Self and Consciousness: multiple perspectives*. Ed. Kessel, F.S., et al. Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1992; Carr, David. *Time, Narrative, and History*. Indiana: Indiana University Press, 1986; McIntyre, Alasdair. *After Virtue: A Study in Moral Theory*. Indiana: University of Notre Dame Press, 1981; Mink, Louis O. "History and fiction as modes of comprehension." *New Literary History* 1 (1970): 541-58; Bruner, Jerome. "Life as Narrative." *Social Research* 71.3 (Fall 2004): 31; among others.

<sup>2</sup> Gazzaniga, Michael S. *The Mind's Past*. Berkeley: University of California Press, 2000; Neisser, Ulric. "Five kinds of self-knowledge." *Philosophical Psychology* 1 (1998): 35-59; Damasio, Antonio. *The feeling of what happens: body and emotion in the making of consciousness*. New York: Harcourt Brace, 1999; Gallagher, Shaun. "Philosophical conceptions of the self: implications for cognitive science." *Trends in cognitive sciences* 4.1 (January 2000); among others.

<sup>3</sup> Teichert, Dieter. "Narrative, Identity and the Self." *Journal of Consciousness Studies* 11.10-11 (2004): 175; Gallagher. "Philosophical conceptions of the self..."

<sup>4</sup> Arguably, the clearest case is that of Daniel Dennett and Paul Ricoeur whose orientations within philosophy are radically different.

## El *sí mismo*<sup>1</sup> como relato

La concepción de la identidad en términos narrativos se ha extendido en las ciencias sociales y en disciplinas humanísticas como la filosofía, la teoría literaria, la antropología, la lingüística o la historiografía<sup>2</sup> durante un buen tiempo, pero también ha sido acogida recientemente por autores que trabajan en áreas experimentales como la psicología, las ciencias cognitivas o la neurología<sup>3</sup>. Las implicaciones de las diferentes teorías y los compromisos –principalmente ontológicos– que cada una de ellas adquiere son diversos e incluso a veces contradictorios. Pese a todo, como algunos ya han observado<sup>4</sup>, existen importantes similitudes entre las posturas de autores de tradiciones, en principio, antagónicas<sup>5</sup>.

Explicar de forma sistemática los puntos de convergencia y divergencia de todas estas teorías excedería los propósitos de este ensayo, pues nuestra intención no es discutirlos en profundidad ni cuestionar la validez de las diferentes tesis. Nuestra meta es mucho más modesta. Aceptamos que, aunque pueda haber fuertes críticas contra las diversas versiones de la idea de la identidad narrativa, ésta es plausible al menos es su versión más débil. Esto es, en la afirmación básica de que la estructura narrativa con la que damos forma a los diferentes flujos de experiencias constituye una herramienta valiosa para dar continuidad y dotar de sentido nuestras vidas con-

<sup>1</sup> El término original en inglés “*Self*” y la idea del “*Narrative Self*” en general han obtenido traducciones diversas en castellano, normalmente asociadas a la tradición a la que cada autor se adscribe. Así, por ejemplo, los filósofos analíticos han preferido traducir “*Self*” como “*sí mismo*” o “*identidad personal*”, casi siempre en oposición al “*yo*” o “*ego*” utilizado fundamentalmente por autores cercanos a la tradición psicoanalítica.

<sup>2</sup> Ricoeur, Paul, *Time and Narrative* (3vols), University of Chicago Press, Chicago, 1984; Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Editions du Seuil, París, 1990; Dennett, Daniel, “Why everyone is a novelist”, *Times Literary Supplement*, 16-22 Sept., 1988, pp. 1016, 1028-1029; Dennett, Daniel, “The self as the center of narrative gravity”, *Self and Consciousness: multiple perspectives*, Ed. Kessel, F.S., et al, Erlbaum, Hillsdale, NJ, 1992; Carr, David, *Time, Narrative, and History*, Indiana University Press, Indiana, 1986; McIntyre, Alasdair, *After Virtue: A Study in Moral Theory*, University of Notre Dame Press, Indiana, 1981; Mink, Louis O, “History and fiction as modes of comprehension”, *New Literary History*, vol. 1, 1970, pp. 541-558; Bruner, Jerome, “Life as Narrative”, *Social Research*, vol. 71, n. 3, Fall 2004, p. 31; entre otros.

<sup>3</sup> Gazzaniga, Michael S, *The Mind's Past*, University of California Press, Berkeley, 2000; Neisser, Ulric, “Five kinds of self-knowledge”, *Philosophical Psychology*, vol. 1, 1998, pp. 35-59; Damasio, Antonio, *The feeling of what happens: body and emotion in the making of consciousness*, Harcourt Brace, Nueva York, 1999; Gallagher, Shaun, “Philosophical conceptions of the self: implications for cognitive science”, *Trends in cognitive sciences* vol. 4, n. 1, enero 2000; entre otros.

<sup>4</sup> Teichert, Dieter, “Narrative, Identity and the Self”, *Journal of Consciousness Studies*, vol. 11, n. 10-11, 2004, p. 175; Gallagher. “Philosophical conceptions of the self...”, op. cit.

<sup>5</sup> Podría afirmarse que el caso más claro es el de Daniel Dennett y Paul Ricoeur, cuyas orientaciones dentro de la filosofía son radicalmente diferentes.

The central idea behind the *narrative self* is that human beings are somehow naturally compelled to give meaning and coherence to the multifarious experiences of their *being in the world*. The way they/we achieve such a unifying task, so the theory goes, is by means of imposing a narrative structure into the many streams of experiences we are exposed to during the times of our lives, the stories others tell about us, our feelings, emotions, thoughts, memories and future plans.

Just as authors create stories in literature, humans deploy a kind of *Joycean Machine*<sup>5</sup> to compose their autobiographies. During our lives we –conscious or un-consciously– collect information through different sources and store it in our cognitive system. Gradually, we generate a self-centered account that provides synthetic unity to all the relevant information in a way that helps us guide our behavior and interpret new occurrences in harmony with our social environment and cultural background. Here, it is worthy of note how relevant the role of our *autobiographical memory* is, since “a system that retains an explicit record of its past can make promises, accept and acquire commitments. It can form developing relationships and form personal projects.”<sup>6</sup> This is important because a conception of our own selves is not only useful to maintain a self image but also to help us relate to others and to project ourselves in the future.

Yet, a proper representation of *who we are* over time cannot be rendered by *any* kind of synthesizing process or structure whatsoever. It is not enough, for instance, to make a list of our experiences or to chronologically arrange the events that happen to us; that would be a simple chronicle which only proves our ability to recount a sequence of occurrences. Some authors<sup>7</sup> have suggested that it is only through the imposition a narrative structure that a task such as the one we have been ascribing<sup>8</sup> to the *Joycean Machine* can be performed.

But what constitutes a narrative structure? The answer to this question is by no means uncontroversial and much has been written about this matter. Also, there

<sup>5</sup> This terminology is originally used by Daniel Dennett in his *Consciousness Explained*. Allen Lane: Penguin Press, 1992; and reconsidered by Jennan Ismael in his “Saving the Baby: Dennett on Autobiography, Agency, and the Self.” *Philosophical Psychology* 19.3 (June 2006): 345-360. Ismael reinterprets Dennett’s conception of the *Joycean Machine*, and it is in this sense (Ismael’s) that we are going to talk about this notion.

<sup>6</sup> Ismael. “Saving the Baby...” 354.

<sup>7</sup> Paradigmatically, Ricoeur. *Time and Narrative*; but also Bruner. “Life as Narrative”; and Schechtman, Marya. *The Constitution of Selves*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

<sup>8</sup> Following Ismael. “Saving the Baby...”

forme se desarrollan en el tiempo. Resulta controvertido afirmar que nuestra identidad se agote en dicha comprensión narrativa, pero resulta bastante intuitivo considerar que constituye una parte importante de la misma.

La idea principal de la identidad narrativa reside en que los seres humanos tienen algún tipo de tendencia natural a dar sentido y coherencia a las múltiples experiencias de su *estar en el mundo*. El modo de desarrollar esa tarea unificadora, según la teoría, es imponiendo una estructura narrativa a esa variedad de flujos de experiencia a los que estamos expuestos durante nuestras vidas, a las historias que otros cuentan de nosotros, a nuestros sentimientos, emociones, pensamientos, recuerdos y planes futuros.

Al igual que los autores crean historias en la literatura, los humanos despliegan una especie de *máquina joyceana*<sup>6</sup> para crear sus autobiografías. Durante nuestras vidas –consciente o inconscientemente– recogemos información a través de diferentes fuentes y la almacenamos en nuestro sistema cognitivo. De forma gradual, generamos un relato egocéntrico que proporciona unidad sintética a toda la información relevante, de forma tal que nos ayuda a guiar nuestro comportamiento y a interpretar nuevos acontecimientos en armonía con nuestro ambiente social y nuestro contexto cultural. Aquí resulta necesario señalar la relevancia del papel que desempeña nuestra *memoria autobiográfica*, toda vez que “un sistema que retiene un registro explícito de su pasado puede hacer promesas, aceptar y adquirir compromisos. Puede forjar relaciones en desarrollo y proyectos personales”<sup>7</sup>. Esto resulta importante porque la concepción que tenemos de nosotros mismos no sólo es útil para mantener nuestra propia imagen personal, sino que también nos ayuda a relacionarnos con otros y proyectarnos hacia el futuro.

No obstante, una adecuada representación de *quiénes somos* con el paso del tiempo no puede ser el producto de *cualquier* clase de proceso sintetizador o estructural. No es suficiente, por ejemplo, hacer una lista de nuestras experiencias u organizar cronológicamente los acontecimientos que nos ocurren; eso constituiría una simple crónica que tan solo pondría a prueba nuestra capacidad para relatar una secuencia de sucesos. A la luz de esto, algunos autores<sup>8</sup> han sugerido que sólo a través de la

<sup>6</sup> Esta terminología fue originalmente empleada por Daniel Dennett en su *Consciousness Explained*, Penguin Press, Allen Lane, 1992; y reconsiderada por Jennan Ismael en su “Saving the Baby: Dennett on Autobiography, Agency, and the Self”, *Philosophical Psychology*, vol. 19, n. 3, June 2006, pp. 345-360. Ismael reinterpreta la concepción de Dennett de la *máquina joyceana* y es en este sentido (en el de Ismael) en el que vamos a hablar en esta noción.

<sup>7</sup> Ismael, “Saving the baby...”, op. cit. p.354.

<sup>8</sup> De forma paradigmática, Ricoeur, *Time and Narrative*; pero también Bruner, “Life as Narrative”; y Schechtman, Marya, *The Constitution of Selves*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

is not only *one type* of narration; they come in different sizes and shapes. Although this is not the place to give a full account of what narratives are, allow us to cite, at least, some of their fundamental elements.

Apart from the presence of characters, plot, different acts and turning points, it is central for identifying a text as a narrative, that it possesses causal connections between its constitutive parts. These connections<sup>9</sup> provide patterns of significance that justify why the successive events follow one another. In the case of narratives involving human agents, these connections typically are what Susan Feagin calls *psychological connections*<sup>10</sup>, that is, narrative bonds which include temporal cross-references—like plans for the future often in the light of memories, past failures or new facts about oneself and the world.<sup>11</sup> Also, it is essential that these connections reach an overall coherence in a larger framework. Narratives characteristically aim at achieving unity and giving consistency to their constitutive elements in such a way that the meaning of its parts is substantially determined by the overall whole.<sup>12</sup> All these features show why narratives –and not *any* story– are particularly apt for bringing about an idea of the self. Narratives have not only temporal trajectory, but they also contain the pertinent links between events that give significance and coherence to the discourse as a whole.

The configuration of the self in narrative terms is certainly persuasive, among other reasons, for it fits nicely with the strong intuition that we are partly responsible for the persons we are. It somehow captures our sense of being active agents in the meaning we give to our lives. Also, it accounts for why, despite sharing common experiences with other people, the meaning each of us gives to them differs according to how we choose to fit those events in our own narratives. Furthermore, it explains why we can reinterpret past events in light of new ones or even reconsider our own past assessments of our experiences. In this sense, structuring our self narratives plays, in turn, a therapeutic role.

As we will see in what follows, McElwee's *Time Indefinite* displays an almost canonical narrative whose structure manifests a reflexive attitude towards the

<sup>9</sup> For a full account of the idea of narrative connections, see Carroll, Noël. "On the narrative connection." *Beyond Aesthetics: Philosophical essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 118-32.

<sup>10</sup> Feagin, Susan. "On Noël Carroll on narrative closure." *Philosophical Studies* 135 (2007): 17-25

<sup>11</sup> Feagin. "On Noël Carroll..." 21

<sup>12</sup> Vice, Samantha. "Literature and the Narrative Self." *Philosophy* 78 (2003): 93-109

imposición de una estructura narrativa es posible desempeñar una tarea como la que estamos adscribiendo<sup>9</sup> a la *máquina joyceana*.

Pero, ¿qué constituye una estructura narrativa? La respuesta a esta pregunta no es en modo alguno pacífica y se ha escrito mucho sobre este asunto. Asimismo, no existe únicamente *un tipo* de narración; éstas vienen en diferentes tamaños y formas. Pero, aunque no sea este el lugar para ofrecer una explicación detallada de la naturaleza de un relato, sí podemos citar, al menos, algunos de sus elementos fundamentales.

Aparte de la presencia de personajes, trama, diferentes actos y puntos de giro, es central para identificar un texto como relato el que posea conexiones causales entre las partes que lo integran. Estas conexiones<sup>10</sup> proporcionan patrones de significado que justifican por qué se siguen los sucesivos acontecimientos. En el caso de relatos que involucran a agentes humanos, estas conexiones suponen un caso típico de lo que Susan Feagin ha denominado *conexiones psicológicas*<sup>11</sup>, esto es, vínculos narrativos que incluyen referencias temporales cruzadas, como planes para el futuro –a menudo a la luz de los recuerdos–, fracasos pasados o nuevos hechos sobre uno mismo y el mundo<sup>12</sup>. También, resulta esencial que estas conexiones alcancen una coherencia global en un marco más amplio. En particular, las narraciones tienen como objetivo dotar de unidad y aportar consistencia a sus elementos constitutivos, de tal manera que el significado de las partes esté sustancialmente determinado por el todo, de forma global<sup>13</sup>. Todos estos rasgos muestran por qué las narraciones –y no *cualquier* historia– son especialmente aptas para originar una idea del yo. Las narraciones no sólo cuentan con una trayectoria temporal, sino que también contienen los enlaces pertinentes entre acontecimientos que dan significado y coherencia al discurso en su conjunto.

La configuración de uno mismo –del *sí mismo*– en términos narrativos resulta, sin duda, elocuente; entre otras razones, porque se adecua bastante bien a la poderosa intuición de que somos en parte responsables de las personas que somos. De alguna forma, esta idea captura nuestro sentido de ser agentes activos en el significado que damos a nuestras vidas. También da razón de por qué, a pesar de compartir experiencias comunes con otros, el significado que cada uno les da a dichas experiencias

<sup>9</sup> Siguiendo a Ismael, “Saving the baby...”, op. cit.

<sup>10</sup> Para una completa explicación de la idea de las conexiones narrativas, cf. Carroll, Noel, “On the narrative connection”, *Beyond Aesthetics: Philosophical essays*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, pp. 118-132.

<sup>11</sup> Feagin, Susan, “On Noël Carroll on narrative closure”, *Philosophical Studies*, vol. 135, 2007, pp. 17-25.

<sup>12</sup> Cf. Feagin, “On Noël Carroll...”, op. cit., p. 21

<sup>13</sup> Vice, Samantha, “Literature and the Narrative Self”, *Philosophy*, vol. 78, 2003, pp. 93-109



events interweaved therein. Just like trying to fit all the pieces of a puzzle together, the filmmaker is confronted with a series of painful events happening in his life that he has to accommodate with his past experiences and his plans for the future. The final picture he obtains, however, is not one that was previously determined, nor is it the *solution* to a problem posed. Rather, it is a coherent image of himself after having assimilated those events through the activity of his own *Joycean Machine*.

### Structuring McElwee

Originally conceived of as a *natural* sequel to *Sherman's March*, *Time Indefinite* was aimed to be a chronicle of McElwee's marriage to filmmaker Marilyn Levine and their "subsequent cross-country trip."<sup>13</sup> However, the unexpected death of the director's father together with his grandmother's decease and his wife's miscarriage led the film through quite different thematic issues and forced the director to literally use the footage already shot for other purposes. *Time Indefinite* ended up being a reflection upon death and family relations. Yet, it is not an abstract deliberation but a quite concrete exercise on the part of the filmmaker, of assuming his own fate and reinterpreting his life in the light of his new situation.

This film is not the chronicle of a succession of events happening chronologically. The narrative structure developed, clearly exhibits an intentional cyclical pattern that shows not only the aesthetic vocation of its author, but also the transformation and configuration of the main character (Ross McElwee, of course).

A panoramic shot of a beach opens the film. Two cyclists cross the screen from left to right as if entering somewhere. We are told by the narrator –McElwee himself– that it is the coast of North Carolina where he is to attend a family reunion. The reunion is comprised mostly of adults, and this setting serves as an introductory stage of the film. Without being particularly explicit –the filmmaker is focused on telling us the mechanics of the family reunion and how he has always been perceived as a misfit there– he introduces the characters which are going to play important roles throughout the film: his brother, his step mother, his *wife-to-be*, and his father on which the director pays particular emphasis. Subsequently, and as a

<sup>13</sup> Hunt, Paula. "McElwee's March", *MovieMaker Magazine*, Dec. 1993.

difiere de acuerdo a cómo escojamos encajar esos acontecimientos en nuestro propio relato. Esto, además, explica por qué podemos reinterpretar eventos pasados a la luz de nuevos sucesos e, incluso, reconsiderar pasadas evaluaciones de nuestras propias experiencias. En este sentido, estructurar nuestra identidad narrativa desempeña, a su vez, un papel terapéutico.

Como veremos a continuación, *Time Indefinite* presenta una narración casi canónica cuya estructura hace patente una actitud reflexiva hacia los sucesos que ahí se entretajan. Como si de encajar todas las piezas de un rompecabezas se tratara, el cineasta se enfrenta a una serie de acontecimientos dolorosos que ocurren en su vida y que tiene que ordenar junto a sus experiencias pasadas y sus proyectos para el futuro. El cuadro final que obtiene, sin embargo, no es uno que estuviera previamente determinado; tampoco constituye la solución a un problema planteado. En cambio, lo que obtiene es una imagen coherente de él mismo después de haber asimilado esos eventos a través de la actividad de su *máquina joyceana*.

### **Estructurando a McElwee**

Originalmente concebida como una secuela *natural* de *Sherman's March*, *Time Indefinite* tenía la intención de ser una crónica del matrimonio de McElwee con la cineasta Marilyn Levine y su "posterior viaje campo a través"<sup>14</sup>. Sin embargo, la inesperada muerte del padre del director junto con el fallecimiento de su abuela y el aborto de su esposa llevaron la película por senderos temáticos muy diferentes y forzaron al director a emplear, literalmente, metraje ya rodado para otros propósitos. *Time Indefinite* terminaría siendo, pues, una reflexión sobre la muerte y las relaciones familiares. A pesar de ello, la película no es una deliberación abstracta, sino un ejercicio bastante concreto por parte del cineasta de asumir su propio destino y reinterpretar su vida en vista de su nueva situación vital.

Esta película no es la crónica de una sucesión de acontecimientos que ocurren cronológicamente. La estructura narrativa exhibe claramente un modelo intencionalmente cíclico que muestra no sólo la vocación estética de su autor, sino también la transformación y configuración del personaje principal (Ross McElwee, por supuesto).

Una toma panorámica de una playa abre la película. Dos ciclistas cruzan la pantalla de izquierda a derecha, como si estuvieran adentrándose en algún lugar. El narrador —el propio McElwee— nos advierte de que se trata de la costa de Carolina del

<sup>14</sup> Hunt, Paula, "McElwee's March", *MovieMaker Magazine*, Dec. 1993.

kind of flashback, the director makes use of a couple of sequences from his former film *Sherman's March* to (re)introduce two more characters: his sister and his close friend and former teacher Charleen Swansea. Finally, a little later, in his meanderings around different family issues, McElwee presents Lucille, the family's lifelong maid, and Melvin, her husband. Lucille is collecting objects that once belonged to McElwee's mother, making it clear that although she is not alive, her presence is nevertheless testified. "Everything begins and ends with the family," he mentions at one point citing his mother. This is certainly an illustrative phrase for the film we are about to witness and whose characters have been already presented.

As in most canonic narrative structures, the introduction not only sets the scene and presents the characters, but also anticipates the thematic motives. During the family event the filmmaker's discourse circulates through three concrete matters: the birth of his brother's baby, his relation with his father and the announcement of his wedding. Also, some time later, but still in the introduction, McElwee keeps making constant references to the fear of death (contemplating how a father teaches his child to fish and kill his prey or during his visit to the cemetery in his trip to Mexico), to the possibility of having his own baby and to his engagement with Marilyn Levine who he ends up marrying in front of the camera. These three issues: birth, weddings and death will be the pillars on which the narrative is going to revolve throughout the film.

The wedding marks a minor plot point that leads to the second chapter or the second part of the introduction; thereafter and until the major turning point of the film –the three deaths– we are temporarily moved from McElwee's original family to the one he is about to found. We witness the announcement of Marilyn's pregnancy, their move to a bigger house and the preparing for the coming of the new baby. And in between these events, as if it were an incidental visit for the purpose of introducing his wife, we are taken to an old people's home where McElwee's grandmother lives. At the end of this *chapter* we learn that his grandmother has died. It is the first of three consecutive deaths. He also loses his upcoming baby due to a miscarriage and, finally, his father.

After these sudden and painful events, McElwee goes back to North Carolina where he begins his quest for overcoming his father's death. Unable to make immediate sense of the loss himself, he seeks the testimony of others. Lucille will share with him how she managed to cope with the consecutive deaths of her two brothers, while reminding him how happy his father was about his son's marriage.

Norte, donde tiene que asistir a una reunión familiar. La reunión está compuesta en su mayoría por adultos y este trasfondo sirve como escenario introductorio al filme. Sin resultar particularmente explícito —el cineasta se centra en contarnos la mecánica de las reuniones familiares y cómo allí siempre ha sido un inadaptado— presenta a los personajes que van a desempeñar papeles importantes a lo largo del filme: su hermano, su madrastra, su futura esposa y su padre, en quien pone un especial énfasis. Posteriormente, en una especie de *flashback*, el director emplea un par de secuencias de su anterior obra, *Sherman's March*, para (volver a) presentar dos personajes más: su hermana y su amiga (y antigua profesora) Charleen Swansea. Por último, un poco después, en sus serpenteos sobre diferentes asuntos familiares, McElwee presenta a Lucille, la asistenta familiar de toda la vida, y a Melvin, su marido. Lucille está recogiendo objetos que pertenecían a la madre de McElwee, dejando claro que, aunque no esté viva, su presencia es, no obstante, igual de patente. “Todo comienza y termina con la familia”, menciona el director en una ocasión citando a su madre. Ésta es, sin duda, una frase ilustrativa de la película que estamos a punto de presenciar y cuyos personajes ya han sido presentados.

Como en las estructuras narrativas más canónicas, la introducción no solo sitúa la escena y presenta a los personajes, sino que también anticipa los motivos temáticos. Durante el evento familiar el discurso del cineasta transita por tres cuestiones concretas: el nacimiento del hijo de su hermano, la relación con su padre y el anuncio de su boda. Asimismo, algún tiempo después —pero todavía en la introducción—, McElwee continúa haciendo constantes referencias al miedo a la muerte (contemplando cómo un padre enseña a su hijo a pescar y a matar lo pescado, o durante su visita al cementerio en el viaje a México), a la posibilidad de tener un hijo y a su compromiso con Marilyn Levine, con quien termina casándose delante de la cámara. Estos tres acontecimientos: nacimiento, boda y muerte constituirán los pilares sobre los que va a girar la narración a lo largo del filme.

La boda marca un punto de inflexión menor que conduce al segundo capítulo o segunda parte de la introducción; desde ahí y hasta el principal giro del filme —las tres muertes— abandonamos temporalmente la familia original de McElwee por la que está a punto de fundar. Presenciamos el anuncio del embarazo de Marilyn, su mudanza a una casa más grande y la preparación para la llegada del bebé. Y entre estos acontecimientos, como si fuera una visita fortuita con el propósito de presentar a su mujer, somos llevados a un asilo donde vive la abuela de McElwee. Al final de este *capítulo* nos enteramos de que su abuela ha muerto. Es la primera de tres muertes consecutivas, pues también pierde a su bebé debido a un aborto y, finalmente, a su padre.

Tras estos repentinos y dolorosos sucesos, McElwee vuelve a Carolina del Norte, donde comienza su búsqueda para superar la muerte de su padre. Incapaz de

Charleen will take him to the house where her former husband died and make him clear that the pain from some losses can never be assuaged. Her sister, in turn, prefers to keep on going with her life down in Florida. Finally, his brother, now medical doctor and heir of his father's patients, incapable to give a medical explanation of his father's death, will share memories with the director. But if the living ones cannot give him comfort, McElwee will look for it in his own parents. As a kind of externally borrowed memory, he resorts to an old footage of his parents wedding, shot by his uncle, a material that has not been seen in forty years. Yet, once the director has arranged and digested all this collection of testimonies, he admits to be obsessed with death and realizes that he needs to take a step further.

Lucille provides him with a timely getaway. McElwee accepts to film the ceremony where she and her husband Melvin are going to renew their marital vows after fifty years of marriage. This event serves as a transition from the mourning period to the overcoming of it and, once again, the plot point coincides with a wedding—although this time it is a golden wedding. The shadow of his father's death remains, nevertheless, lingering during this festive event through the director's constant references to it. But yet again, he also makes continual allusions to his own wedding which end up being predominant. Something seems to have changed. Yet, it is not that the director has reached a catharsis that has *cured* him from his suffering. McElwee has not exactly overcome the loss of his loved ones for, as Charleen showed him, there are memories that never vanish. Rather, he has learned to accommodate those painful events in his life in a coherent manner. Once reached this stage, he can move on, take a position towards his life and make plans for the future. And at this point, this means going back to Boston with his wife and forth to the last act of the film.

"Everything begins and ends with family," said McElwee's mother. And so it does her son's film. But this time, it is the director and his wife's own family that close the cycle. And this, despite the commentaries accompanying the mother's quote at the beginning of the film which denoted certain skepticism of the filmmaker's parents about his son actually having a family of his own.

The last part of the film begins once again with an announcement of the birth of a new child. This time is not McElwee's brother's offspring, but his own. This new episode of his life helps him see the world through a different lens. We are presented with more old footage of his father but with a different attitude towards it: the director admits that after spending a long time working and editing the family

dar por sí mismo sentido inmediato a la pérdida, busca el testimonio de otros. Lucille compartirá con él cómo logró hacer frente a las sucesivas muertes de dos hermanos, mientras le recuerda lo feliz que estaba su padre con la boda de su hijo. Charleen le lleva a la casa donde murió su antiguo marido y le deja claro que el dolor de algunas pérdidas nunca puede aliviarse. Su hermana, por su parte, prefiere seguir con su vida en Florida. Y, por último, su hermano –ahora médico y encargado de atender a los pacientes de su padre–, incapaz de aportar una explicación médica de la muerte de su padre, compartirá recuerdos con el director. Pero si los vivos no pueden darle consuelo, McElwee lo buscará en sus difuntos padres. Como una suerte de memoria prestada, McElwee recurre al viejo metraje de la boda de sus padres, rodado por su tío; un material que no había sido visto por nadie en cuarenta años. Aún así, una vez que el director ha organizado y asimilado toda esta colección de testimonios, admite continuar obsesionado con la muerte y se da cuenta de que necesita dar un paso más.

Lucille le proporciona, en este momento, una vía de escape oportuna. McElwee acepta filmar la ceremonia en la que ella y su marido Melvin renuevan sus votos matrimoniales después de cincuenta años casados. Este acontecimiento sirve, pues, como transición del período de luto a su superación y, una vez más, el punto de inflexión coincide con una boda, aunque esta vez se trata de unas bodas de oro. Si bien es cierto que la sombra de la muerte de su padre persiste durante la celebración a través de las constantes referencias del director, las continuas alusiones a su propia boda terminan siendo predominantes. Algo parece haber cambiado. Aún así, no es que el director haya alcanzado una catarsis que le haya *curado* de su sufrimiento. McElwee no ha superado precisamente la pérdida de sus seres queridos porque, como le ha enseñado Charleen, hay recuerdos que nunca desaparecen. Antes bien, ha aprendido a acomodar esos sucesos de forma coherente en su vida. Una vez alcanzada esta fase, puede seguir adelante, posicionarse ante su vida y hacer planes para el futuro. Y, a estas alturas, esto significa volver a Boston con su mujer y avanzar hacia el último acto de la película.

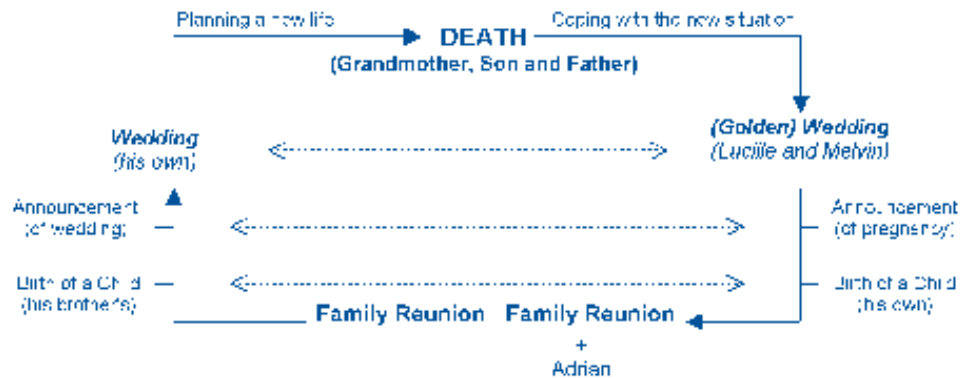
“Todo comienza y termina con la familia”, dice la madre de McElwee. Y así lo hace la película de su hijo. Pero esta vez es la familia del propio director la que cierra el ciclo. Y esto a pesar de los comentarios que acompañan la cita de la madre al principio del filme, que denotaban cierto escepticismo de los padres del cineasta sobre la posibilidad de que su hijo fuese a tener, de hecho, su propia familia.

Así pues, la última parte de la película comienza con el anuncio del nacimiento de un nuevo niño; esta vez, sin embargo, no se trata del hijo del hermano de McElwee, sino del suyo propio y este nuevo episodio de su vida le ayuda a ver el mundo desde una perspectiva distinta. En este punto, se nos presentan nuevamente imágenes de

movies, he realized that he was just trying to “keep everyone alive for some time indefinite.” But instead of pursuing the impossible, McElwee understands it is his life –and now also his son’s– that continues.

Before the end of the movie, there is another family reunion in North Carolina. It is the same place as that of the beginning but now, unlike then, the participants are mostly children, and Adrian (the director’s son) is among them. Finally, we see once again the panoramic view of the beach. This time though, two pedestrians cross the screen from left to right as if they were leaving. The cycle is closed, but the sustained image of Adrian one week after his birth reminds us there is more to come.

As we have seen, the narrative structure developed is a cyclical one:



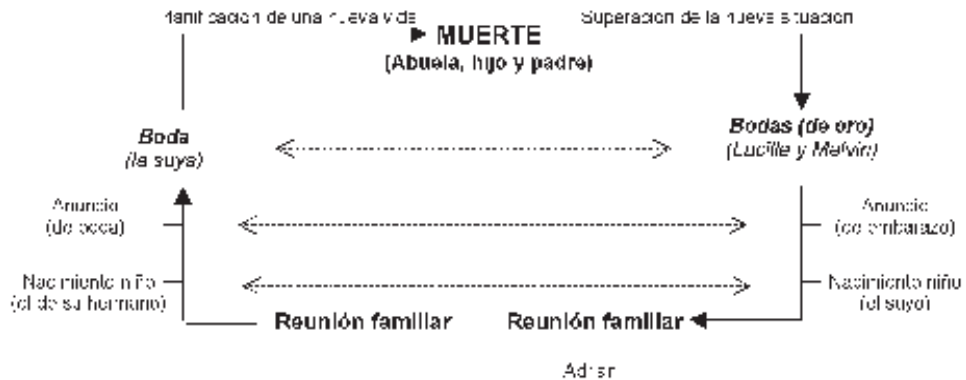
Aided by this peculiar narrative structure, the filmmaker rearranges and transforms the identity of the main character, which is no other but himself. The plot points of the narrative are clear culturally signified events<sup>14</sup> which facilitates the connections being real patterns of significance. The fact that they are the same *types* of events (family reunions, births, funerals, weddings), provides the filmmaker with a kind of fixed points of reference to appreciate the transformations undergone by the character throughout the film. Although they seem to be the same

<sup>14</sup> It is worthy of note that one important issue defended by some advocates of the narrative-self idea is that personal narratives reflect canonical structural elements of the culture of reference. It is not difficult to see how salient events such as rites of passage, weddings, deaths and births can constitute central points of reference in our biographies. See Bruner. “Life as Narrative.”

archivo de su padre, pero ahora con una actitud diferente: el director admite que, después de emplear mucho tiempo trabajando y editando las películas familiares, se ha dado cuenta de que sólo estaba intentando “mantener a todos vivos por tiempo indefinido”. Pero, en lugar de perseguir lo imposible, McElwee entiende que su vida –y ahora también la de su hijo– continúa.

Antes de finalizar la película, hay otra reunión familiar en Carolina del Norte. Es el mismo lugar que aquel del inicio, pero ahora, a diferencia de entonces, los asistentes son en su mayoría niños y Adrian (el hijo del director) está entre ellos. Finalmente, vemos una vez más la vista panorámica de la playa. Aunque esta vez dos transeúntes cruzan la pantalla de izquierda a derecha, como si estuvieran partiendo. El ciclo se ha cerrado, pero la imagen de Adrian con una semana de vida nos recuerda que hay más por venir.

Como hemos visto, la estructura narrativa que se desarrolla es cíclica:



Ayudado, pues por esta peculiar estructura narrativa, el cineasta transforma y reconfigura la identidad del personaje principal, que no es otro que él mismo. Los puntos de inflexión de la narración son acontecimientos con una connotación cultural clara<sup>15</sup> lo cual facilita que las conexiones narrativas sean verdaderos patrones de significado. El hecho de que sean los mismos *tipos* de acontecimientos (reuniones familiares, nacimientos, funerales y bodas) proporciona al cineasta una suerte de

<sup>15</sup> Un asunto importante defendido por los partidarios de la idea de la identidad narrativa es que las narraciones personales reflejan elementos estructurales canónicos de la cultura de referencia. Así pues, no resulta difícil advertir cómo eventos destacados –tales como ritos de paso, bodas, muertes o nacimientos– pueden constituir puntos centrales de referencia en nuestras biografías. Cf. Bruner, “Life as Narrative”, op. cit.



things happening once and again, their significance become quite different. And not only because the protagonists change (whether it is Lucille and Melvin or McElwee and Marilyn who are getting married—or remarried), but because the place each event is given within the (self) narrative confers them a particular meaning.

Also, as in most narratives involving human characters, the film is full of temporal cross-references (both, visual and verbal). On the one hand, McElwee brings back parts of the footage of his former films (of *Backyard*, *Sherman's March* and *Something to do with the Wall*) as if giving continuity to different parts of his biography at the same time as updating it. On the other hand, within the same film one encounters many anticipation-fulfillment / intention-execution patterns. The most obvious are, of course, the thematic anticipations at the introduction of the film and their later fulfillment. Yet, there are other cross-references of this type as well. Take for instance, the image of the director's brother on his first day of attendance to the medical school and his later presentation in the film as a professional doctor. Another case is McElwee's and Marilyn's first deliberations about the possibility of having a baby and their later achievement of the plan. All these resources serve as connections within the narrative to obtain a psychologically meaningful picture of the character.

In sum, the cyclical narration together with the careful usage of various narrative tools, lays bare that what we have been witnessing is not a series of events documented as they happen. Rather, it evinces a reflexive activity; a cognitive process of arranging and rearranging a flow of experiential input coming from different sources and times. The filmmaker has combined events lived in first person, his and other's memories, old family footage, images taken by others, verbal testimonies of the same events perceived by his siblings and friends, and random images of landscapes and other objects. All this, has to be given continuity across time, fit together, cohere and find unity. But not *any* unity, but one he can recognize as belonging to him. That is precisely what McElwee has done in this film. And, in the process of manufacturing his film, the director has, in a sense, *manufactured* his own self.

What we have been trying to show so far is that *Time Indefinite* is not just the narration in first person of some events. Neither is it an abstract reflection about the meaning of death and life. McElwee is not trying to prove a theory about major philosophical issues. Rather, the film seems to be a reflexive exercise of self-reconfiguration after having gone through a series of salient experiences. The direc-

puntos de referencia fijos para apreciar las transformaciones llevadas a cabo por el personaje a lo largo del filme. Esto es, a pesar de que los mismos eventos parecen suceder una y otra vez, su significado se torna distinto. Y no sólo porque los protagonistas cambien (ya sean Lucille y Melvin o Marilyn y McElwee quienes se casen... o vuelvan a casarse), sino porque el lugar que se le da a cada acontecimiento en la (propia) narración le confiere un significado concreto.

Al igual que en la mayoría de las narraciones con protagonistas humanos, la película está repleta de referencias cruzadas (visuales y verbales). Por un lado, McElwee rememora partes del metraje de sus anteriores filmes (de *Backyard*, *Sherman's March* y *Something to do with the Wall*) para dar continuidad a los diferentes fragmentos de su biografía al tiempo que la actualiza. Por otro lado, es frecuente encontrar en la película patrones de expectativa-cumplimiento/intención-ejecución. Los más obvios son, por supuesto, las anticipaciones temáticas en la introducción de la película y su posterior cumplimiento. Pero, además de estas, hay otras referencias cruzadas de este tipo. Tomemos, por ejemplo, la imagen del hermano del director en su primer día en la Facultad de Medicina y su posterior aparición como un médico profesional. Otro caso son las primeras deliberaciones de McElwee y Marilyn sobre la posibilidad de tener un niño y la posterior realización del plan. Todos estos recursos sirven como conexiones en el relato para obtener un dibujo psicológicamente significativo del personaje.

En suma, la narración cíclica junto con el uso meticuloso de varias herramientas narrativas pone de manifiesto que lo que hemos contemplado no es una serie de sucesos documentados conforme ocurren. Más bien evidencia una actividad reflexiva; un proceso cognitivo que consiste en ordenar y reordenar un flujo de experiencias que provienen de diversas fuentes y tiempos. El cineasta ha combinado eventos vividos en primera persona, sus recuerdos y los de los demás, películas familiares antiguas, imágenes tomadas por otros, testimonios verbales de los mismos acontecimientos percibidos por sus hermanos y amigos, e imágenes aleatorias de paisajes y otros objetos. Todos estos elementos requieren cierto orden y continuidad a través del tiempo de modo tal que adquieran una cierta coherencia que los integre en una sola unidad. Sin embargo, lo que se consigue no es *cualquier* unidad, sino una que el cineasta pueda reconocer como suya. Eso es precisamente lo que McElwee ha hecho en este filme. Y, en el proceso de elaborar su película, en cierto sentido, el director ha *confecionado* su propio yo, su propia identidad.

Lo que hemos intentado mostrar hasta ahora es que *Time Indefinite* no es únicamente la narración en primera persona de ciertos acontecimientos autobiográficos. Tampoco es una reflexión abstracta sobre el significado de la vida y la muerte. McElwee no trata de ofrecer una teoría sobre asuntos filosóficos trascendentales. Por el

tor is not so much looking for answers or solutions to major problems of human beings as he is trying to accommodate them in his own life.

Our contention has been that the process of developing a particular narrative on which McElwee achieves some coherence to a wide variety of experiential components, amounts to being configuring his own self. The very production of the film is therefore, the director's *Joycean Machine* at work.

contrario, la película parece ser un ejercicio reflexivo de auto-reconfiguración tras haber experimentado una serie de experiencias con gran impacto emocional en su vida. El director no va en busca de respuestas o soluciones a problemas transcendentales, antes bien, lo que trata es de reubicar las distintas experiencias en su propia vida.

Lo que hemos intentado defender es que, a través del desarrollo de una narración particular en la que McElwee logra dar cierta coherencia a una amplia variedad de componentes experienciales, el director está configurando la propia idea de sí mismo; su propia identidad. Esto es, la realización de la película en sí misma constituye, por tanto, la puesta en funcionamiento de la *máquina joyceana* del director.



## SIX O'CLOCK NEWS. BASED ON A REAL NEWS BROADCAST

## SIX O'CLOCK NEWS. BASADO EN UN TELEDIARIO REAL

GONZALO DE PEDRO

The opening scene begins with a slight movement of the camera: from inside to outside, from the inner to the outer world. Ross McElwee, filmmaker of the self, of autobiography, of the intimate transformed into cinematographic material, turns his camera, always on the left shoulder, opens the door, and focuses on the world. This slow, circular, travelling shot, almost imperceptible, opens *Six O'Clock News* and signals a radical shift in the approach to filmmaking which permits the private circle filmed in detail by McElwee, subject matter of his earlier work, to blend with the world

En el comienzo, un leve movimiento de cámara: de dentro hacia afuera, del interior al exterior. Ross McElwee, cineasta del yo, de la autobiografía, de lo íntimo elevado a materia cinematográfica, gira su cámara, siempre en su hombro izquierdo, abre la puerta y enfoca al mundo. En este lento *travelling* circular, manual e imperceptible, con el que comienza *Six O'Clock News* se esconde todo un cambio de rumbo, un giro cinematográfico que permite la mezcla entre ese círculo de lo privado que McElwee filma con detenimiento, materia de sus anteriores trabajos, y aquello que acon-

<sup>1</sup> Dedicated to Álvaro Arroba (so that he can dedicate it to Frugone) for generously lending me the title of his account of the Seminci 2007, *Cahiers du Cinéma. España* 7 (December 2007): 50.

<sup>1</sup> Dedicado a Álvaro Arroba (para que se lo dedique a Frugone) por cederme generosamente el título de su crónica sobre la Seminci 2007 (*Cahiers du Cinéma. España*, nº 7, diciembre 2007, p. 50).

outside his intimate universe. Rather like the shaded area of intersection in a Venn diagram, *Six O'Clock News* is constructed on the overlap between the outside world and the inner life of Ross McElwee.

Strictly speaking, the camera movement is figurative, even though this shift of vision occurs in several stages. The film begins in darkness, with the sound of a nursery rhyme, and continues showing the intimacy that surrounds the arrival of McElwee's first child. While reflecting on the strangeness of his tiny newborn companion, this intimacy is interrupted by the intrusion of the outside world in the form of news broadcasts which offer a window onto a society afflicted by tragedy. The scene ends by looking straight out, to the world which television portrays, and which suddenly strikes the filmmaker as strange and unknown. The camera movement is therefore not voluntary, but the result of that intrusion of an outside world which, in the perspective of the newborn child, seems savage, inhospitable and hazardous. In this appearance of brutality we can find another of the pivotal themes of Ross McElwee's film, situated firmly in the grey area that is the intersection between the self and the world: the filmmaker's inclusion in reality, the dialogue between the self and others, and the search for a place in the world.

But there was an earlier travelling shot, before the one made by McElwee in this film, a previous counter-movement which is necessary if we are to understand the importance of this turn of McElwee's camera. This was when he abandoned the principles of the direct cinema of the 1960s and his trust in the power of the camera to portray the world accurately, to access the filmmaker's private world.<sup>2</sup> This withdrawal of the troops to their winter quarters has much to do with disillusionment with direct cinema, with the loss of confidence in the ability of cinema to capture reality, and with the need to reflect on the practice of filmmaking, on the nature of images and whether they are true or false. McElwee came to filmmaking at this moment of reflection, at the point when the American "Direct Cinema" and the *cinéma vérité* of Jean Rouch had been transformed into a sort of quasi-television, which Brian Winston has described as simply *vérité*.<sup>3</sup> Trained as a filmmaker with one of the

<sup>2</sup> This tendency of the documentary to move into autobiographical territory has been mapped out accurately for the films made in the United States by Jim Lane in *The Autobiographical Documentary in America*. Madison: University of Wisconsin Press, 2002. A shorter overview covering the same topic can be found in Spanish in María Luisa Ortega. *Especios rotos: Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*. Madrid: Ocho y medio, 2007. 155-226.

<sup>3</sup> "The English-speaking words 'direct cinema' triumphed, as regards influence, over *cinéma-vérité*, but was absorbed into mainstream documentary production in an ersatz form, *vérité*, which diluted and endangered such observational strengths as it could claim" (Winston, Brian. *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*. London: British Film Institute, 1995. 218).

tece más allá del universo íntimo del cineasta. Como en aquellos conjuntos matemáticos que se superponían y compartían zonas dibujadas con sombras grises, *Six O'Clock News* se construye sobre esa intersección sombreada que comparten el mundo exterior y el de Ross McElwee.

Estrictamente, el movimiento de cámara es figurado, aunque ese desplazamiento de la mirada tiene lugar en varios pasos: la película arranca con el sonido en negro de una canción para niños, continúa filmando esa intimidad recién inaugurada con la llegada de su primer hijo (y reflexionando sobre la extrañeza del nuevo acompañante diminuto) para verse interrumpida por la aparición del mundo externo en forma de informativos televisivos que ofrecen una ventana a una sociedad atroz y cargada de desgracias. La escena termina apuntando directamente al exterior: a ese mundo que la televisión retrata y que al realizador se le antoja de pronto extraño y desconocido. El movimiento de cámara no es por tanto voluntario, sino el resultado de esa intrusión de un mundo exterior que, a la luz del bebé recién llegado, parece salvaje, inhóspito y peligroso. En esa aparición de lo salvaje se esconde otra de las claves sobre las que pivota el largometraje de Ross McElwee, y que se sitúa de lleno en esa intersección gris, en ese territorio compartido entre el yo y el vosotros: la inserción del cineasta en la realidad, el diálogo entre el yo y los demás, la búsqueda de su lugar en el mundo.

Pero hubo un *travelling* anterior al que protagoniza McElwee con esta película. Un movimiento previo y contrario, necesario para entender la importancia de este giro de cámara de McElwee: el que abandonó los presupuestos del cine directo de los años sesenta y su confianza en el poder de la cámara para retratar verazmente el mundo, para adentrarse en los agujeros de la intimidad de los realizadores<sup>2</sup>. Ese repliegue de tropas hacia los cuarteles de invierno tiene mucho que ver con el desencanto del cine directo, con la pérdida de confianza en las capacidades del cine para captar la realidad y con una necesidad de reflexionar sobre la práctica cinematográfica, las imágenes y su estatus de verdad o mentira. McElwee llegó al cine en ese momento de reflexión, en ese instante en el que el *direct cinema* americano y el *cinéma vérité* de Jean Rouch se habían transformado en un engendro cuasi televisivo que Brian Winston denomina simplemente *vérité*<sup>3</sup>. Formado cinematográficamente

<sup>2</sup> Esta tendencia del documental hacia el territorio autobiográfico ha sido cartografiada con acierto para el ámbito estadounidense por Jim Lane en *The Autobiographical Documentary in America* (University of Wisconsin Press, Madison, 2002). En español se puede encontrar una panorámica más breve sobre el mismo ámbito en María Luisa Ortega, *Espejos rotos: Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*, Ocho y medio, Madrid, 2007, pp. 155-226.

<sup>3</sup> "La expresión inglesa '*direct cinema*' triunfó, en lo que respecta a su influencia, sobre el *cinéma vérité*, pero fue absorbida por la producción documental *mainstream* en una forma sucedánea, el *vérité*, que diluía y ponía en peligro las fortalezas observacionales que reclamaba" (Winston, Brian, *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*, British Film Institute, Londres, 1995, p. 218).



leading figures of direct cinema, McElwee adopts the forms of the school of Richard Leacock, only to end up deconstructing them slowly and systematically. This he achieved without bitterness, in the knowledge that cinema is no longer an infallible way of knowing the world, but rather a means of personal exploration. If McElwee, in *Six O'Clock News*, abandons the intimate sphere of the home to go out into the world and film it, this is not because he has suddenly regained his faith in that direct cinema, but in response to a personal need, to find answers to questions which affect him as an individual, not only as a filmmaker, but also as a father: "Maybe it's because we've just had a kid, but lately the real world seems to be a lot more dangerous than it used to be .... How in the world will we know how to take care of him, keep him safe?" Ross McElwee asks himself in the first few minutes of the film, as he films the baby who is puzzled by this father who never stops looking at him through the camera.

What is more, this opening movement also conceals indignation at the image of the world given by the mass media, partly using the tools discovered or standardized by that direct cinema. "How could any of this have happened?" he asks in the prologue to the film, as images of disasters, murders and televised tragedies flash across the screen. That travelling shot to the outside world contains an element of demand, of revolt, of indignant revolution. It is not possible for the world to be only what the television shows, McElwee seems to think. And with his camera on his shoulder, he dives into this inhospitable universe to seek what lies beyond the camera, off screen.

### **Distant Relatives. Television versus Cinema**

The Spanish filmmaker José Luis Guerín, in the course entitled "Legacies of Documentary Cinema," suggested a simple but effective means to establish and define the filmmaker's gaze: to contrast it with that of television: "When you are not sure how to film something, think about how television would do it, and then do the opposite." *Six O'Clock News* is a response to a shocking realization: television news gives us its vision of the world (catastrophic and apocalyptic) as the only one that is possible and true. In the phrase coined by a Spanish anchor in the 1990s, "this is how it happened, and this is how we have told you it."

What a scriptwriter's handbook would call the first turning point in the film takes place when, in one of these news bulletins, McElwee recognizes a familiar image: that of the bridge across to the little island where his friend Charleen lives, which has been completely destroyed by a hurricane that has devastated the entire area. This

con uno de los padres del cine directo, McElwee adopta las formas de la escuela de Richard Leacock pero para desmontarlas lenta y sistemáticamente. Sin ánimo de revancha, pero desde la conciencia de que el cine ya no es esa herramienta infalible de conocimiento del mundo, sino, más bien, una vía de investigación personal. Si McElwee en *Six O'Clock News* abandona la intimidad del hogar para salir al mundo y filmarlo no es porque haya recuperado repentinamente la fe en aquel cine directo, sino como respuesta a una preocupación personal, como búsqueda de respuestas a preguntas que le atañen de manera personal, y no sólo como cineasta, sino también como padre: "Quizás es porque acabo de tener un hijo, pero últimamente el mundo real me parece mucho más peligroso de lo que solía ser (...) ¿Cómo sabremos cómo cuidarlo, cómo mantenerlo a salvo?", se pregunta Ross McElwee en los primeros minutos de película, mientras filma al recién nacido, perplejo ante ese padre que no deja de observarle a través de la cámara.

Pero además, en ese movimiento de apertura se esconde también una indignación por la imagen del mundo que ofrecen los medios de masas, en parte usando las herramientas establecidas o descubiertas por aquel cine directo. "¿Cómo pueden ocurrir cosas así", se pregunta en el prólogo de la película, mientras se suceden imágenes de desastres, crímenes y tragedias televisivas. Ese *travelling* hacia el exterior tiene pues algo de reivindicación, de revuelta, de revolución indignada. No es posible que el mundo sea sólo lo que muestra la televisión, parece pensar McElwee. Y con su cámara al hombro, se lanza a ese mundo inhóspito a rebuscar en los fuera de campo de las imágenes catódicas.

### **Primos lejanos. La televisión frente al cine**

El cineasta español José Luis Guerín, en el curso titulado "Legados del cine documental", sugería una herramienta sencilla pero efectiva para establecer y definir la mirada del cineasta: contraponerla a la de la televisión: "Cuando dudes en cómo filmar una cosa, piensa cómo lo haría la tele y hazlo al revés". *Six O'Clock News* nace de una espantosa constatación: que los informativos televisivos ofrecen su visión del mundo (catastrofista y apocalíptica) como la única posible y verdadera. El "así fue y así se lo hemos contado" que popularizó un presentador español en los noventa.

Lo que un manual de guión al uso llamaría el primer punto de giro de la película se produce cuando, en uno de esos noticiarios, McElwee reconoce una imagen familiar: la del puente que lleva a la pequeña isla en la que vive su amiga Charleen, completamente devastado por un huracán que ha arrasado la zona. Esa conexión definitiva entre el mundo exterior y la intimidad del realizador le decide a salir en busca

definitive connection between the outside world and the private world of the filmmaker prompts him to set out to look for his friend, a search which proves fruitless. The odd thing about this personal quest is that it goes hand in hand with a cinematographic decision: to go with his camera on his shoulder. This resolution is therefore not just a bid to find a friend who has been stricken by catastrophe, but also to make a record of his search on film. Television, which concentrates on the most striking and marketable aspects of tragedy, and on the dramatic images of a disaster, is shown to be a tool incapable of portraying the world. McElwee makes the case for documentary as a means of portraying what the small screen does not show. The film explores that tension between the different forms of representation: television, which claims to provide a perspective that is both true and all-encompassing; fiction, which McElwee is to encounter; and documentary, which he refuses to relinquish.

What Patricio Guzmán would call the “device” of the film, that is, the narrative excuse, the minimum structure around which cinematographic exploration is conducted, takes its starting point in television. McElwee explores the people who are the subjects of news stories, approaching them from a different perspective. He is not looking for a news story in itself, a headline or a high-impact declaration, but rather tries to get to know the people who are hidden behind the news clips, which are short, fast and probably mendacious. In one of these investigations, McElwee reaches the scene of the tragedy before the television crews, and one of the most significant scenes in the film takes place, a scene which reveals the tension between the different ways of representing reality. McElwee accompanies a couple who have miraculously escaped losing their house in a tornado, and who are picking up things that belong to victims of the storm so that they can restore them to their owners when the time comes. McElwee lets them carry on, and confines himself to joining them in their task, asking them quick questions without interrupting them. Then the television crew arrives, looking askance at McElwee’s camera, and prepares to interview the couple. McElwee pulls away gradually, and films the scene in a long sequence shot, unlike television, which needs to get in close and cut repeatedly. By this gradual distancing, the filmmaker measures the distance between the two ways of approaching reality, showing that true closeness and knowledge are often not a question of the size of the shot, but rather of its duration.

After the television crew has gone, triumphantly bearing the footage it needs to fill up the news slot, McElwee stays behind with the couple and witnesses a priceless moment as they watch themselves on the midday news and talk about what they say. “So we now have these three versions of what happened,” says McElwee in the voiceover, “the nine seconds of Carolyn that ended up on the news, the somewhat longer version that I filmed this morning and what I’m filming at this very

de su amiga, a la que no consigue localizar. Lo curioso de ese arrebato personal es que va acompañado de una decisión cinematográfica: ir con la cámara en el hombro. La determinación no es por tanto sólo ir al encuentro de una amiga afectada por una catástrofe, es dejar testimonio fílmico de esa búsqueda. La televisión, concentrada en el aspecto más llamativo y vendible de la tragedia, en las instantáneas del horror, se desvela como una herramienta insuficiente para conocer el mundo; McElwee apuesta por el documental para retratar aquello que la pequeña pantalla deja de lado. La película trabajará constantemente esa tensión entre las diversas formas de representar: la televisión, que se pretende como la visión total y verdadera; la ficción, con la que McElwee tropezará en algún momento; y el documental, del que el cineasta se resiste a salir.

Lo que Patricio Guzmán llamaría el “dispositivo” de la película –esto es, la excusa narrativa, la estructura mínima a partir de la cual se desarrolla la investigación cinematográfica– parte de la propia televisión: McElwee explora los protagonistas de las historias que emiten los informativos y se acerca a ellos con otra perspectiva. No busca la noticia, el titular o la declaración impactante, sino conocer a quienes se esconden tras las imágenes de los telediarios, breves, rápidas y probablemente mentirosas. En una de esas pesquisas McElwee llega al lugar de una tragedia antes que los propios equipos de televisión y se produce una de las escenas más significativas del filme y que mejor revelan esa tensión entre los diferentes modos de representación de la realidad. McElwee acompaña a un matrimonio que, milagrosamente, no ha perdido su casa tras un tornado, y que recoge los enseres desperdigados de aquellos que sí la han perdido para entregárselos posteriormente. McElwee les deja hacer y se limita a acompañarles en su tarea, planteándoles breves cuestiones sin interrumpirles. Es entonces cuando aparece el equipo de televisión, receloso de la cámara de McElwee, preparado para entrevistar al matrimonio. McElwee se aleja progresivamente y filma la escena en un largo plano secuencia; lo contrario de la televisión, que necesita acercarse y cortar, acercarse y cortar. Con este apartamiento gradual, el realizador mide la distancia que hay entre dos modos de aproximarse a la realidad y pone de manifiesto que la verdadera proximidad y el conocimiento, en muchas ocasiones, no son cuestión de tamaño del plano, sino en todo caso de duración.

Cuando el equipo se ha marchado, una vez conseguido el botín con el que rellena sus minutos televisivos, McElwee permanece con el matrimonio y asiste a un momento impagable: la pareja se contempla a sí misma en el informativo de mediodía y comenta sus propias declaraciones. “Ahora tenemos estas tres versiones de lo ocurrido”, dice McElwee en el *off*, “los nueve segundos de Carolyn que ha emitido la televisión, la versión más larga que filmé esta mañana y lo que estoy grabando ahora mismo, aquí, en el tráiler. Pero no estoy seguro de si alguna de estas tres versiones

moment, here in the trailer. But I'm not sure if any of these versions really manage to reveal that invisible virus of fate that apparently controls everything by making everything out of control." His doubt about the ability of the image to reflect what is invisible, to cross the barrier of the obvious, accompanies us throughout the film. For if anything characterizes *Six O'Clock News*, it is the lack of certainty: McElwee offers no answers, he does not set out from a thesis that he tries to defend, or which gives a structure to the film. Instead, he poses a handful of unanswered questions, which he shares with the viewers in a kind of false live broadcast, a work-in-progress which presents the documentary's gestation at the same time as it is shown.

The film also addresses the tensions between fictional and documentary cinema, and it does so in a rather unique way: in the course of the film, various people ask the director when he is going to stop making documentaries in order to make "real films." The use of the term "real films" to refer to fiction reflects better than anything else the evaluation of McElwee's films as a minor art, an amateur entertainment, when, paradoxically, his cinema is based on recording the truth via real situations. On one of his journeys, McElwee comes across the filming of the series *Baywatch* and, from the vantage point of a walkway, contemplates the deployment of equipment and actors with the director in charge of the whole operation. In the voice-over, McElwee tells us how a policeman approached him to say that he could not film on the beach, and how some minutes later he realized that this had not been a policeman but an actor. Fiction interfering with life, the re-creation of life in front of the camera—this is what McElwee rejects; and after the beach sequence with all its industrial machinery, he films a scene which is pregnant with truth: that of Salvador, an illegal immigrant who was trapped by a violent earthquake in the rubble of the workshop where he was employed, visiting the nurses who cared for him for months. The contrast between the two sequences explains without the need to make it explicit, in a clear montage of collision, the director's yearning to film the real, even if the camera is not the perfect and infallible tool that Dziga Vertov wished for. A similar montage, explained in the voiceover, occurs after the interview with some Hollywood executives who offer to make a film based on his autobiographical cinema. After this strange encounter, McElwee comments: "Two hours after the meeting, I'm feeling slightly uneasy at the prospect of committing myself to directing a fiction film. I go back to Salvador's for the solace of reality." After saying this, McElwee entertains us with apparently unimportant shots of some children who are walking alongside him, talking to the camera and playing in the yard of a small lower class neighborhood. A long take of the children playing closes a sequence in which documentary cinema, with its apparent absence of transcendence, reaches places that fiction would never enter.

consigue realmente revelar el virus invisible del destino que aparentemente controla todo haciendo que todo esté fuera de control”. Esa duda sobre la capacidad de la imagen de reflejar lo invisible, para traspasar la barrera de lo evidente, es la misma que acompaña toda la película. Porque si algo caracteriza *Six O’Clock News* es la falta de certezas: McElwee no ofrece respuestas, no parte de una tesis que defender y en torno a la cual estructura la película, sino un buen puñado de preguntas sin respuesta que comparte con los espectadores en una especie de falso directo, un *work-in-progress* que presenta la gestación del documental sobre su misma proyección.

La película afronta también las tensiones entre el cine de ficción y el documental, y lo hace de manera bastante peculiar: a lo largo de todo el metraje varias personas le preguntan al director cuándo dejará los documentales para realizar “películas de verdad”. El empleo del término “películas de verdad” refiriéndose al cine de ficción refleja mejor que nada la consideración de arte menor, de entretenimiento *amateur*, que envuelve al cine de McElwee. Cine que, paradójicamente, se basa en la captura de la verdad a través de lo real. En uno de sus viajes, McElwee se tropieza con el rodaje de la serie *Baywatch (Los vigilantes de la playa)* y subido a una pasarela, contempla el despliegue de medios, de actores y al director controlándolo todo. En *off*, McElwee cuenta cómo un policía se le acercó para decirle que no podía grabar en la playa, y cómo minutos más tarde descubre que no era un policía, sino un actor caracterizado. Esas interferencias de la ficción en la vida, esa recreación de la vida para la cámara, son las que rechaza McElwee, que tras la secuencia del rodaje en la playa, con toda su maquinaria industrial, monta una escena cargada de verdad: la de Salvador, un inmigrante ilegal que quedó atrapado en los escombros del taller donde trabajaba tras un violento terremoto, visitando a las enfermeras que lo atendieron durante meses. El contraste entre las dos secuencias —en un claro montaje de colisión— explica, sin necesidad de hacerlo explícito, la querencia del realizador hacia el rodaje de lo real, por más que la cámara no sea el instrumento perfecto e infalible que Dziga Vertov quería. Un montaje similar, explicitado en el *off*, se produce tras la entrevista con unos ejecutivos de Hollywood que le ofrecen escribir una película basándose en su cine autobiográfico. Tras el peculiar encuentro, McElwee afirma: “Dos horas después de la reunión me siento ligeramente inseguro para dirigir una película de ficción. Vuelvo a visitar a Salvador en busca del consuelo de la realidad”. Tras estas palabras, McElwee se recrea en las imágenes, aparentemente intrascendentes, de unos niños caminando junto a él, dirigiéndose a la cámara y jugando en el patio de un pequeño barrio de clase baja. Un largo plano del juego de los niños termina por cerrar una secuencia en la que el cine documental, con su aparente intrascendencia, llega a dónde la ficción no logra ni adentrarse.

## Deconstructing Direct Cinema

Paradoxically, Ross McElwee's commitment to the documentary entails rewriting its principles and the lessons his own teachers taught him. Direct cinema, brought to life in the heat of the new cameras and light equipment of the 1960s, was based on an illusion: making the viewer believe that what is shown on the screen is happening in the present. The term "Direct Cinema" therefore does not refer only to the method of live recording, without rehearsals or repetitions, in which what the camera films has absolute value, but also to the idea of bringing reality "live" to the public, showing them it as it is, without manipulations, cuts or interventions of the director.<sup>4</sup> Nonetheless, Ross McElwee, who was trained in the idea of respect for what had been filmed, what had been extracted from reality, would be better described as making "delayed cinema," like the television broadcasts which are shown some time after the event which they report, but which maintain the appearance of live reporting. McElwee is true to the legacy of Leacock and his colleagues: a camera, a tape recorder, a single take for everything, as well as a shooting plan that defies planning, granting supreme importance to chance, and to the instincts of the director. However, McElwee's work—and *Six O'Clock News* is no exception—distances itself from direct cinema and subverts its dogmas from within, through an interesting list of violations, all of which are intended to establish doubt as a working tool instead of the certainty (that trust in the true nature of the image) which guided the directors of *Primary*, *High School* and *Titicut Follies*.

The first of these transgressions is the famous "fly on the wall": the aspiration to make the camera disappear, and with it, the interference it causes, in order to provide a faithful portrait of reality. McElwee is aware not only that the camera is not transparent, but that what is left of that insect is just a dried up carcass, and throughout the film he shows evidence of what direct cinema sought to conceal: the fact that the camera annoys, distorts, and makes people uncomfortable. In *Six O'Clock News*, this strangeness becomes evident at various moments: the Chinese businessman who is incapable of speaking in front of the camera, and who asks McElwee to take it away so that he can talk about God and justice in the world without the accusing eye of the camera interrogating him; or the time that a local television crew interviews McElwee while he has his camera on his shoulder, so that he is filming the people who are filming him—and recording their discomfort in the

<sup>4</sup> There is a notable bibliography on direct cinema, particularly in English. We can mention, due to its recent publication, the book by Saunders, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London: Wallflower Press, 2007.

## Desmontando el directo

El compromiso de Ross McElwee con el documental pasa, paradójicamente, por una reescritura de sus bases y de las enseñanzas de sus maestros. El cine directo surgido al calor de las nuevas cámaras y equipos ligeros en los años sesenta se basaba en una ilusión: la de hacer creer al espectador que lo que se refleja en la pantalla está ocurriendo en tiempo presente. El término *direct cinema*, por tanto, no se refiere sólo al modo de grabación, en vivo, sin repeticiones ni ensayos y otorgando un protagonismo absoluto a lo que la cámara registra, sino también a su idea de hacer llegar al espectador la realidad “en directo” y tal cual es, sin manipulaciones, cortes o intervenciones del realizador<sup>4</sup>. Sin embargo, el cine de Ross McElwee, educado en esta idea del respeto al material rodado y extraído de la realidad, podría denominarse más bien un cine “en diferido”, como las emisiones televisivas que se retransmiten con un cierto retraso respecto al acontecimiento que retratan pero que conservan la apariencia del directo. McElwee mantiene la herencia de Leacock y compañeros: una cámara, un magnetofón para el sonido y una única toma para todo, además de un plan de rodaje... sin plan de rodaje, otorgando toda la importancia al azar y al olfato del realizador. Sin embargo, las obras de McElwee –y *Six O’Clock News* no es una excepción– se distancian y subvierten los dogmas del cine directo desde dentro, mediante una interesante lista de violaciones, encaminadas todas ellas a establecer la duda como herramienta de trabajo, en lugar de la certeza (la confianza en el carácter verdadero de la imagen) que guiaba a los realizadores de *Primary*, *High School* o *Titicut Follies*.

La primera de estas transgresiones es la de la famosa “mosca en la pared”: la aspiración por hacer desaparecer la cámara, y con ella sus interferencias, para ofrecer un retrato fiel de lo real. McElwee es consciente de que la cámara no sólo no es transparente sino de que de aquel insecto sólo queda un viejo cadáver seco, y evidencia durante toda la película lo que el cine directo intentaba ocultar: que la cámara incomoda, perturba y distorsiona. En *Six O’Clock News* esa extrañeza se hace evidente en diversos momentos: el empresario chino que es incapaz de hablar delante de la cámara y pide a McElwee que la aparte para disertar sobre Dios y la justicia en el mundo sin que el ojo acusador del objetivo le interrogue; o la entrevista que un equipo de la televisión local realiza a un McElwee que no se despega la cámara del hombro, retratando a quienes le retratan y reflejando su incomodidad ante ese hombre-cámara. Pero donde más claramente queda reflejada esa interferencia

<sup>4</sup> Sobre el cine directo hay abundante bibliografía, sobre todo anglosajona. Destacamos aquí por su reciente publicación a Dave Saunders, *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*, Wallflower Press, Londres, 2007.



face of this “man with a camera.” But where the interference of the camera in reality and the discomfort this produces are most evident is in one of the best scenes of the film: the interview mentioned above with the Hollywood executives, who want to offer McElwee an impossible deal, to make a feature film based on his autobiographical style of cinema. McElwee, living up to his reputation as the “man with a camera,” meets them without taking his eye from the viewfinder, without stopping the filming, making the uneasiness of the executives evident, who find it impossible to behave naturally in front of the camera. This provides an interesting reflection which glides across the whole film, tracing a broken line of thought: would it be possible to film a scene like this in a fiction film? Where is the dividing line between fiction and documentary cinema? In *Six O’Clock News*, the camera has ceased to be invisible, to the extent that McElwee seems to be interested in showing it as much as possible, through tricks with mirrors, either real or figurative: as in a mirror which reflects him as the “man with a camera,” or as the images which the television crew takes of him, and which go on to form part of the film.

The director’s presence in the scene, which apparently has more to do with Jean Rouch’s *cinéma vérité* than with “direct cinema” (the French director would approve of the director’s intervention and the camera as catalysts for the action, not only as observers of an external reality), links up with one of the most interesting turning points in all of McElwee’s cinema and consequently, in *Six O’Clock News*: the construction of a character with the name of Ross McElwee, almost a fictional character, who is the protagonist of Ross McElwee’s films (a strategy associated by Bill Nichols to what he has called the performative mode).<sup>5</sup> In the interview with the Hollywood executives, McElwee asserts that he has not filmed more than three seconds of fiction in all his life, and yet this McElwee, who never lets go of his camera and who plays the role of the “man with a camera” during television interviews, is not the real McElwee. He is a construct, something like a fictional character placed in the real plot of the world, through whom McElwee relates to reality. At the same time, this character is a mask and a working tool, almost like the working uniform which McElwee wears to make his films. Does this mean that his films belong to the world of fiction? Not at all. But by constructing a character who seems to be real, McElwee has not only found a way to relate to the world and film it (constantly, without taking his eye away from the camera), but has discovered a way to get closer to the real characters in his films, who take him for a peculiar type of person in whom they have a strange kind of trust. This persona also provides him with a narrative tool, a

<sup>5</sup> Cf. Nichols, Bill. *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1994. 92-103.

de la cámara en la realidad y la incomodidad que provoca es en uno de los mejores momentos de la película: la citada entrevista con los ejecutivos de Hollywood que quieren ofrecer a McElwee un negocio imposible: rodar una película de ficción basándose en su modelo de cine autobiográfico. McElwee, haciendo honor a su fama de hombre-cámara, se entrevista con ellos sin despegarse la cámara del ojo y sin dejar de grabar, evidenciando la incomodidad manifiesta de los ejecutivos para comportarse con naturalidad ante el objetivo, y propiciando una reflexión interesante que planea sobre toda la película, trazando una discontinua línea de pensamiento: ¿Sería posible rodar una escena así en una película de ficción?, ¿cuál es la línea que separa el cine de ficción del documental? En *Six O'Clock News* la cámara ha dejado de ser invisible hasta el punto de que McElwee parece interesado en mostrarla todo lo posible mediante juegos de espejos, reales o figurados: un espejo en el que se retrata a sí mismo como hombre-cámara, o las imágenes que de él toma el equipo televisivo y que pasan a formar parte de la película.

Esta presencia del director en escena, que en apariencia tiene más que ver con el *cinéma vérité* de Jean Rouch que con el *direct cinema* (el francés aplaudía la intervención del director y de la cámara como catalizadores de la acción, y no sólo como observadores de una realidad externa) enlaza con uno de los puntos de ruptura más interesantes de todo el cine de McElwee y, consecuentemente, de *Six O'Clock News*: la construcción de un personaje, casi de ficción, que con el nombre de Ross McElwee protagoniza las películas de Ross McElwee (una estrategia que Bill Nichols asocia al modo performativo<sup>5</sup>). En la ya citada entrevista con los ejecutivos de Hollywood, el McElwee en escena afirma no haber rodado más de tres segundos de ficción en toda su vida, y sin embargo, ese McElwee que no se separa de su cámara nunca, el que interpreta para la televisión que le entrevista el papel de hombre-cámara, no corresponde al McElwee real: es una construcción, algo parecido a un personaje de ficción insertado en la trama real del mundo y a través del cual McElwee se relaciona con la realidad. Ese personaje es al mismo tiempo una máscara y una herramienta de trabajo, casi como el uniforme de trabajo en el que McElwee se enfunda para realizar sus películas. ¿Significa esto que sus películas caen del lado de la ficción? En absoluto, pero sí que mediante la construcción de un personaje de ficción que parece real, McElwee ha encontrado no sólo una manera de relacionarse con el mundo y filmarlo (de manera constante y sin despegar el ojo de la cámara), sino también una manera más íntima de acercarse a los personajes (estos sí, reales) de sus películas, que lo toman por un ser peculiar y con el que adquieren una confianza extraña. Además, así se

<sup>5</sup> Cf. Nichols, Bill, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington, 1994, pp. 92-103.

powerful character who holds the narrative together and guides the action, and who provides a point of view, a unique personal vision of the world.

This definitive break with direct cinema is emphasized by the presence of McElwee's voice-over, reflecting from a temporal limbo, always later than the actual action of the film, on what we are seeing. It is striking that if anything gives us the feel of "live cinema" in *Six O'Clock News*, it is precisely this voice-over: this is what gives us the sensation that things are taking place before our very eyes, as though we were hearing the comments of another viewer, at the same time as the film is being shown, but a little ahead of us, with better knowledge of the material. In a kind of pirouette in time, McElwee's voice-over recalls the spoken commentary which is included today in some dvd editions, in which the directors, actors or producers comment on the film as it is shown, without interrupting the action. McElwee achieves a similar effect with his commentaries, in which he reflects on what is happening and reveals the process of making the film, which distances him radically from classic direct cinema. The voiceover, in a perpetual false present, distances itself from the images, and emphasizes their very nature as images, which are just representations of themselves, and not fragments of reality as direct cinema would claim. A reflection by Chris Marker in the voice-over of *Sans soleil* (1982) explains the status of the image in contemporary documentary, in full awareness of its limitations, and *Six O'Clock News* is the perfect example of this: "He showed me the struggles of the 1960s, edited with his synthesizer. Images which are less misleading than the ones you see on television, he says with the conviction of the fanatic. At least they are shown as what they are—images, not the portable, compact form of a reality which is no longer accessible."

This voice-over (a device outlawed in direct cinema) is not, strictly speaking, an innovative tool: the expository mode of documentary, as defined by Bill Nichols, accepts and even promotes the use of voice-over to help create a discourse, a vision or an opinion about the world.<sup>6</sup> It is in the way he does it, in his special use of this voice, that McElwee sets up a difference: instead of working out a thesis about the world, the voice-over doubts, reflects aloud and poses questions about what is being filmed, without supplying answers to those questions. This reflexive use of commentary, this kind of spoken footnote, this reflection about himself, the turn of the camera towards side mirrors that send back the image of the director filming himself,

<sup>6</sup> "The expository text addresses the viewer directly, with titles or voices that advance an argument about the historical world .... Expository texts take shape around commentary directed toward the viewer; images serve as illustration or counterpoint." Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991. 34.

dota de una herramienta narrativa, un personaje poderoso, que articula la narración y le sirve para guiar la acción y que proporciona un punto de vista, una visión personal y única sobre el mundo.

Esta ruptura definitiva con el cine directo se acentúa con la presencia de la voz en *off* de McElwee, que reflexiona desde un limbo temporal, siempre posterior a la acción de la película, sobre aquello que estamos viendo. Resulta llamativo que si algo provoca la sensación de “cine en directo” en *Six O’Clock News* es, precisamente, la voz en *off*: es esta quien ofrece la sensación de desarrollarse ante nuestros ojos, como si de los comentarios de otro espectador, contemporáneo a la proyección pero más avanzado, mejor conocedor del material proyectado, se tratara. En una pirueta temporal, la voz en *off* de McElwee recuerda a los audiocomentarios que incluyen hoy en día algunas ediciones en dvd, en los que los directores, actores o productores comentan la película mientras esta se desarrolla sin interrupción. Un efecto similar es el que consigue McElwee con sus comentarios, en los que reflexiona sobre lo que ocurre y evidencia el proceso de fabricación de la película, algo que lo aleja de manera radical del cine directo más canónico. La voz en *off*, en falso y perpetuo presente, establece una distancia con las imágenes, evidenciando precisamente eso: su carácter de imágenes, que se representan únicamente a sí mismas, y no fragmentos de realidad, como pretende el cine directo. Una reflexión de Chris Marker en el comentario de *Sans soleil* (1982) explica el estatus de las imágenes en el documental contemporáneo, consciente de sus limitaciones, y del que *Six O’Clock News* es perfecto embajador: “Me mostró las peleas de los sesenta tratadas con su sintetizador. Imágenes menos mentirosas, dice con la convicción de los fanáticos, que las que ves en televisión. Al menos ellas se muestran como lo que son, imágenes, no la forma portátil y compacta de una realidad ya inaccesible”.

Esa voz en *off* (herramienta prohibida en el dogma de fe del cine directo) no es, estrictamente, una herramienta novedosa: el modo expositivo del documental, tal y como lo define Bill Nichols, acepta e incluso promueve el uso del *off* para contribuir a la elaboración de un discurso, de una mirada y una opinión sobre el mundo<sup>6</sup>. Es en el cómo, en el uso especial de esa voz, donde McElwee establece la diferencia: en lugar de elaborar una tesis sobre el mundo, la voz en *off* duda, reflexiona en voz alta y se pregunta sobre aquello que filma, sin encontrar respuestas a sus preguntas. Ese uso reflexivo del comentario, esa especie de notas al pie de página leídas, esa reflexión

<sup>6</sup> “El texto expositivo se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico. (...) Los textos expositivos toman forma en torno a un comentario dirigido hacia el espectador; las imágenes sirven como ilustración o contrapunto”. Nichols, Bill, *La representación de la realidad*, Paidós, Barcelona, 1997, p. 68.

together definitively distance *Six O'Clock News* from observational cinema, bringing it closer to the film essay, to film understood as self-reflection and self-doubt: "The audiovisual essay inaugurates a journey toward the truth, filled with digressions and halts along the way, with uncertainties and hypotheses; a journey whose principal merit ultimately rests in the effort required by making the journey itself: the process of evaluating, which is precisely what is being presented on the screen."<sup>7</sup> Without getting into quagmires, however, it is difficult to state that *Six O'Clock News* belongs entirely to the genre of film essay, because, as Antonio Weinrichter rightly says: "The performative is not equivalent to the essayistic (it is a pre-requisite, but not the only one), because speaking from subjectivity is not the same as establishing a reflection and constructing a discourse in which the essayist has the last word."<sup>8</sup> This is because *Six O'Clock News* doubts more than it asserts, and accepts, to some degree, the reflections of the viewer, who could almost dialogue with the director's voice-over.

A permanent state of doubt, of reflection on the camera's ability to record what is real and go beyond what is apparent, runs through the entire film on an almost subterranean level, in a way that is evident albeit not explicit. For example, after spending ample time with Salvador, the earthquake survivor, and questioning his unassailable faith in God despite the tragedies he has experienced, McElwee pulls his camera away, leaving him reading religious books, and moves on to a series of careful stills portraying small details of Salvador's house. These images, taken as cover shots without a clear intention, almost seem like McElwee's surrender given the impossibility of penetrating Salvador's secrets, and end up by composing a more mysterious and more eloquent portrait of the inner peace of someone who has been face-to-face with death, and whose life has been far from easy. This is a sideways approach to the mystery of an impenetrable character, but one which tells us much more, without stating it explicitly, than an explanatory voice-over or an in-depth interview.

The film, circular in structure, closes with a sequence of Charleen receiving her newborn grandson, in a clear reference to the opening scene, with the filmmaker entering her rebuilt house, leaving the camera outside in a world which no longer has anything to film. Or does it? Before this final sequence, McElwee goes into a center for the retired that has a curious attraction in its upper storey: a camera obscura, like the one suggested by Aristotle centuries before, in which the outside world is reflect-

<sup>7</sup> García Martínez, Alberto Nahum. "La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual." *Comunicación y Sociedad* 19. 2 (2006): 95.

<sup>8</sup> Weinrichter, Antonio. *Desvíos de lo real*. Madrid: T&B, 2004. 97.

sobre sí mismo, los giros de cámara hacia espejos laterales que nos devuelven la imagen del director filmándose a sí mismo, alejan definitivamente a *Six O'Clock News* del cine observacional para introducirlo en un terreno próximo al del ensayo cinematográfico, ese cine entendido como aquel que se piensa y duda de sí mismo: "El ensayo audiovisual inaugura una travesía hacia la verdad repleta de paradas y digresiones, de incertidumbres e hipótesis, un viaje cuyo mayor mérito reside, al final, en el esfuerzo del propio trayecto recorrido: el proceso de juzgamiento, precisamente lo que se nos muestra en la pantalla"<sup>7</sup>. Sin meternos en terrenos pantanosos, resulta difícil afirmar, sin embargo, que *Six O'Clock News* sea completamente un cine ensayístico, porque como bien puntúa Antonio Weinrichter: "Lo performativo no equivale a ensayístico (es condición previa pero no suficiente) porque hablar desde la subjetividad no equivale a establecer una reflexión y construir un discurso en el que el ensayista tenga la última palabra"<sup>8</sup>, cuando *Six O'Clock News* duda más que afirma, y acepta, de alguna manera, las reflexiones del espectador, que casi podría dialogar con el *off* del director.

Un permanente estado de duda, de reflexión sobre la capacidad de la cámara para registrar lo real e ir más allá de lo aparente, sobrevuela toda la película, en un plano casi subterráneo, no explícito pero sí evidente. Tras pasar, por ejemplo, bastante tiempo con el superviviente del terremoto, Salvador, e interrogarse sobre su inquebrantable fe en Dios pese a las desgracias vividas, la cámara de McElwee le abandona leyendo libros religiosos para retratar con cuidado y en planos fijos pequeños detalles de la casa del protagonista. Esos planos, tomados como "recursos" y sin una idea muy clara, casi como claudicación de McElwee ante la imposibilidad de penetrar en los secretos de Salvador, terminan por componer un retrato más misterioso, y más elocuente, de la paz interna de alguien que ha visto la muerte de cara y al que la vida no termina de sonreírle. Un acercamiento lateral al misterio de un personaje impenetrable pero que, sin embargo, dice mucho más, sin decirlo de manera explícita, que un "total" televisivo, que un *off* explícito, que una entrevista en profundidad.

La película, de estructura circular, se clausura con una secuencia de Charleen recibiendo a su recién nacido nieto, en clara referencia al comienzo de la película, y entrando en su casa reconstruida, dejando a la cámara fuera, en un mundo exterior en el que ya no tiene nada que filmar. ¿O sí? Antes de esa secuencia final, McElwee entra en un centro de jubilados que tiene en la parte superior una curiosa atracción: una cámara oscura, como la sugerida por Aristóteles siglos atrás, en la que se con-

<sup>7</sup> García Martínez, Alberto Nahum, "La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual", *Comunicación y Sociedad*, vol. 19, n. 2, p. 95.

<sup>8</sup> Weinrichter, Antonio, *Desvíos de lo real*, T&B, Madrid, 2004, p. 97.

ed in blurred images on the floor. In this curious, empty room, McElwee seems to recover his faith in the image and its anchoring in reality. The fragility of the reflection produced by the camera obscura, the intangible images, almost like paper, which glide across and vanish, impossible to capture, bring him back to the first mystery of all: his fascination with moving images, with the reflection of the world, and with the world itself: "I feel this overwhelming desire to be with Marilyn and Adrian again," McElwee admits, as the images of the world dissolve and fade to black.

Shortly after this, a text announces that three years have passed. Adrian, the director's son, is about to celebrate his fourth birthday, and he shows his father a drawing of God, in which God has the strange appearance of a film camera. Adrian wants God to see the portrait too, and so he asks his father to open the window, because not even God, in his new guise as a 16mm camera, can see through walls. Perhaps Adrian, with all the innocence in the world, has been able to concentrate and understand better than anyone the mystery of the camera and its limitations.

templa la vida exterior reflejada y borrosa en el suelo. Una atracción vacía, sin visitantes, en la que McElwee parece recuperar su confianza en la imagen y en sus anclajes con lo real. La fragilidad del reflejo en la cámara oscura, las imágenes inasibles, casi de papel, que se deslizan y se desvanecen sin posibilidad de ser capturadas, le devuelven al primer misterio de todos, el de la fascinación por la imagen en movimiento, por el reflejo del mundo y por el mundo mismo: “Siento el irresistible deseo de estar de nuevo con Marilyn y Adrian de nuevo”, confiesa McElwee mientras las imágenes del mundo se desvanecen en un fundido en negro.

Poco después, un cartel anuncia que han pasado tres años. Adrian, el hijo del director, está a punto de celebrar su cuarto cumpleaños, y le enseña a su padre un dibujo de Dios, en el que Dios tiene el extraño aspecto de una cámara de cine. Adrian quiere que Dios vea también el retrato que le acaba de hacer, y para ello pide a su padre que le abra la ventana, porque ni tan siquiera Dios, con su nuevo aspecto de cámara de 16mm, puede ver a través de las paredes. Quizás Adrian, con toda la inocencia del mundo, haya sido capaz de concentrar y entender mejor que nadie el misterio de la cámara y sus limitaciones.





## LIFE STUDIES. ROSS MCELWEE'S ART OF SLOWING TIME

### ESTUDIOS SOBRE LA VIDA. EL ARTE DE RALENTIZAR EL TIEMPO DE ROSS MCELWEE

GARY HAWKINS

Has it been fifteen years since I first saw *Sherman's March*? My son is thirteen now, so yes, fifteen sounds about right. I'd just begun a biographical documentary on Florida author Harry Crews, and I was fishing for influences—on the phone with Ric Burns, studying Errol Morris's interview methods, watching Terrence Malick's *Badlands* almost daily. Friends had told me about *Sherman's March*, how Ross McElwee had fashioned himself into a human camera with the intention of retracing Sherman's March through the South, but had gotten ambushed by a horde of neurotic, nouvelles belles along the way. The last

¿Han pasado ya quince años desde que vi por primera vez *Sherman's March*? Mi hijo tiene ahora trece, de modo que sí, creo que fue hace quince años. Yo acababa de comenzar un documental biográfico sobre Harry Crews, un autor de Florida, y estaba buscando ideas: hablando por teléfono con Ric Burns, estudiando los métodos de la entrevista de Errol Morris, viendo diariamente *Malas tierras* de Terrence Malick. Mis amigos me hablaron de *Sherman's March*, y de cómo Ross McElwee se había convertido en una cámara humana con la intención de retratar la marcha de Sherman por el Sur, pero se había visto emboscado por una horda de neuróticas, nouvelles

<sup>1</sup> Reprinted from *The Oxford American* 48 (Winter 2005): 104-107.

<sup>1</sup> Publicado originalmente en *The Oxford American*, n. 48, invierno 2005, pp. 104-107.

phrase resonated with me, so I went to see it. And I loved it, but I couldn't for the life of me figure out how he'd made something so hard look so simple—how he'd not only fashioned himself into a human camera, but into a human lightning rod as well. I went on to make my doc, got married, and had a son just before the *Crews* premiere. When I told Harry about my new arrival, he barked out two unrequested items of child-rearing advice, the first of which has nothing to do with the remainder of this essay. He said, "Don't be so generous with your advice, buddy." The second has everything to do with this essay. He said, "Don't blink or you'll miss it."

Not blinking, not missing it, is Ross McElwee's obsession. He fights this good fight with every film, with *Sherman's March*, his meditation on courtship in the modern South, with *Time Indefinite*, his meditation on family, and now again with *Bright Leaves*, his meditation on legacy.

The narrative proceed as a simple investigation: during a trip home to North Carolina, Ross McElwee stops off to see his cousin, a small-town lawyer with an astonishing collection of movies and movie memorabilia. The cousin has it in his head that Brant Royle, the fiery visionary played by Gary Cooper in the Warner Brothers 1950 melodrama, *Bright Leaf*, is but a thinly disguised fictionalization of their great-grandfather, John Harvey McElwee. The story is the same, he insists: that John Harvey McElwee formulated the Bull Durham brand of tobacco, lost his fortune to James B. Duke (as in Duke University), and died bankrupt.

McElwee wants to know more so he takes the road, and while it's impossible to guess where a McElwee road trip might lead, his disappointment is practically promised here. Who of us can't name a shadowy figure in our ancestry that damn near delivered the family from obscurity? In my family it was Lewis Hawkins, a wealthy dairy farmer who killed his mistress, then himself, just after announcing his candidacy for governor in Virginia. At least that what's everyone says. I can't prove, of course, and I don't want to. But proof is what McElwee requires, so he presses on, eventually making his way into the parlor of Marian Fitz-Simmons, widow of Foster Fitz-Simmons, the author of *Bright Leaf* (the novel on which the movie is based), who assures McElwee that his great-grandfather had absolutely nothing to do with *Bright Leaf*. "It ain't so," he says.

But he investigation is not the film; it's merely a leitmotiv to keep the show on the road. Traveling with McElwee means deliberately straying off course, meeting life halfway, incorporating its crazy diversions into the narrative and resisting closure. A visit to the tobacco farm presents us with an owner so religious his birdhous-

*belles*, a lo largo de su camino. Esta frase se me quedó grabada, así que fui a verla. Y me encantó, pero no podía entender cómo había logrado que algo tan complicado pareciera tan sencillo, cómo no sólo se convirtió en una cámara humana, sino también en un pararrayos humano. Continúe realizando mi documental, me casé y tuve un hijo justo antes del estreno de *Crews*. Cuando le hablé a Harry acerca de la llegada de mi hijo, me dio dos consejos que no le había pedido sobre la educación infantil. El primero no tiene nada que ver con el resto de este ensayo. Me dijo: “No seas tan generoso con tu consejo, amigo”. El segundo tiene mucho que ver. Me dijo: “No parpadees o te lo perderás”.

No parpadear para no perderselo es la obsesión de Ross McElwee. Pelea esta batalla en cada una de sus películas; con *Sherman's March*, su meditación sobre el cortejo en el Sur moderno; con *Time Indefinite*, su reflexión sobre la familia; y ahora, de nuevo, en *Bright Leaves*, su meditación sobre el legado. El relato avanza como una investigación simple: durante un viaje familiar a Carolina del Norte, McElwee hace una parada para ver a su primo, un abogado en una pequeña ciudad, que cuenta con una asombrosa colección de películas y tesoros fílmicos. El primo está convencido de que Brant Royle, el apasionado visionario que interpreta Gary Cooper en el melodrama de la Warner Brothers de 1950, *Bright Leaf/El rey del tabaco*, es una ficcionalización ligeramente disfrazada de su bisabuelo, John Harvey McElwee. Él insiste en que la historia es la misma: John Harvey McElwee fundó la marca de tabaco Bull Durham, perdió su fortuna a favor de James B. Duke (el de la Universidad de Duke) y murió en la bancarota.

McElwee quiere saber más, así que emprende el camino. Y aunque resulta imposible adivinar a dónde puede conducir un viaje de carretera con McElwee, su fracaso está prácticamente asegurado en esta ocasión. ¿Quién de nosotros no puede nombrar alguna sombría figura entre nuestros ancestros que estuvo a punto de sacar a la familia del anonimato? En mi familia tuvimos a Lewis Hawkins, un granjero rico que, tras anunciar su candidatura a gobernador de Virginia, mató a su mujer y después se suicidó. Al menos eso es lo que dice todo el mundo. Yo no lo puedo probar, evidentemente, y tampoco quiero hacerlo. Pero McElwee necesita pruebas, así que sigue adelante y termina yendo a la casa de Marian Fitz-Simons, viuda de Foster Fitz-Simons, el autor de *Bright Leaf*, la novela en la que se basa la película. La viuda asegura a McElwee que su bisabuelo no tenía nada que ver con *Bright Leaf*. “No es así”, le dice.

Pero la película no trata de la investigación, ésta es sólo el *leitmotiv* para mantener fija la atención. Viajar con McElwee significa vagar sin rumbo deliberadamente, conocer la vida a medias, incorporar sus alocadas digresiones al relato y resistirse a un cierre. Una visita a una plantación de tabaco nos presenta a un propietario tan

es have steeples. A trip to tobacco warehouse leads us to a bevy of beauticians, gathered outside the restored warehouse to smoke, wanting to know why Ross isn't joining them—why he isn't supporting the family business. During a brief stay at the Carolina Duke Motor Inn, McElwee tells us that filming in the South is so enjoyable it doesn't much matter what he films. Then a fat rat waddles by in the background. In a yard cluttered with pumpkins and statuary, McElwee is dogged by doubts as to his family's cinematic legacy, then dogged by a dog when a hound appears out of nowhere to ruin the shot. And my favorite—McElwee meets up with his old Harvard pal, Vlada Petric, who happens to be guest lecturing at the North Carolina School of the Arts. He wants to discuss *Bright Leaf* with Professor Petric, hoping he will praise this forgotten film as an overlooked masterpiece. Petric agrees to an on-camera interview, but only after rigging the shot with a wheelchair for maximum "kinesthesia" (academic for "movement"). After five trips around the block McElwee wonders how he got himself trapped in a wheelchair and lectured to "at close range by a rabid film theorist." Worse still. Petric completely disses *Bright Leaf*.

PETRIC: (with a thick Russian accent) Why you are attached to that film...?

McELWEE: Because Gary Cooper plays the role of my great-grandfather.

PETRIC: So what?

But none of this is to suggest that *Bright Leaves* is serendipitous, or at best, garbage art. McElwee is more than a Southern intellectual; he's a calculating craftsman as well. Consider the following sequence, found midway through the film: McElwee has decided to track down a few of his deceased father's former patients, folks his father cured of "some tobacco-related illness." One of them tells the filmmaker that on the night before her father's surgery, Dr. McElwee knelt beside her father's bed and prayed with him. Then she adds: "And maybe that was a part of why he and Mom called him every Christmas, Christmas morning, and they did *Silent Night*". We cut to her parents, the Massies, singing *Silent Night*. They're seated on their porch, framed in a two-shot against a picture window. It's a warm day and the birds are whistling—an unlikely time to hear *Silent Night*. The Massies sing their dissonant duet right up to "All is calm, all is bright..." Then comes one of the most magical cuts in all of cinema. We cut to twenty-year-old footage of the filmmaker's father, Dr. McElwee (dead now for almost a decade), holding a phone to his ear, listening to the Massies sing the next verse of the hymn.

religioso que las casas de sus pájaros tienen torres como las de las iglesias. Un viaje a un almacén de tabaco nos conduce hasta unas esteticistas, sentadas fuera del almacén restaurado, que desean saber por qué Ross no se une a ellas, por qué no está apoyando el negocio familiar. Durante una breve estancia en el Carolina Duke Motor Inn, McElwee nos dice que grabar en el Sur es tan agradable que no importa lo que esté grabando, y en ese momento, una rata gorda pasa por el fondo. En un jardín abarrotado de calabazas y estatuas, a McElwee le persiguen dudas sobre el legado cinematográfico de su familia. Acto seguido, es perseguido por un perro de caza que aparece de no se sabe dónde arruinando la toma. Y mi favorita: McElwee se reencuentra con su viejo colega de Harvard, Vlada Petric, que está de profesor invitado en la North Carolina School of the Arts. McElwee quiere discutir *Bright Leaf* con él, esperando que califique esta olvidada película como una ignorada pieza maestra. Petric accede a una entrevista ante la cámara, pero solo después de preparar la toma desde una silla de ruedas para lograr la máxima “*kinesthesia*” (expresión académica para referirse al “movimiento”). Después de cinco viajes alrededor del edificio, McElwee se pregunta cómo ha terminado atrapado en una silla de ruedas y “sermoneado a quemarropa por un apasionado teórico del cine”. Y lo que es peor, Petric desprecia *Bright Leaf* por completo:

PETRIC: (con un marcado acento ruso): ¿Qué te vincula a esa película?

McELWEE: Que Gary Cooper interpreta el papel de mi bisabuelo.

PETRIC: ¿Y qué?

No se pretende sugerir con esto que *Bright Leaves* sea algo fortuito o, en el mejor de los casos, arte basura. McElwee es más que un intelectual del Sur; es también un minucioso artesano. Consideremos la siguiente secuencia, situada hacia la mitad de la película: McElwee ha decidido localizar a algunos antiguos pacientes de su padre, gente a la que curó de “algunas enfermedades relacionadas con el tabaco”. Una de ellas le cuenta al cineasta que la noche antes de que operaran a su padre, el Dr. McElwee se arrodilló junto a su cama y rezó con él. Luego añade: “Y tal vez ésta sea la razón por la que él y mamá le llamaban todas las navidades, la mañana de Navidad, y cantaban *Noche de Paz*”. Pasamos a ver a los padres de esta mujer, los Massies, cantando *Noche de Paz*. Están sentados en su porche, encuadrados en plano medio con una ventana de fondo. Es un día cálido y los pájaros trinan, una época extraña para escuchar *Noche de Paz*. Los Massies cantan su disonante dueto hasta el “All is calm, all is bright”. Después llega uno de los cortes más mágicos de todo el cine. Pasamos a unas imágenes del padre del director hace veinte años. El Dr. McElwee (que ha muerto ya hace una década) sujeta el teléfono y escucha a los Massies cantar el siguiente verso del villancico.

In this brief passage (one of many), McElwee distinguishes himself from the growing legions of video diarists that have come to dominate the world of cinematic nonfiction. He plays a real card (the Massies), then another real card (his father), links the two with a hymn, and juxtaposes. The result is pure surreality, born of contrasts. The Massies are elderly, his father, middle-aged. The Massies sing out of season while Dr. McElwee listens from a cozy room on a Christmas morning. The Massies come off as slightly vacant, while Dr. McElwee, listening with a quizzical tilt of the head and a gentle smile on his lips, remains very much in the moment. The Massies are presented in crisp earth tones, Dr. McElwee in soft pastels and blacks. And these are only the obvious, graphic juxtapositions. Buried deep in this elegant cut are a thousand questions: What is Dr. McElwee thinking while the Massies sing? Why *Silent Night*? And why, as the filmmaker himself wants to know, is Dr. McElwee, a staunch Presbyterian, wearing a yarmulke? I must confess that when I saw *Sherman's March* I thought, "This is good stuff, but lots of people could do it if they only would." I was wrong.

The Massies sequence would not exist if McElwee hadn't logged literally miles of 16mm home-movie footage, most of it since age twenty-seven, the year of his mother's death. He refers to the collected footage as "moments", and he uses those moments as a poet uses phrases, or a painter, color—as formal elements to be handled for the construction of the whole. When McElwee weaves one of these home-movie moments into his narrative, he not only proves his point (because seeing is believing), he infuses the surrounding imagery with warmth and soul. But it doesn't stop there. The warmth seems to trigger in McElwee a dark nostalgia, a sad longing that finds expression in his voice-over. When he gives us his young son running, sledding, skateboarding, we hear: "My son seems very at home in New England, and I keep filming him as he grows older here, collecting more and more footage, as if the sheer weight of all of these accumulated images could somehow keep him from growing up so fast. Slow the process down. But, of course, filming doesn't slow anything down."

Those of you familiar with McElwee's voice might detect a touch of age this time, perhaps a trace of weariness. For new-comers: McElwee speaks with a calm, upper-crust, Charlotte, North Carolina, accent, undiminished by decades of Boston residency. He tends to draw out the first word in each sentence—the "as" or the "so"—before launching into a well-timed, deadpan delivery, riddled with mid-sentence ed-

En este breve pasaje (uno de tantos), McElwee se diferencia a sí mismo de la creciente legión de vídeo-diaristas que han pasado a dominar el mundo del cine de la no-ficción. Juega una carta verdadera (los Massies), después otra carta verdadera (su padre), las une con una canción y las yuxtapone. El resultado es puro surrealismo, nacido de los contrastes. Los Massies son mayores, su padre de mediana edad. Los Massies cantan fuera de temporada, mientras que el Dr. McElwee escucha desde una acogedora habitación en una mañana de Navidad. Los Massies se muestran un tanto ausentes, mientras que el Dr. McElwee, escuchando con la cabeza ligeramente inclinada y con una sonrisa amable en sus labios, está realmente metido en la escena. A los Massies los presenta en tonos tierra tostado, al Dr. McElwee en tonos negro y pastel. Y éstas son sólo las yuxtaposiciones gráficas más obvias. Soterradas en este elegante corte hay miles de preguntas: ¿qué piensa el Dr. McElwee mientras los Massies cantan?, ¿por qué *Noche de Paz*?, ¿y por qué, como el propio director quiere saber, el Dr. McElwee, un devoto presbiteriano, lleva una *kipá*? Debo confesar que cuando vi *Sherman's March*, pensé: "Está bien, pero mucha gente podría hacerlo si se pone a ello". Estaba confundido.

La secuencia de los Massies no existiría si McElwee no hubiera filmado literalmente kilómetros de películas domésticas de 16mm, la mayoría desde los 27 años, la fecha de la muerte de su madre. McElwee se refiere al metraje recogido como "momentos" y usa esos momentos igual que un poeta usa las frases o un pintor el color, como elementos formales para ser utilizados en la construcción del conjunto. Cuando McElwee incorpora una de esas películas domésticas en su relato, no sólo prueba su tesis (porque ver es creer), sino que también infunde a las imágenes que le rodean calidez y sentimiento. Pero la cosa no termina aquí. La calidez parece desencadenar en McElwee una oscura nostalgia, un triste anhelo que encuentra la forma de expresarse en su voz en *off*. Cuando nos muestra a su hijo corriendo, deslizándose en trineo, patinando, escuchamos: "Mi hijo se siente en casa en Nueva Inglaterra y yo sigo filmándolo 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. Aunque, evidentemente, filmar no ralentiza nada".

Aquellos de ustedes familiarizados con la voz de McElwee tal vez detecten en esta ocasión el paso de los años, quizá un rastro de cansancio. Para los nuevos, McElwee habla con un acento tranquilo, aristocrático, de Charlotte (Carolina del Norte), no atemperado por décadas de residencia en Boston. Tiende a alargar la primera palabra de cada frase —el "as" o el "so"—, antes de embarcarse en un enunciado acompasado y directo, salpicado de incisos a media frase. El resultado tiene un tono ensoñador, una suerte de HAL 9000 sureño que suaviza las imágenes y conecta el relato.



its. The result is very dreamy, a sort of Southern HAL 9000 that softens the imagery and connects the narrative.

Paired with McElwee's whispery lamentations, these happy, home-movie moments triggered my own nostalgia, sent me digging into an old volume by Wallace Stevens for a poem I'd almost forgotten (please permit me my own diversion here). It's called *Theory*, and it goes like this:

I am what is around me.  
Women understand this.  
One is not a duchess  
A hundred yards from a carriage.  
These, then are portraits:  
A black vestibule;  
A high bed sheltered by curtains.  
These are merely instances.

At first glance the poem is a dodgy commentary on appearances, or contexts. Then a deeper possibility reveals itself: "I am what is around me." The speaker is lost to the world of things. "These, then are portraits." The speaker finds uniqueness and closure in the things around him, and therefore, some sense of himself. "These are merely instances." The things disappear and the speaker along with them, leaving a sad residue—a sort of "What happened?" or "Where did the time go?"

I believe that Ross McElwee suffers from a severe case of *mono no aware*, a Japanese aesthetic concept meaning "sensitivity to things", or for our purposes, "the sadness that results from the fleeting nature of things." *Mono no aware* is the sad side of legacy, the dreary realization that your child is also your replacement. McElwee collects moments with his camera, and these moments might be lovely or poignant or emotionally neutral, but because they are moments, because they come and go, he suffers. He wants so much to slow time with his camera, but only boredom and pain (and maybe cigarettes) slow time. The camera can only offer images to fill time, images that are no less fleeting than anything else. When McElwee gives us a home movie of his son learning to tie his shoe, he admits that he can't remember what happened just before or just afterward. He also doubts that his son will remember anything about the event at all. So what are we left with? A portrait of a boy. A mere instance, flanked by black vestibules. When McElwee gives us his father reading the morning paper, he adds: "As time goes by, my father

Junto con las susurrantes lamentaciones de McElwee, estos momentos felices del cine doméstico provocan en mí la nostalgia y me sumergen en un viejo volumen de Wallace Stevens, en busca de un poema que ya casi había olvidado (les ruego me permitan aquí mi propia digresión). Se titula *Teoría* y dice así:

Soy lo que me rodea.  
Las mujeres comprenden esto.  
Nadie es duquesa  
a cien yardas de un carruaje.  
Estos, entonces, son retratos:  
un vestíbulo negro,  
un alto lecho protegido por cortinados.  
Estos son tan sólo ejemplos<sup>2</sup>.

A primera vista, el poema es un comentario superficial acerca de las apariencias o de los contextos. Pero una interpretación más profunda se revela por sí misma: “Soy lo que me rodea”. El poeta está perdido en el mundo de las cosas: “Estos, entonces, son retratos”. Encuentra en aquello que le rodea originalidad y clausura y, por tanto, algún sentido sobre sí mismo: “Estos son tan sólo ejemplos”. Las cosas desaparecen y el poeta con ellas, dejando un triste residuo, algo del tipo “¿qué pasó?”, “¿dónde ha ido el tiempo?”.

Creo que Ross McElwee sufre un caso severo de *mono no aware*, un concepto estético japonés que significa “sensibilidad hacia las cosas” o, para nuestros propósitos, “la tristeza que surge de la naturaleza efímera de las cosas”. *Mono no aware* es el lado triste del legado, ese inquietante darse cuenta de que tu hijo es también tu sustituto. McElwee recopila momentos con su cámara, y estos momentos pueden ser hermosos, conmovedores o emocionalmente neutrales; pero porque son momentos, porque vienen y van, él sufre. Ansía ralentizar el tiempo con su cámara, pero solo el aburrimiento y el dolor (y tal vez, los cigarrillos) ralentizan el tiempo. La cámara solo puede ofrecer imágenes para rellenar el tiempo, imágenes que no son menos fugaces que cualquier otra cosa. Cuando McElwee nos muestra una película casera de su hijo aprendiendo a atarse los zapatos, admite que no puede recordar qué pasó justo antes o después. También duda de que su hijo recuerde algo de ese momento. Entonces, ¿con qué nos quedamos? Con el retrato de un chico. Un mero “ejemplo”, rodeado de “vestíbulos negros”. Cuando McElwee nos muestra a su padre leyendo el periódico de la mañana, añade: “Conforme pasa el tiempo, mi padre me parece cada

<sup>2</sup> Nota del Editor: Traducción de Alberto Girri (*Versiones*, Corregidor, Buenos Aires, 1974).

is beginning to seem less and less real to me in these images—almost a fictional character. I want so much to reverse this shift—the way in which the reality of it is slipping away.” But we all know that’s impossible. Portraits fade, the years cut our connections, reduce our certainties to second guesses, and merge our family histories with fiction. Why doesn’t McElwee just ditch the whole enterprise? Because McElwee isn’t McElwee unless he’s looking through a lens. When McElwee frames a composition he becomes it: a tobacco field, his son’s face, his father’s face. And that’s why the time stops for him, if only for a moment.

Oddly, McElwee’s most crushing use of the past comes not from his home-movie archives, but from *Bright Leaf* itself. When he learns that Patricia Neal (Gary Cooper’s co-star in *Bright Leaf*) will be making an appearance at the Double Take Film Festival, McElwee sets up an impromptu interview. He opens the sequence with a clip of Neal in her prime, then gives us a close-up of present-day Neal in her makeup chair. When I first saw this nasty little juxtaposition—the beautiful but troubled Patricia Neal, elegantly attired and perfectly lit by the best Hollywood could offer, positioned against the tough old broad she had become—I thought that McElwee was saying something unoriginal about the ravages of time. When he stated bluntly, “So here she is, Patricia Neal,” I knew he was. But when I revisited the footage, I saw more. The young Miss Neal is unhappy; the old Miss Neal is happy. (Unless, of course, it was all an act. This duchess, for all her real-life troubles, never strayed a hundred yards from a camera). My personal take on Patricia Neal is her performance in *The Day the Earth Stood Still*. I remember when I first saw her—I must have been ten—I thought she was the saddest, most beautiful woman I’d ever seen. So did Patricia Neal grow old and get happy? If so, why? Is it nice to know your time’s almost up? Is she pleased with her legacy? Has she taken up smoking?

Throughout *Bright Leaves*, McElwee reminds us that our lush North Carolina fields produce a lethal drug, that these “pup-tent-sized green things,” to quote Allan Gurganus, “had a secret life and a secret negative capacity.” But the reminders are just that—not arguments, not activism. When a tobacco farmer, having lost her mother to lung cancer, assures us, “My growing tobacco has nothing to do with my mother dying,” McElwee cuts away without comment. When an old friend recounts a nicotine attack while swimming the English Channel, McElwee commiserates, moves along. When a woman in intensive care recommends morphine to offset the craving for nicotine, McElwee swings his camera in his son’s directions, films him tending the boom mic, helping with the sound. I found myself drifting through these

vez menos real en estas imágenes, casi un personaje de ficción. Quiero tanto invertir este cambio, el modo en el que su realidad se escabulle”. Pero todos sabemos que eso es imposible. Los retratos se decoloran, los años cortan nuestros lazos, reducen nuestras certezas a conjeturas y mezclan nuestra historia familiar con la ficción. ¿Por qué McElwee no abandona, entonces, toda esta iniciativa? Porque McElwee no es McElwee a menos que esté mirando a través de una lente. Cuando McElwee encuadra una composición, se convierte en ella: una plantación de tabaco, la cara de su hijo, la cara de su padre. Y esa es la razón por la que el tiempo se detiene para él, aunque solo sea un instante.

Curiosamente el uso más abrumador del pasado en McElwee no viene de sus archivos domésticos, sino de *Bright Leaf*. Cuando se entera de que Patricia Neal (co-protagonista con Gary Cooper en *Bright Leaf*) va a aparecer en el Festival de cine DoubleTake, McElwee concierta una entrevista de improviso. Abre la secuencia con un clip de Neal en su apogeo, y después nos ofrece un primer plano actual de Neal en su silla de maquillaje. Cuando vi por primera vez esta pequeña yuxtaposición desagradable –la guapa pero preocupada Patricia Neal, elegantemente vestida y perfectamente iluminada con lo mejor que Hollywood podría ofrecerle, contrapuesta a la mujer dura y mayor en que se ha convertido– pensé que McElwee no estaba contando nada original sobre los estragos del tiempo. Cuando dijo sin rodeos: “Así que aquí está, Patricia Neal”, supe que sí. Pero cuando visioné de nuevo el metraje, vi más. La joven Neal es infeliz, la Neal mayor es feliz. (A no ser, claro está, que todo fuera una actuación. Esta duquesa nunca vivió ninguno de los problemas de su vida a más de cien yardas de una cámara). Mi actuación favorita de Patricia Neal es la de *The Day the Heart Stood Still (Ultimátum a la tierra)*. Me acuerdo que la primera vez que la vi –debía tener yo diez años– pensé que era la mujer más triste y más hermosa que jamás había visto. Entonces, ¿es que Patricia Neal envejeció y consiguió la felicidad? Y si es así, ¿por qué? ¿Es agradable saber que tu tiempo se va a terminar? ¿Está contenta con su legado? ¿Ha dejado de fumar?

A lo largo de todo *Bright Leaves*, McElwee nos recuerda que nuestros exuberantes campos de Carolina del Norte producen una droga letal, que estas “cosas verdes del tamaño de una casita de perro” citando a Allan Gurganus, “tienen una vida secreta y una secreta capacidad negativa”. Pero los recordatorios son solo eso, no son argumentos, tampoco activismo. Cuando una cultivadora de tabaco, tras haber perdido a su madre por un cáncer de pulmón, nos asegura: “Mi plantación de tabaco no tiene nada que ver con la muerte de mi madre”, McElwee cambia de plano sin ningún comentario. Cuando un viejo amigo relata un ataque de nicotina mientras nadaba en el Canal de la Mancha, McElwee muestra lástima y continúa. Cuando una mujer, en cuidados intensivos, recomienda morfina para aliviar el mono de la nicotina, McElwee

confessionals, wondering what had become of a brick mason I once knew, a man who crawled off the scaffold each day, threw up his lunch, lit up an unfiltered Camel, and said, "Yep, these ol' thangs has jest about kill me." Then a girlfriend who once drenched her last pack of smokes, only to dig them out of the garbage, limp and stained (more worm than smoke), nuke them dry, and light one up. Then another girlfriend who stopped me from relighting a cigarette with the warning, "Don't do that. Half-smoked cigarettes give you cancer faster." Commentary is not really necessary, is it? McElwee, the mellow polemicist, lets his subjects speak for themselves, allows the insanity to gather, then, at the Tobacco Parade in Clarkton, North Carolina, caps it with Miss Tobacco's *Soylent Green* philosophy:

MISS TOBACCO: Everybody's gonna die of something, so might as well die of something that's gonna help out the...what's the word here?

McELWEE: The economy?

MISS TOBACCO: There you go!

A McElwee film is about as close as you're going to get to genuine Southern filmmaking these days. Maybe we'll create an indigenous Southern film industry one day, a regional studio that gets the accents and the inflections right, that doesn't condescend or over-explain, and somehow manages to make a buck without losing its integrity. Maybe we'll achieve in our fiction that McElwee has accomplished in his non-fiction, producing a body of cinema that rivals our literature, that is an achievement in itself and not just a resource for the mainstream. For now we'll have to be happy with our one true poet.

gira su cámara hacia su hijo, y le graba mientras sujeta la pértiga y le ayuda con el sonido. En este momento, me encontré a mí mismo a la deriva entre estos testimonios, preguntándome que habría sido de aquél albañil que conocí una vez, un hombre que trepaba por el andamio cada día, engullía su comida, encendía un Camel sin filtro y decía, “Sí, todas estas cosas están a punto de matarme”. Después, me acordé de una novia a la que una vez se le empapó el paquete de tabaco, sacó los cigarrillos de la basura, blandos y sucios (más carcomidos que el propio tabaco), los secó y se encendió uno. Y otra novia que logró que yo dejara de fumar advirtiéndome: “No hagas eso; fumar cigarrillos a medias provoca cáncer más rápido”. El comentario no es necesario, ¿verdad? McElwee, el polemista sosegado, deja que los asuntos hablen por sí solos, permite que la locura se reúna en el Desfile del Tabaco, en Clarkton, Carolina del Norte, y la completa con la filosofía *Soylent Green* de Miss Tobacco:

MISS TOBACCO: Todo el mundo se va a morir de algo, así que podríamos morir de algo que va a echar una mano a... ¿cuál es la palabra?

McELWEE: ¿La economía?

MISS TOBACCO: Ahí lo tienes.

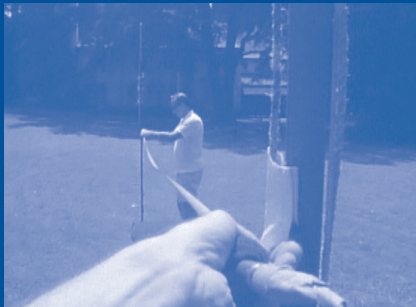
Las películas de McElwee son lo más cercano al genuino cine del Sur que uno se puede encontrar ahora. Igual algún día crearemos una industria del cine sureña, un estudio regional que mantenga los acentos y la inflexión de la voz, que no sea condescendiente ni explique en exceso, y que de alguna forma permita hacer dinero sin perder su integridad. Quizá alcancemos en nuestra ficción lo que McElwee ha logrado en la no-ficción: producir un cine que rivalice con la literatura, que es un logro en sí mismo y no sólo un recurso más para la corriente dominante. De momento, debemos estar contentos con nuestro único y verdadero poeta.



**MIRROR SHOT**  
**[MCELWEE ON MCELWEE]**

**PLANO ESPECULAR**  
**[MCELWEE SOBRE MCELWEE]**

---







## FINDING A VOICE<sup>1</sup>

## ENCONTRAR UNA VOZ<sup>1</sup>

ROSS MCELWEE

It pleases me to be asked to write an article about my filmmaking for a review of cinema published in Paris, because it was in Paris, back in 1973, that I decided I wanted to make films. After I graduated from Brown University, I spent eight months in France, and much of that time in Paris. In the evenings I would go to screenings at the *Cinémathèque Française*, soaking up its wonderful reverence for and love of film. The fact that here, films were discussed, praised or disparaged but most importantly, cared about seemed exotic to me. I knew a little about the early work of Truffaut, Godard, Bresson, Malle, and the other French filmmakers who were

Me alegra que me hayan pedido que escriba un artículo sobre mi obra cinematográfica para una revista de cine publicada en París, porque fue en París, allá por 1973, cuando decidí que quería hacer cine. Después de graduarme en la Universidad de Brown, pasé ocho meses en Francia y la mayor parte de ese tiempo en París. Por las noches solía ir las proyecciones de la *Cinémathèque Française*, para empaparme de su fascinante admiración y amor por el cine. El hecho de que allí las películas fueran debatidas, alabadas o menospreciadas y, lo que es más importante, que les importaran, me resultaba extraño. Conocía algo sobre los primeros trabajos de Truffaut,

<sup>1</sup> Long article for *Trafic*, a film quarterly published in Paris. Summer, 1995.

<sup>1</sup> Artículo largo para *Trafic*, revista académica de cine publicada en París. Verano de 1995.

taking the world by storm in the early 1970s. But I had not studied them in any formal way, and it certainly had not yet occurred to me that I might try making films myself. At the time, I wanted to make my living as a still photographer or as a writer.

Ironically, it was an American film, seen at the *Cinémathèque*, that led me into filmmaking—Orson Welles' *Touch of Evil*. The film is an uneven masterpiece, to be sure, but seeing it for the first time, I was stunned by that audacious tracking shot which begins the film, the odd angles and strange expressionistic lighting that pervade the rest of the film, Orson himself—slovenly, yet majestic, mumbling in drunken incomprehensibility, self-indulgent and brilliant. *Touch of Evil*, dark and pessimistic, was radically different from the Hollywood films I'd seen as a boy growing up in the American South, in North Carolina.

Back then, in 1973, I hadn't yet read any of the reviews or essays of the American critic Andrew Sarris. Sarris, groping around for how to convey the notion of someone who shapes a film according to his or her innermost passions, aesthetics, psyche, and imagination, apparently was unable to find an English word that suited him, so he stole one from the French—*auteur*. I hadn't yet read Pauline Kael's impassioned essay, *Raising Kane*, on Welles, Mankiewicz, and *Citizen Kane*—an essay that would do much to change the way the press, the intelligentsia, and ultimately, a sizable portion of the American movie-going public thought about movies. I hadn't ever thought about analyzing films, thinking about them the way we had been trained to think about painting or literature in my university. All I knew was that in *Touch of Evil*, I had just seen one hell of a tracking shot. Its power had sucked me into its jet stream, carried me through the rest of the film, and jettisoned me, full of wonder at the whole experience, into the Parisian night. I suddenly realized that this is what I wanted to do—make movies—maybe not on this scale—but it was what I wanted. Orson Welles' way of making films was different than the Hollywood films. It was messy and tormented and you sensed this great groping tortured intelligence operating behind the making of it—the intelligence of Orson Welles. You sensed a signature. You sensed a voice.

## Voice Lessons

While at Brown University, I studied with John Hawkes, a novelist (*Blood Oranges*, *The Passion Artist*) who taught literature and creative writing there. I was very influenced by his writing, and by his emphasis on developing a voice in writing. Hawkes's prose—dark, intense, sardonically passionate—was powerful, and you had the unmistakable sense that it arose from his own life experience. Hawkes' voice

Godard, Bresson, Malle y el resto de cineastas franceses que estaban asaltando el mundo a principios de los setenta. Pero no los había estudiado desde el punto de vista formal y, desde luego, aún no se me había pasado por la cabeza que yo mismo pudiera hacer películas. Por aquel entonces, todavía quería ganarme la vida como fotógrafo y escritor.

Irónicamente, fue una película americana proyectada en la *Cinémathèque* la que me llevó al mundo del cine: *Sed de Mal* de Orson Welles. La película es una pieza maestra desigual, sin duda, pero al verla por primera vez me dejó atónito el audaz plano secuencia con el que comienza; los extravagantes ángulos y la extraña iluminación expresionista que impregna el resto del filme. Y el propio Orson: desaliñado pero majestuoso, mascullando en ebria incomprendibilidad, sibarita y brillante. *Sed de mal*, oscura y pesimista, era radicalmente distinta a las películas de Hollywood que había visto durante mi infancia en el Sur de Estados Unidos, en Carolina del Norte.

En aquellos tiempos, en 1973, todavía no había leído ninguna de las críticas o ensayos de Andrew Sarris. Buscando cómo transmitir la idea de alguien que modela las películas de acuerdo a sus más íntimas pasiones, a una estética, una psicología, una imaginación, Sarris no parecía encontrar una palabra inglesa que se ajustara, así que robó una del francés: *auteur*. Aún no había leído el apasionado *Raising Kane* de Pauline Kael –sobre Welles, Mankiewicz y *Ciudadano Kane*–, un ensayo que haría mucho por cambiar la manera en que la prensa, el mundo intelectual y una parte considerable del público cinéfilo americano pensaba sobre el cine. Jamás había pensado en analizar las películas, en pensar sobre ellas al modo en que nos habían enseñado a pensar sobre pintura o literatura en mi universidad. Todo lo que sabía es que en *Sed de mal* acababa de ver un plano secuencia sensacional. Su poder me absorbió durante toda la película y me abandonó al final –asombrado ante la completa experiencia que acababa de vivir– en plena noche parisina. De repente me di cuenta de que esto era lo que quería hacer –realizar películas–, quizá no a ese nivel, pero eso era lo que quería. La manera en que Orson Welles hacía cine era muy distinta a la de Hollywood. Era desordenada y tormentosa y uno podía sentir la gran inteligencia torturada e insegura que había detrás: la inteligencia de Orson Welles. Sentías una firma. Una voz.

## Lecciones de Voz

Mientras estuve en Brown University, estudié con el novelista John Hawkes (*Blood Oranges*, *The Passion Artist*), que impartía literatura y escritura creativa. Sus escritos, su énfasis en desarrollar una voz en la escritura, me influyeron mucho. La prosa de Hawkes –lúgubre, intensa y sarcásticamente apasionada– era poderosa y uno tenía la

could not be mistaken for anyone else's. I remember that one assignment he gave us was to write an autobiographical essay, but to write it in a style that intentionally mimicked Hemingway's style. I remember how uncomfortable it was to try someone else's voice on for size, and yet how interesting it was to try writing from my own experience. I began keeping a journal that year.

I continued to keep a journal through the rest of my time at the university and through out my travels in France, and even afterwards when I returned to the US, intent on finding a way to make films. I wasn't sure why I continued to write in my journal, since I no longer wanted to be a novelist, but I had become somewhat compulsive about it. A journal seemed, in some obscure way, to provide me with perspective on my life and some murky validation of the events that comprised it. But what I really wanted to do was make films. I decided that perhaps the best approach might be to try to make a documentary. In college, I'd been interested in non-fiction writing. I'd been editor of a political magazine. My journals were "non-fiction," albeit of a very personal sort. I'd taken a photography course at the Rhode Island School of Design my senior year in college. Perhaps documentaries would provide a way for me to meld all these interests. I began researching graduate programs in filmmaking.

I'd seen two *cinéma vérité* documentaries at Brown: Fred Wiseman's *Titticut Follies*, screened in a psychology class, and Richard Leacock's *Primary*, shown as part of a political science seminar. Both films made a strong impression on me. Their simplicity and rough-hewn quality somehow must have lodged in my consciousness, because when I learned that Leacock was heading up a new documentary program at the Massachusetts Institute of Technology, I thought that might be a good place for me to learn filmmaking.

By the mid-seventies, Wiseman and Leacock were far from being the only practitioners of *cinéma vérité* in the US. Barbara Kopple's *Harlan County, USA* shot in a *cinéma vérité* style, won the Academy Award for Best Documentary. D.A. Pennebaker made *cinéma vérité* films about pop music world (*Don't Look Back* and *Monterrey Pop*). David and Albert Maysles were making odd *cinéma vérité* portrait films (*Salesman* and *Grey Gardens*), Alan and Susan Raymond created a twelve-part *cinéma vérité* series for American television entitled *An American Family* in which the camera crew filmed incessantly a "normal, real-life" family in suburban California. And of course Fred Wiseman continued churning out fascinating *cinéma vérité* portraits of American institutions (*High School*, *Hospital*, *Welfare*). These films revealed life in all of its messy complexity, captured as it was unfolding before the camera, and because of this, the films had a low-voltage current of tension that held

sensación inconfundible de que provenía de su propia experiencia personal. La voz de Hawkes no se podía confundir con la de ningún otro. Me acuerdo que nos hizo escribir un ensayo autobiográfico, pero de una forma que deliberadamente imitara el estilo de Hemingway. Recuerdo lo incómodo que resultaba usar la voz de otro pero, a pesar de todo, lo interesante de tratar de escribir desde mi propia experiencia. Empecé a escribir un diario aquel año.

Continué llevando un diario el resto de mi estancia en la universidad, en mis viajes a Francia e incluso después, cuando volví a Estados Unidos decidido a encontrar el modo de realizar películas. No estaba seguro de por qué seguía escribiendo en mi diario –ya que no quería ser novelista–, pero se había vuelto algo compulsivo. Un diario parecía otorgarme, de manera poco clara, una perspectiva sobre mi vida y cierta ratificación de los hechos que la configuraban. Pero lo que realmente quería era hacer cine. Decidí que quizá la mejor vía de entrada podría ser intentar hacer un documental. En la universidad me había interesado por la escritura de no-ficción. Había sido el editor de una revista política. Mis diarios eran “no-ficción”, si bien con un estilo muy personal. Había hecho un curso de fotografía en la Rhode Island School of Design en mi último año de Universidad. Quizás los documentales me podían proporcionar un camino para unir todos estos intereses. Empecé a buscar entonces cursos de postgrado en cine.

Había visto dos documentales de *cinéma vérité* en Brown University: *Titticut Follies* de Fred Wiseman, que proyectaron en una clase de psicología, y *Primary* de Leacock, que se puso como parte de un seminario de ciencia política. Las dos películas hicieron mucha mella en mí. Su simplicidad y su calidad tosca se metieron de alguna manera en mi conciencia porque, cuando me enteré de que Leacock estaba dirigiendo un nuevo programa de documentales en el Instituto Tecnológico de Massachussets (MIT), pensé que podría ser un buen lugar para aprender a hacer cine.

A mediados de los años setenta, Wiseman y Leacock no eran, ni de lejos, los únicos que hacían *cinéma vérité* en Estados Unidos. *Harlan County, USA* de Barbara Kopple, rodada en estilo *vérité*, ganó el Premio de la Academia al Mejor Documental. D. A. Pennebaker realizó películas *vérité* sobre el mundo de la música pop (*Don't Look Back* y *Monterrey Pop*). David y Albert Maysles estaban haciendo un extraño cine *vérité* de retratos (*Salesman* y *Grey Gardens*); Alan y Susan Raymond crearon una serie de doce capítulos para la televisión americana titulada *An American Family*, en la que grababan continuamente la “vida real, normal” de una familia de las afueras de California. Y, por supuesto, Fred Wiseman continuó produciendo en serie fascinantes retratos *vérité* de instituciones americanas (*High School, Hospital, Welfare*). Estas películas revelaban la vida en todo su complejo desorden, capturada como si se estuviera desarrollando ante la cámara y, por esto, tenían una corriente de bajo voltaje que las

them together. The work was almost always interesting, at times enthralling and inspiring. But what to me seemed missing from them was a voice.

These filmmakers abided by a credo which insisted that even though they were following their subjects into extremely intimate territory, it was required that they remain invisible and mute while doing so. We never see them or hear their voices anymore than we would see or hear a Hollywood director during the course of a Hollywood film. In one remarkable scene from *An American Family*, Bill Loud, whose marriage to Pat has been disintegrating, leaves her and his children and moves into an apartment. The film crew accompanies him as he unpacks a few dishes in the kitchen, trying to decide where to place them. He's all alone, in that kitchen—except he's not really. The film crew is crammed in there with him, no more than a meter away. But they say nothing to him. Nothing probing, nothing sympathetic. Nothing. They pretend to be invisible. It's an excruciatingly awkward moment, for both Bill Loud and the viewer. The awkwardness seemed overwhelmingly artificial and unnecessary. It was also disturbing to read, years later, that the producer of the series had a long-lasting love affair with Mrs. Loud which began while they were filming. Why was this not included in the series of films? As *cinéma vérité* filmmakers, the Raymonds, and their producer, had made the decision that since they were filming a world that was not their own, they would stay out of that world.

The practitioners of *cinéma vérité* seemed lashed to the pillar of Keat's "negative capability" (poets should have no character, no personality; they should exist in and through the objects they observe or imagine). This is a time-honored artistic concept and its cinematic analog certainly attained its apotheosis in *cinéma vérité*. It's an aesthetic conviction, but it's not a voice—a voice in the way Hawkes had discussed it. The paradox became how to find a voice in a field which by definition seemed to demand that the filmmaker remain silent.

In the mid-seventies, as the popularity of *cinéma vérité* crested, a counter-movement of sorts was being mounted, and much of it was taking place at MIT, with the encouragement, and participation of Richard Leacock, the early pioneer of *cinéma vérité*, who now headed the MIT's film department. Leacock had spent years fighting with television producers over cuts of his films for the *Living Camera* series, which had aired *Primary* but refused to air *Happy Mother's Day*. In addition to these problems, Ricky had begun to feel that for him, the joy, the sense of adventure and discovery, had gone out of *cinéma vérité*. He had become determined to develop a low-cost alternative to 16mm filmmaking and had helped design the prototypes for synchronous sound Super-8 cameras, tape decks, and editing tables, all of which were put to use at MIT Film Section. But more importantly, Ricky had become interested in a more whimsical application of *cinéma vérité*. He had begun filming

mantenía unidas. El trabajo era casi siempre interesante, en ocasiones fascinante e inspirador. Pero, para mí, lo que les faltaba era una voz.

Estos cineastas estaban sometidos a un credo que insistía en que, aunque siguieran a sus sujetos a un territorio extremadamente íntimo, era necesario que permanecieran invisibles y callados. Les vemos u oímos tanto como a un director de Hollywood durante el transcurso de una película de ficción. En una memorable escena de *An American Family*, Bill Loud, cuyo matrimonio con Pat se ha ido desintegrando, abandona a su mujer y a sus hijos y se traslada a un apartamento. Los cámaras le acompañan mientras desempaquetaba unos platos en la cocina pensando dónde ponerlos. Está totalmente solo en esa cocina, aunque en realidad no lo está. El equipo de rodaje está allí apretujado, con él, a menos de un metro de distancia. Pero no le dicen nada. No le preguntan nada, tampoco le confortan. Nada. Fingen ser invisibles. Es un momento terriblemente embarazoso, tanto para Bill Loud como para el espectador. Esta incomodidad parecía demasiado artificial e innecesaria. Resultaba inquietante leer, años más tarde, que el productor de la serie tuvo una relación amorosa con la señora Loud, que empezó cuando estaban grabando la serie. ¿Por qué no se incluyó esto en la serie? Como cineastas *vérité*, los Raymonds y sus productores decidieron que puesto que estaban grabando un mundo que no era el suyo, se mantendrían al margen.

Los que practicaban *cinéma vérité* parecían estar atados a la columna de “capacidad negativa” de Keats (los poetas no deberían tener carácter ni personalidad; deberían existir en y a través de los objetos que observan o imaginan). Este es un concepto artístico consagrado por el tiempo y su análogo cinematográfico, sin duda, alcanzó su apoteosis en el *cinéma vérité*. Esto es una convicción estética, pero no una voz —una voz en el modo en que Hawkes la había discutido—. La paradoja se convirtió entonces en cómo encontrar una voz en un campo que, por definición, parecía exigir que el cineasta permaneciera en silencio.

A mediados de los años setenta, cuando la fama del *cinéma vérité* se encontraba en su punto más alto, fue surgiendo un cierto contra-movimiento, en gran medida en el MIT. Contaba con el aliento y la participación de Richard Leacock, el pionero del *cinéma vérité* que, entonces, se encontraba al frente del departamento de cine del MIT. Leacock había luchado durante años con los productores de televisión —que habían emitido *Primary* pero se negaron a emitir *Happy Mother's Day*— sobre los cortes en sus películas para la serie *Living Camera*. Además de estos problemas, Ricky empezaba a sentir que la alegría, el sentido de aventura y descubrimiento, se había extinguido del *cinéma vérité*. Había decidido desarrollar una manera de hacer películas de 16mm a bajo coste y había ayudado a diseñar un prototipo de cámara super-8 con sonido sincrónico, magnetófonos y mesas de edición, que se pusieron al servicio de la Sección de Cine del MIT. Pero más importante aún: Ricky estaba interesado en una aplicación



moments from his own life. *A Visit to Monica* was just that—a visit to his friend Monica Flaherty, who lived in the Vermont countryside. After several decades of informal filming of famous people (John Kennedy, Igor Stravinsky, Leonard Bernstein), Ricky wanted to make “home movies” again. Other established filmmakers seemed to be developing similar interests.

Jean Rouch came to the MIT Film Section to show his films. At the end of *Chronique d'un été*, his collaborator Edgar Morin comments to Rouch something to the effect of “We’re in for it now...”, referring to the fact that they have just broken all the observational data-gathering rules of ethnographic filmmaking in their film. Robert Frank came to the Film Section for a week and showed his work, including *Conversations in Vermont*. *Conversations* was gritty, stark, difficult to decipher in places, and very personal, dealing with Frank’s self-perceived failings as a father to his son and daughter.

Another film I saw during that first year at MIT was the luminous *Scenes From Childhood* by Alfred Guzzetti, a documentary filmmaker who taught at nearby Harvard. This film dealt with the day-to-day lives of his young daughter, and to some degree that of his slightly older son. Technically rigorous and full of respectful fascination and love for the children, *Scenes* was, it seemed to me, courageous for its refusal to embrace standard narrative structure and for its attention to and reverence for the mundane detail of everyday life. It elevated the mundane to the nearly mystical.

Filmmaker Jeff Kreines, who had found work at MIT as an equipment room technician, provided another alternative to conventional *cinéma vérité*. In his brilliant *The Complaint of Steve Kreines as Recorded by his Brother Jeff*, the filmmaker charted the misadventures of his brother Steve as he moved out of their parents’ house and into an apartment for the first time. This film was a real break-through in documentary filmmaking. Along with Guzzetti, Kreines was one of the first filmmakers interested in transforming the mundane details of the filmmaker’s own family life into something worthy of cinema, but perhaps more importantly, it is the first documentary of this sort that was shot by a “one-person” film crew.

But it was Ed Pincus’ work that influenced me the most. Pincus, who taught with Leacock at MIT, took Kreines’ one-person crew concept and pushed it even further by embarking on a five-year portrait of his marriage. Entitled *Diaries*, it charts the day-to-day travails of his life with his wife and two children over a five year period as his marriage breaks up and then comes back together in what seems to be an uneasy reconciliation. It is a profound and disturbing work. *Diaries* was technically brilliant and emotionally courageous, but ultimately, even though the film was effectively about Ed, there wasn’t enough of Ed in his diaries to satisfy me fully. For such

del cine *vérité* mucho más personal. Había empezado a grabar momentos de su propia vida. *A Visit to Monica* era solamente eso: una visita a su amiga Monica Flaherty, que vivía a las afueras de Vermont. Después de bastantes décadas de grabaciones informales de gente conocida (John Kennedy, Igor Stravinsky, Leonard Bernstein), Ricky quería hacer “películas domésticas” otra vez. Otros directores de cine asentados también parecían desarrollar intereses similares.

Jean Rouch vino al Departamento de Cine del MIT a exhibir su obra cinematográfica. Al final de *Chronique d'un été*, su colaborador Edgar Morin le comenta a Rouch algo así como “Ahora estamos preparados...”, refiriéndose al hecho de que acababan de romper con las reglas de recogida de información observacional del cine etnográfico. Robert Frank visitó el Departamento de Cine durante una semana y enseñó su obra cinematográfica, incluidas sus *Conversations in Vermont*. *Conversations* era descarnada, cruda, difícil de descifrar en algunos momentos y muy personal, enfrentándose a los defectos que el propio Frank percibía como padre en relación con su hijo y su hija.

Otra película que vi durante el primer año del MIT fue la resplandeciente *Scenes from Childhood* de Alfred Guzzetti, un documentalista que enseñaba en la cercana Harvard. Esta película trata de la vida cotidiana de su hija menor, y en cierto modo también de su hijo mayor. Técnicamente rigurosa y llena de respetuosa fascinación por sus hijos, *Scenes* me pareció valiente por su negativa a abrazar una estructura narrativa estándar, y por su atención y reverencia al detalle mundano de la vida diaria. Elevaba lo cotidiano casi a lo místico.

El cineasta Jeff Kreines, que había encontrado trabajo en MIT como técnico, proporcionó otra alternativa al *cinéma vérité* convencional. En su brillante *The Plaint of Steve Kreines as Recorded by his Brother Jeff*, el director trazaba las desventuras de su hermano Steve cuando, por primera vez, se mudaba de la casa de sus padres a un apartamento. Esta película suponía un auténtico avance en la práctica documental. Junto con Guzzetti, Kreines fue uno de los primeros directores interesados en transformar los pequeños detalles de la propia vida familiar del cineasta en algo digno de filmar; pero quizás más importante: es el primer documental de este tipo grabado por una sola persona.

Pero fue la obra de Ed Pincus la que más me influyó. Pincus, que daba clase con Leacock en el MIT, tomó el concepto de rodaje en solitario de Kreines y lo llevó incluso más lejos, embarcándose en un retrato de cinco años de su matrimonio. Titulado *Diaries*, recoge los sucesos de la vida con su mujer y sus dos hijos durante un período de cinco años, cuando el matrimonio se separa y, luego, vuelven juntos en lo que parece una reconciliación poco fácil. Es un trabajo profundo y perturbador. *Diaries* era técnicamente brillante y emocionalmente intrépida, pero, a la postre, aunque la película era

an intensely personal work, I found I wanted to know more of what Ed was thinking and feeling as he filmed the intimate details of his life. This was, of course, a purely subjective need on my part. Others found that the strength of the film was the degree to which Ed was not verbally forthcoming, requiring the viewer to decipher his motives, feelings, and thoughts, as *cinéma vérité* had always demanded. But for me, there was a missing component. I felt that filming with a *cinéma vérité* approach, even when it was your own life, carried a built-in problem. To film reality so starkly, without the mediation of access to the filmmaker's inner thoughts on what was being filmed, had the result of objectifying a personal experience that naturally seemed to crave subjective interpretation. For me, there needed to be a way in which the objectifying presence of the camera could be melded with the subjective perspective of the filmmaker who held the camera. The "auto" behind the autobiography needed to be fleshed out. It needed to come out of hiding.

### **Charleen**

My first film, made at MIT was not autobiographical. Nor did I shoot it as a crew of one. I had the assistance of a sound recordist, Michel Negroponte, and I began filming in a fairly conventional *cinéma vérité* fashion. But because the film was about a close friend of mine –Charleen Swansea– a woman who had been my teacher in secondary school—the film developed an intensely personal feeling to it. When we weren't in the classroom, Charleen spoke, behaved, confessed differently in my presence than she would have had she been filmed by someone she didn't know. I begin the film by following Charleen around as she teaches inner-city black students how to write and "perform" their own poetry. She's an inspiring teacher. The children invariably respond to her. But the film soon becomes more than a portrait of a teacher. As I film her attending her mother's Bible meeting, arguing with her daughter, taking care of a son with a stomach virus, and executing a host of other daily tasks, what emerges is a portrait of a divorced woman trying to maintain a career while caring for her two kids in the politically and socially conservative American south. At the end of the film, quite by chance, she discovers that her boyfriend has been having an affair with another woman. The film ends with an angry harangue, with Charleen raising a bloodied fist to the heavens. I was amazed by her, even as I was filming her.

What appealed to me about making this film was this personal connection—that Charleen, in talking to me, or gesturing to me, or ushering me into her house, was in fact talking to, gesturing, ushering the camera. She made jokes about having to look

en realidad sobre Ed, no había tanto de él como para satisfacerme del todo. Siendo un trabajo tan intensamente personal, me di cuenta de que quería saber más sobre lo que Ed estaba pensando y sintiendo cuando rodaba los detalles más íntimos de su vida. Esto era, por supuesto, una necesidad puramente subjetiva. Otros encontraron que la fuerza de la película residía en que Ed *no* se expresara verbalmente, requiriendo así que el espectador descifrara sus razones, sentimientos y pensamientos, como el cine *vérité* había demandado siempre. Pero para mí faltaba algo. Sentía que rodar con un enfoque *vérité*, aunque se tratara de tu propia vida, llevaba consigo un problema inherente. Filmar la realidad de forma tan distante, sin acceso a los pensamientos del director sobre lo que está grabando, tenía como resultado objetivar una experiencia personal que, de forma natural, parecía pedir a gritos una interpretación subjetiva. Para mí tenía que haber una manera en la que la presencia objetivada de la cámara se pudiera fusionar con la perspectiva subjetiva del cineasta que la llevaba. El “auto-” de la autobiografía tenía que hacerse visible. Tenía que salir de su escondite.

### **Charleen**

Mi primera película, hecha en el MIT, no fue autobiográfica. Tampoco la rodé solo. Me ayudó con el sonido Michel Negroponte y empecé a rodar a la manera convencional del cine *vérité* de moda. Pero como iba sobre una amiga mía –Charleen Swansea, una mujer que había sido mi profesora en secundaria–, la película desarrolló un sentimiento intensamente personal. Cuando no estábamos en clase, Charleen hablaba, se comportaba y se expresaba de forma diferente a si hubiera sido grabada por una persona desconocida. La película empieza siguiendo a Charleen por todos los sitios, mientras enseña a estudiantes negros de la ciudad cómo escribir y “representar” su propia poesía. Es una profesora que sabe transmitir y los chicos respondían siempre. Pero la película pronto se convierte en más que un retrato de su faceta docente. Le filmé asistiendo a una reunión sobre la Biblia organizada por su madre, discutiendo con su hija, cuidando de un hijo que tiene un virus en el estómago y cumpliendo con multitud de tareas diarias. Emerge entonces un retrato de una mujer divorciada que trata de mantener una carrera a la vez que cuida de sus dos hijos en un Sur política y socialmente conservador. Al final de la película descubre casi de casualidad que su pareja ha tenido una relación con otra mujer. La película acaba con una arenga enfadada, con Charleen levantando un puño ensangrentado al cielo. Me sorprendió, incluso mientras le filmaba.

Lo que me cautivaba de esta película era la conexión personal; que Charleen, al hablarme, gesticular o hacerme pasar a su casa, estaba, de hecho, gesticulando

into my eyes, except one of my eyes was 7 inches long and made out of steel and glass. I had become a kind of cubist version of myself, a friend of Charleen's who responded to her, reacted to her from behind the camera, but still did this without directing her, without working from a script. It was a kind of fractured version of *cinéma vérité*. The camera became a conduit for the audience to peer into Charleen's soul. But the voice was nearly all Charleen's in this film. The filmmaker, though obviously a close friend, still remained voiceless. He was making a document.

### ***Backyard***

*Backyard*, the film I made after *Charleen*, was a direct attempt to find an autobiographical voice. Ostensibly, it's a film about my father and brother during my brother's last summer at home before his departure for medical school. The original premise of the film was simply to observe the relationship between my father and my brother. It was a pivotal summer for both of them. My mother had recently died, and the house was still under the shadow of her death. But my father, a surgeon, was very proud of my brother for embarking on a career in medicine. At the same time, my father had frequently expressed concern about my career in "the arts," wondering how I would make a living in the long term. (A question I still ponder.)

I was prepared to appear in my own film, to help "personify" the presence behind the camera, and in fact the film gets underway with me playing, rather poorly, a Beethoven sonata on the untuned family piano. The off-key quality of this scene sets the tone for the entire film.

When I began filming, I had not anticipated that *Backyard* would deal directly with two other themes—my mother's death and the lives of several black people who periodically worked for my father around the house. Lucille, a cook and house cleaner, Melvin, her husband, and Clyde, Lucille's elderly cousin who did light yard work. These three comprised a sort of shadow family that worked along side my family. After several weeks of observational filming, I found that *Backyard* needed to be about all six of us.

*Backyard* contains no interviews. In fact there is very little dialogue in the film. It's more about silences. It has its own non-verbal intensity, I believe, largely because the viewer senses the tension that exists between the father and the filmmaker, between the white family and the black family, and finally between the living and the dead. In one scene, Lucille goes through a box containing dozens of shoes that had belonged to *my* mother. My father has given Lucille those shoes to take home. Lucille and I don't talk as I film. But there is this subtle and poignant awkward-

y guiando a la cámara. Hacía bromas sobre tener que mirarme a los ojos, excepto que uno de mis ojos tenía siete pulgadas de largo y estaba hecho de hierro y cristal. Había llegado a ser una versión cubista de mí mismo, un amigo de Charleen que le respondía y le hacía reaccionar desde detrás de la cámara, pero que, no obstante, hacía todo esto sin dirigirla, sin trabajar desde un guión. Era una especie de versión resquebrajada del *vérité*. La cámara se convirtió en un conducto por el que el público miraba con detenimiento el alma de Charleen. Pero casi toda la voz en esta película era de Charleen. El director, aunque un amigo cercano, se mantuvo callado. Estaba haciendo un documental.

### ***Backyard***

*Backyard*, la película que realicé después de *Charleen*, fue un intento expreso por encontrar una voz autobiográfica. En apariencia se trata de un filme sobre mi padre y mi hermano, durante el último verano que mi hermano pasó en casa antes de irse a la Facultad de Medicina. La premisa original de la película era simplemente observar la relación entre ellos. Fue un verano clave para ambos. Mi madre había muerto recientemente y la casa aún se encontraba bajo la sombra de su muerte. Pero mi padre, cirujano, se encontraba muy orgulloso de que mi hermano fuera a estudiar medicina. Al mismo tiempo, mi padre había comentado en varias ocasiones su preocupación por mi carrera “artística”, preguntándose cómo me ganaría la vida a largo plazo (algo que aún me sigo preguntando).

Me encontraba preparado para salir en mi propia película, para ayudar a “personificar” la presencia detrás de la cámara y, de hecho, la película arranca conmigo tocando –de manera bastante deficiente– una sonata de Beethoven en el desafinado piano familiar. La falta de armonía de esta escena establece el tono para todo el filme.

Cuando empecé a rodar, no había contemplado la posibilidad de que *Backyard* fuera a abordar directamente otros dos temas: la muerte de mi madre y la vida de algunos negros que trabajaban cada cierto tiempo para mi padre, en casa. Lucille, cocinera y encargada de la limpieza de la casa; Melvin, su marido; y Clyde, el primo mayor de Lucille, que hacía trabajillos en el jardín. Los tres componían una especie de familia a la sombra que trabajaba codo con codo con la mía. Después de muchas semanas de rodaje observacional me di cuenta de que *Backyard* tenía que tratar sobre nosotros seis.

*Backyard* no tiene entrevistas. De hecho hay muy poco diálogo en la película. Va más sobre silencios. Tiene su propia intensidad no-verbal, creo, en gran parte porque el espectador puede notar la tensión entre el padre y el cineasta, entre la familia blanca

ness that occurs because I, and not some camera crew, am filming her. Those are my mother's shoes. At the same time, Lucille has known me most of my life, and so there is a quiet accustomedness in her attitude towards me. As I film, I am, if not understood, at least accepted. Though none of this is spelled out narratively in this scene, I believe the audience can intuit these things on some level, and it is what makes the scene effective. It's also an example of what can lend autobiographical filmmaking a particular power.

Another scene in which those unarticulated tensions are explored is one in which my father is erecting a volleyball net. There is to be a party that night in the backyard in honor of my brother's departure for medical school. As I film, my father, congenially puzzled, comments "I really don't see why you're using all your expensive film on this." Having consulted a manual, and using a tape measure, he then attempts to measure off precisely the proper distance for placing the two poles of the net. It becomes apparent to me, even as I am watching through the viewfinder, that my father will not be able to measure off this considerable distance unless I hold one end of the measuring tape. I extend my hand, the one which holds a Sennheiser 415 microphone, into the frame and towards my father, and he gives me the end of the tape. He then paces off the correct distance, receding further and further, the long white tape tenuously connecting us. The shot also contains a third "theater" of vision. In the background behind my father, Melvin makes methodical rounds on the riding lawn mower. The effect of this scene would not have been the same if someone else had been doing the actual shooting for me. It was imperative that the scene literally unfold from my point of view, that I author the image, as awkward as it was to do so.

This particular scene is, I believe, indicative of what an autobiographical one-person approach to filmmaking can accomplish, if the filmmaker is fortunate enough to stumble into a situation such as the one described above. Ethnographic filmmaker John Marshall has filmed wonderful scenes employing complex beautifully rendered foreground/background shots. This kind of filming has always appealed to me. But what also seemed interesting was the possibility of thinking of foreground/background as including the space occupied by the filmmaker. In the volleyball scene, technically speaking, my father is in the foreground and Melvin mowing the grass is in the background. But to describe the scene in this way is to ignore the component of the filmmaker himself, situated in some kind of authorial foreground. Seeing the filmmaker's hand extend into the frame is humorous, but it also serves as an emblem for his relationship to home and family. It can also help establish more of an involved relationship between the viewer and the world viewed. The filmmaker and the space he occupies, and hence the space the audience occupies, becomes more a part of

y la negra y, finalmente, entre los vivos y los muertos. En una imagen, Lucille se acerca a una caja que tiene montones de zapatos que pertenecían a *mi* madre. Mi padre le ha dado esos zapatos para que se los llevara. Lucille y yo no hablamos mientras le filmo. Pero se percibe una sensación sutil y emotiva por ser yo –y no un equipo de rodaje– quien la estoy filmando. Ésos son los zapatos de mi madre. Al mismo tiempo, Lucille me ha conocido desde muy pequeño, así que está muy acostumbrada a mí. Cuando la filmo, me siento, si no comprendido, al menos aceptado. Aunque nada de esto se explicita narrativamente en la escena, creo que el público puede intuirlo de alguna manera y eso es lo que hace eficaz a la escena. Es también un ejemplo de lo que puede otorgar una fuerza particular a las películas autobiográficas.

Otra escena en la se exploran esas tensiones implícitas es cuando mi padre está colocando la red de voleibol. Esa noche va a haber una fiesta en el jardín, en honor de mi hermano y su partida para estudiar medicina. Mientras ruedo, mi padre –simpáticamente desconcertado– comenta: “La verdad es que no entiendo por qué estás gastando tu película en esto”. Después de consultar un manual y coger una cinta métrica, intenta calcular con precisión la distancia para colocar los postes de la red. Me doy cuenta de que, aunque le observo a través del visor, mi padre no será capaz de medir tal distancia a menos que yo le sujete un extremo del metro. Extiendo mi mano, la que sujeta el micrófono Sennheiser 415, de manera que sale en pantalla, y la acerco a mi padre mientras que él me da el extremo de la cinta métrica. Entonces, mide la distancia correcta, alejándose más y más, mientras que la larga cinta blanca nos une débilmente. Esa toma también contiene un tercer plano de atención. Al fondo, detrás de mi padre, Melvin está realizando recorridos metódicos con la cortadora de césped. El efecto de esta imagen no habría sido el mismo si cualquier otro hubiera rodado en mi lugar. Era necesario que la escena se desarrollara literalmente desde mi punto de vista, que yo fuera el artífice de la imagen, por muy raro que resultara hacerlo así.

Esta escena en particular supone una buena muestra de lo que un enfoque autobiográfico puede alcanzar si el cineasta es lo suficientemente afortunado como para tropezarse con una situación como la que he descrito arriba. El director etnográfico John Marshall ha rodado maravillosas escenas empleando unos planos complejos, que mezclan con belleza el primer plano y el fondo. Esta manera de rodar siempre me ha atraído. Pero lo que también resultaba interesante era la posibilidad de pensar en cómo combinar el primer plano y el fondo, incluyendo también el espacio que ocupa el cineasta. En la escena del voleibol, técnicamente hablando, mi padre está en un primer plano y Melvin, con la cortadora, se encuentra en el fondo. Pero describir la escena solo de esa forma supone ignorar el componente del cineasta mismo, situado en una especie de primer plano autoral. Ver la mano del cineasta extenderse en pantalla es gracioso, pero también sirve como símbolo de su relación con su hogar y su familia.



the world filmed, an extension of it, making things a bit more complicated, and, if an audience is predisposed to look at it this way, a bit more interesting.

*Backyard* was also important for me because in it I began exploring the possibility of personal subjective voice-over narration—a narration that reflected my reactions and observations about what was happening as I was filming. When it works, the effect can be like suddenly entering the mind of the filmmaker, in addition to seeing things through his eyes. The narration for *Backyard* needed to be highly personal, without being maudlin or self-righteous—two potential pitfalls for a film that, among other things, deals with a mother's death and the politely enforced Carolina style of racial apartheid that existed in my home town. To counteract these potential liabilities, the narration needed to be dry, ironic, and, when possible, humorous.

### ***Sherman's March***

In *Sherman's March*, which followed *Backyard*, I explored more fully the subjective possibilities of voice-over narration and the creation of a filmmaker persona which was as important to what happens in the film as are any of his subjects. The film's somewhat preposterous subtitle is *A Meditation on the Possibility of Romantic Love in the South During an Era of Nuclear Weapons Proliferation*, but that's actually not a bad description of the major themes contained in the film. *Sherman's* sets itself up, in an introduction displaying a map, as a didactic historical documentary, with Richard Leacock, (a founding father of supposedly narrationless *cinéma vérité* in America), delivering a standard voice-over narration describing General William Sherman's destructive campaign in 1864 during the American Civil War. (Sherman is considered to have been the first military commander in modern times to have waged war on a primarily civilian population, foreshadowing what nuclear war would be.) The true course of the film is quickly revealed, however. The filmmaker describes in somber voice-over, his recent break-up with his girlfriend and his reluctance to undertake his intended project—a documentary on the lingering effects of Sherman's devastating Civil War march on the South. The film, instead, becomes a record of the filmmaker's quest to find a new girlfriend. As he retraces Sherman's route through the Carolinas and Georgia, he meets, and to varying degrees becomes involved with, seven Southern women, all of whom patiently try to go about their everyday lives while being filmed. Remaining true to his original concept, the filmmaker also tells the story of Sherman's March itself, pausing at battle sites to reflect on the proliferations of nuclear weapons facilities and survivalists encampments he encounters along the way.

También puede ayudar a establecer una relación más compleja entre el espectador y el mundo que se contempla. El cineasta y el espacio que ocupa, y por consiguiente el espacio que ocupa la audiencia, se convierten en una parte más del mundo que se está rodando, una extensión del mismo. Así, las cosas se vuelven un poco más complicadas y, si la audiencia está dispuesta a mirarlo también de esta forma, un poco más interesantes.

*Backyard* fue también muy importante para mí porque en ella empecé a explorar la posibilidad de la voz en *off* subjetiva, una narración que reflejaba mis reacciones y observaciones a lo que estaba pasando según lo iba grabando. Cuando funciona, el efecto puede ser como meterse de repente en la mente del director además de ver las cosas a través de sus ojos. La narración de *Backyard* necesitaba ser muy personal, sin resultar sensiblera o pretenciosa, dos escollos potenciales para una película que trataba, entre otras cosas, sobre la muerte de una madre y el estilo de *apartheid* que, cortésmente, se imponía en mi ciudad natal, en Carolina. Para contrarrestar estos peligros, la narración tenía que ser seca, irónica y, cuando fuera posible, con humor.

### ***Sherman's March***

En *Sherman's March*, que siguió a *Backyard*, exploré de lleno las posibilidades de la narración subjetiva y la creación de un personaje, el cineasta, tan importante en la película como el resto de los personajes. El subtítulo, un tanto absurdo, es *La meditación sobre la posibilidad de una historia romántica en el sur durante una era de proliferación de armas nucleares*, pero no es, ciertamente, una mala descripción de los asuntos principales de la película. *Sherman's* arranca, en una introducción que presenta un mapa, como un documental histórico didáctico. Richard Leacock (uno de los fundadores del supuestamente-sin-narración *cinéma vérité* en América) realiza una narración en *off* estándar en la que describe la destructiva campaña del General William Sherman durante la Guerra Civil Americana en 1864 (Sherman está considerado como el primer comandante militar moderno en emprender la guerra contra una población mayoritariamente civil, prefigurando lo que sería una guerra nuclear). Sin embargo, el verdadero rumbo de la película se deja ver pronto. El cineasta describe con voz taciturna la reciente ruptura con su novia y su desgana para llevar a cabo su proyecto: un documental sobre los efectos crónicos que tuvo, en el Sur, la devastadora expedición de Sherman durante la Guerra Civil. La película, en cambio, se convierte en un documento sobre la búsqueda de una nueva novia por parte del director. Mientras rehace el camino de Sherman a través de las Carolinas y Georgia, conoce y se ve involucrado –en diferente grado– con siete mujeres del sur, que intentan pacientemente continuar

What I hoped to do in this film (aside from finding a new girlfriend) was to try and evolve a style of filmmaking that had a definable “voice.” I don’t mean a literal voice, as in “voice-over,” although that would be a component of it, but a voice that indicated an “authorial presence” behind the camera. This authorial voice would inhabit the film, haunt it and propel it. It would communicate itself through an amalgam of devices.

One device that seemed necessary was to continue to do hand-held camera work. And as in *Backyard*, it seemed important to shoot the film myself. A hand-held camera would subtly indicate for the viewer a connection between the filmmaking process and the filmmaker. The slight movement of the camera would be sensed, again subconsciously, as an indicator of the unseen but very present breathing, twitching body that holds the camera. This is not to say that the hand-held quality of the filmmaking should call attention to itself. I attempt to hold the camera as steadily as possible, to pan only when there’s a reason to pan. But still, the camera work is perceived as hand-held. It would not, for instance, be effective to utilize a steady-cam, in which the presence of the human being holding the camera is erased, solved out of the quotient by gyroscopes and shock absorbers that yield a perfectly smooth shot. The steady-cam is too good at what it does. It gives the impression of the filming being done by a robot. And the steady-cam operator, cross-rigged and trapped in a web of cables, tubes, supports, and grips and looking not unlike a giant metallic praying mantis, would certainly not be the kind of presence that would put a documentary subject to rest. Small children, for instance, might be terrified.

A second aspect of my filmmaking in *Sherman’s* is the perceived absence of a film crew making the film. I communicate early on, in various ways, that I am filming and sound-recording alone. This allows for the filmmaking presence to achieve a confessional solitary space into which the viewer can be invited.

The third factor I felt I should experiment more with was the voice-over itself. As in *Backyard*, it needed to be subjective, somewhat confessional, and when appropriate, humorous, to help draw an audience into its confidence. It needed to be delivered in a subdued tone, at times bordering on *sotto voce*. The narration needed to be delivered conversationally, complete with hesitations and pauses. And it needed to exist in the present tense, although there would be some reflections on past events, both historical and personal.

A fourth device I wanted to employ in *Sherman’s March* were filmed monologues of the filmmaker alone addressing his camera. The camera would then become almost a character in and of itself. The filmmaker would defer to it. These monologues would be used sparingly, the filmmaker coming out from behind the camera mainly at night to discuss and confess the day’s events with the camera. If anything, I am

sus rutinas cotidianas mientras son filmadas. Manteniéndose fiel a su idea original, el cineasta también cuenta la historia de la marcha de Sherman, deteniéndose en los campos de batalla para reflexionar sobre la proliferación de instalaciones de armas nucleares y los campamentos de *survivalists* que va encontrando en su camino.

Lo que yo esperaba hacer en esta película (aparte de encontrar otra novia) era probar y desarrollar un estilo de cine que tuviera una “voz” definible. No quiero decir una voz literal como el comentario en *off* (aunque sería un componente de ella), sino una voz que denotara la “presencia autoral” detrás de la cámara. Esta voz autoral habitaría la película, la poseería y la impulsaría. Se comunicaría a través de una amalgama de dispositivos.

Un dispositivo que parecía necesario era el de continuar filmando con la cámara en mano. Y, como en *Backyard*, parecía importante que yo mismo rodara la película. La cámara en mano indicaría sutilmente al espectador una conexión entre el proceso de rodaje y el cineasta. El ligero movimiento de la cámara podría sentirse –de nuevo, de forma subconsciente– como un indicador del cuerpo que sujeta la cámara, invisible pero muy presente. Esto no quiere decir que la cámara deba llamar la atención sobre sí misma. Intento sujetar la cámara de la manera más estable posible, realizar una panorámica sólo cuando hay una razón para hacerlo. Pero, aún así, el trabajo de cámara se percibe. No resultaría eficaz, por ejemplo, utilizar una *steady-cam*, en la que se borra la presencia de la persona sujetando la cámara, disuelta en el engranaje de giroscopios y amortiguadores que producen un plano perfectamente suave. La *steady-cam* es demasiado buena en lo que hace. Da la impresión de que el rodaje lo ha hecho un robot. Y el operador de *steady-cam* –atrapado en una telaraña de cables, tubos, anclajes y sujeciones, no muy distinto de una mantis religiosa gigante y metálica– no sería ciertamente un tipo relajante para las personas filmadas en un documental. Los niños pequeños, por ejemplo, podrían asustarse.

Un segundo aspecto de mi filmación es la perceptible ausencia de un equipo de rodaje. Hago saber pronto, de varias maneras, que estoy rodando tanto la imagen como el sonido yo solo. Esto me permite lograr un espacio solitario, confesional, al que el espectador queda invitado.

El tercer factor con el que sentí que tenía que experimentar más era con la propia voz en *off*. Al igual que en *Backyard*, resultaba necesario que fuera subjetiva, un tanto confesional, y, cuando fuera apropiado, con gracia para conseguir la confianza de la audiencia. Necesitaba transmitirse en un tono apagado, bordeando el *sotto voce* de vez en cuando. La narración requería transmitirse de forma conversacional, complementada con vacilaciones y pausas. Y hacía falta que discurriera en tiempo presente, aunque hubiera algunas reflexiones sobre sucesos pasados, tanto históricos como personales.

camera-shy. At first, I did not want to film these monologues. But I began to realize with *Backyard* and even more so with *Sherman's March*, that what was required of me was, in fact, a kind of muted performance, based upon what was going on in my "real life" at that particular time.

This act of appearing in my own film would be a final release from any pretension to the objectivity that has long been the onerous burden of documentary. The documentarist turns the camera on himself, and goes after a different more subjective reality. This technique would try for a twist on Brecht's alienation effect, in which the audience is reminded "It's only a play." I wanted somehow to say to the audience, "It's only a movie, but a movie about my life, which happens to be a real life." Brecht drew upon Chinese theater as a source of ideas. He cites a particular actor, Mei Lan-fang, who, when performing, never acted as if there were a fourth wall in addition to the three that were surrounding him on stage. As he performed, Mei Lan-fang expressed his awareness of being watched. Consequently, the audience members no longer could have the illusion of being unseen spectators.

In autobiographical filmmaking, this same effect can spill into scenes in which the filmmaker is not actually visible. The audience is aware that the person being filmed is aware that she is being filmed, that there is a camera in the room. There is no pretense that the camera is invisible, as it is in conventional fiction films and in *cinéma vérité* films.

In *The World Viewed*, Stanley Cavell writes: "How do movies reproduce the world magically? Not by literally presenting us with the world, but by permitting us to view it unseen. This is not a wish for power over creation (as Pygmalion's was), but a wish not to need power, not to have to bear its burdens. It is, in this sense, the reverse of the myth of Faust. And the wish for invisibility is old enough ... In viewing films, the sense of invisibility is an expression of modern anonymity. The explanation is not so much that the world is passing us by, as that we are displaced from our natural habitation within it, placed at a distance from it. The screen overcomes our fixed distance; it makes displacement appear as our natural condition."

In *Sherman's March*, I am toying with that distance. In a sense, this film required both the viewer and the filmmaker to place one foot in the world, the world that would ordinarily be passing us by at 24 frames per second, while keeping one foot in the space that confers invisibility—the place of Cavell's "displacement." I try to straddle that distance. At times it's awkward, and I feel like a thief caught with one leg in the living room window when the alarm goes off. But when it works correctly, displacing "the displacement" results in giving the viewer the experience of getting to go where he doesn't go very often. It allows the viewer to occupy someone else autobiography. When this works does, the third and first person meld magically.

Un cuarto recurso que quería emplear en *Sherman's March* era rodar los monólogos del director dirigiéndose a la cámara. La cámara se convertiría casi en un personaje en sí y para sí. El cineasta le cedería su función. Estos monólogos se usarían con cuentagotas, con el director saliendo de detrás de la cámara al final del día para discutir y confesar los sucesos del día con la cámara. Soy muy tímido, en especial ante las cámaras. Al principio no quería rodar estos monólogos. Pero empecé a darme cuenta con *Backyard*, y más aún con *Sherman's March*, que lo que se me pedía era, de hecho, una especie de actuación muda, basada en lo que ocurría en mi vida real en ese momento.

El hecho de aparecer en mi propia película supondría el abandono de cualquier pretensión de objetividad, algo que durante largo tiempo ha supuesto una onerosa carga para el documental. El documentalista gira la cámara hacia sí mismo y va tras una realidad diferente, más subjetiva. Esta técnica pretendía un giro en el efecto de alienación brechtiana, en donde a la audiencia se le recuerda que "solo se trata de una obra teatral". Yo quería decirle al público: "Es solo una película, pero una película de mi vida, que resulta ser una vida real". Brecht se basó en el teatro chino como una fuente de ideas. Él cita a un determinado actor, Mei Lan-fang, quien, cuando actuaba, no lo hacía como si existiera una cuarta pared, además de las otras tres que le rodeaban en el escenario. Cuando actuaba, Mei Lan-fang expresaba su conciencia de estar siendo observado. En consecuencia, los miembros de la audiencia ya no podían tener la ilusión de pasar inadvertidos como espectadores.

En el cine autobiográfico, este mismo efecto puede recaer en escenas en las que el cineasta no está visible. La audiencia sabe que la persona filmada es consciente de que le están grabando, que hay una cámara en la habitación. No hay ningún intento por hacer la cámara invisible como ocurre en la ficción convencional y en el *cinéma vérité*.

En *The World Viewed*, Stanley Cavell escribe: "¿Cómo pueden las películas reproducir el mundo de una manera tan mágica? No presentándonos el mundo de manera literal, sino permitiéndonos ver lo no visto. Esto no es un deseo de poder sobre la creación (como lo era Pigmalión), sino un deseo de no necesitar poder, de no tener que soportar sus cargas. En este sentido, constituye el reverso del mito de Fausto. Y el deseo de invisibilidad es suficientemente viejo... Cuando se ven películas, el sentimiento de invisibilidad es una expresión del anonimato moderno. La explicación no es tanto que el mundo pasa ante nosotros, sino que somos desplazados de nuestra forma natural de habitarlo, distanciados de él. La pantalla supera nuestra distancia fija; nos hace ver el desplazamiento como nuestra condición natural".

En *Sherman's March* juego con esa distancia. En cierto sentido, la película necesita que tanto el espectador como el cineasta coloquen un pie en el mundo –el mundo

A final device I wanted to experiment with was trying to double-expose my identity with that of General Sherman himself, reciting passages from his journals and diaries which seemed to parallel my own life experiences as I retraced his journey. Some of the readings would be for ironic effect, but some of the passages would be allowed to stand on their own, expressing their own moving qualities. By reinforcing my own identity in the film, my own persona, with that of William Sherman, I wanted to try to create a more complex voice.

But as I shot *Sherman's March*, I realized that voice alone would not be enough to make the film work. I find Chris Marker's *San Soleil* very thought-provoking. It shows a great curiosity about the world and imagination in relating the world viewed to oneself. It has a very strong voice—for me, perhaps too strong a voice. The voice-over narration carpets *San Soleil* from beginning to end. The images are not often enough allowed to have primacy. In attempting to find a non-fiction, autobiographical voice, the biggest danger for me has been the temptation to demote the images to secondary importance, the mere wall paper upon which narrative manifestos can be pinned. If anything, I think I come close to overindulging in narration myself in my most recent film, *Time Indefinite*. But what I have tried to do in all my autobiographical films is create a sine wave pattern in which alternating immersion in my own personal life gives way to absorption into the world around me, the world viewed.

What works, when it works, in *cinéma vérité* films is the audience's understanding that this is "real life" we're dealing with here. It's not scripted. Nothing's staged for the camera. What you see is what the filmmaker has managed to capture from the actual flow of life. *Cinéma vérité* footage is consequently permeated with an edginess, a slight nervousness and awkwardness to which a viewer is alert. In *Sherman's*, I film Karen, a former girlfriend, and yes, of course she's aware that I am filming her. She behaves slightly differently. Perhaps she sits up a little straighter in the chair, or runs her hand through her hair slightly nervously, because she is being filmed. That slight self-consciousness, that vulnerability, is what draws us in. The filmmaker's awareness of the awkwardness of the situation—the hesitations we hear in his off-camera voice, a perceived shifting of the film frame as he grapples with how to be a human being while balancing fourteen pounds of equipment on his shoulder—is also part of the equation. This awkwardness helps raise the edge of the reality tent flap just a bit, enabling a viewer to enter the film, occupy the performance space. In watching authentically filmed footage from "real life," there's always a faint tremor of suspense. This is why "documentary reenactments"—all the rage now on American television—never work for me. The suspense quotient, the incipient nervousness, the aura of newness are absent.

que ordinariamente pasaría ante nosotros a 24 fotogramas por segundo—, mientras mantienen el otro pie en el espacio que otorga invisibilidad, el lugar del “desplazamiento” de Cavell. Yo intento enlazar esa distancia. Algunas veces resulta extraño, me siento como un ladrón pillado con un pie en la ventana cuando salta la alarma. Pero cuando funciona correctamente, desplazar “el desplazamiento” se traduce en proporcionar al espectador la experiencia de ir a donde no va muy a menudo. Permite al espectador ocupar la autobiografía de otro. Cuando esto funciona, la tercera y la primera persona se mezclan de forma mágica.

Un último recurso con el que quería experimentar era el de intentar superponer mi identidad sobre la del general Sherman, recitando pasajes de sus bitácoras y diarios que parecían corresponderse con mis propias experiencias vitales conforme volvía sobre los pasos de su expedición. Algunas lecturas tendrían un efecto irónico, pero otros pasajes valían por sí mismos, expresando sus propias cualidades. Al acercar mi propia identidad en la película, mi propio personaje, al de William Sherman, quería intentar crear una voz más compleja.

Pero cuando rodaba *Sherman's March* me di cuenta de que la voz por sí sola no era suficiente para que la película funcionara. Encuentro el *Sans Soleil* de Chris Marker intelectualmente muy provocador. Muestra una gran curiosidad sobre el mundo y es muy creativo al relacionar el mundo visto con uno mismo. Tiene una voz muy fuerte, para mí, quizás excesiva. La narración en *off* alfombra *Sans Soleil* de principio a fin. Con frecuencia, a las imágenes no se les permite tener primacía. Al intentar encontrar una voz de no-ficción, autobiográfica, el mayor peligro para mí ha sido relegar las imágenes a una posición secundaria, a mero papel de pared sobre la que se pueden colocar manifiestos narrativos. En especial, pienso que me acerco a la auto-indulgencia narrativa en mi filme más reciente, *Time Indefinite*. Pero lo que he tratado de hacer en todas mis películas autobiográficas es crear un patrón sinusoide en el que se alterne la inmersión en mi propia vida con la involucración en el mundo que me rodea, el mundo visible.

Lo que funciona, cuando funciona, en las películas de *cinéma vérité* es la comprensión por parte de la audiencia de que estamos tratando con la vida real. No hay guión. Nada está escenificado para la cámara. Lo que ves es lo que el director ha sido capaz de captar del flujo de la vida real. El metraje de cine *vérité* está, en consecuencia, impregnado de una sensibilidad, de un ligero nerviosismo e incomodidad, que percibe el espectador. En *Sherman* filmo a Karen, una antigua novia, y sí, por supuesto que sabe que la estoy filmando. Se comporta un poco diferente. A lo mejor se sienta un poco más estirada en la silla, o se pasa la mano por el pelo con cierta inquietud porque está siendo filmada. Esa leve auto-conciencia, esa vulnerabilidad es lo que nos cautiva. La conciencia del cineasta de lo extraño de la situación —las cavilaciones



In these filmed moments, life speaks for itself with great pathos or humor, if the filmmaker is lucky enough and alert enough to capture it. At the end of *Sherman's March*, two women, one of them holding an infant granddaughter, have been watching for hours from behind a barrier on location of a film set, hoping to have a glimpse of the film's star, Burt Reynolds. Finally Mr. Reynolds comes over to the barriers to sign autographs and bestow kisses, and the women are beside themselves after he leans over and kisses the little granddaughter, who despite the surrounding excitement, continues to sleep through the whole affair. "Wake up, Davonda. You've been kissed by Burt Reynolds! Wake up! I'm going to rename her "Burtha"! Wake up, Burtha!" The grandmother shakes the infant, holding it up to the camera, but the child remains utterly dormant. The humor is all the more poignant as these women are black and Reynolds, of course, is white, and the whole event is taking place in the American South, where black and white supposedly don't kiss. The scene has a wonderful complexity and humanity that has nothing to do with the filmmaker's "voice" *per se*. The filmmaker happened to be standing in the right place with just enough film in his camera to record it. It is mostly a matter of luck. An audience senses this kind of luck and rejoices in it with the filmmaker. The moment has the spontaneity and unpredictability of real life, and serves to remind me why I was drawn to making nonfiction films in the first place. Baudelaire celebrated painters who captured "the heroism of modern life" when he quoted Courbet as saying "I cannot paint an angel because I have never seen one." And the photographer Robert Frank's ratified this sensibility when he said "There is one thing the photograph must contain: the humanity of the moment." One hopes for as many of those moments as possible in the making of a non-fiction film.

But what of those moments, those film moments, when the world is being successfully filmed in all of its complexity and humanity, but this filming also directly involves the filmmaker interacting with the people he is filming? For me, this is when autobiographical filmmaking reaches its full potential. It doesn't happen often. It's simply too dependant on mood and serendipity. But in *Sherman's March*, one such scene does occur when I take my car, which has broken down, to Phil, a mechanic I haven't seen in many years. As he looks under the hood, we chat about his son who is grown now and is helping his father in the garage, and suddenly I recall that Phil has lost a daughter to cancer since I've last seen him. Without really thinking about it, I mention, as I'm filming, that I was very sorry to hear about his daughter's death. Phil looks up for a minute and says "Yes, that hurt me pretty bad." A look of extraordinary pain appears fleetingly in his eyes. He pauses a moment and then says "And you lost your mother a while back, too. What did she die of?" "Cancer," I reply. It is a moment of contact between the two of us—one of those little moments in life when a

de su voz, un cambio de encuadre perceptible cuando intenta seguir siendo humano mientras lleva catorce libras de equipo en su hombro— es también parte de la ecuación. Esa extrañeza ayuda a levantar un poco la capa de la realidad, dejando al espectador entrar en la película, ocupando el espacio de actuación. Al contemplar metraje auténticamente filmado de la vida real, siempre existe un leve temblor de suspense. Por esta razón, las reconstrucciones documentales —tan de moda ahora en la televisión americana— nunca me sirvieron. El cociente de suspense, el incipiente nerviosismo, el aura de la novedad, queda ausente.

En estos momentos grabados la vida habla por sí misma con gran sentimiento o humor, si el cineasta tiene suerte y está lo suficientemente alerta para capturarla. Al final de *Sherman's March*, dos mujeres —una de ellas con su nieta en brazos— han estado mirando durante horas tras una valla del set de rodaje, esperando avistar a la estrella del film, Burt Reynolds. Finalmente, Reynolds se acerca a las vallas para firmar autógrafos y dar besos, y las dos mujeres están fuera de sí cuando él se agacha y besa a la nieta. A pesar de la emoción que la rodea, la pequeña continúa durmiendo mientras sucede todo esto. “¡Despierta Davonda, Burt Reynolds te ha dado un beso! ¡Despierta! ¡La voy a llamar ‘Burtha’! ¡Despierta Burtha!”. La abuela zarandea a la criatura, sosteniéndola en alto hacia la cámara, pero la niña continúa completamente dormida. La comicidad resulta aún más conmovedora puesto que estas mujeres son negras y Reynolds, claramente, es blanco. Y todo el evento está teniendo lugar en el Sur profundo, donde supuestamente los negros y los blancos no se besaban. La escena tiene una complejidad maravillosa y una humanidad que no tiene nada que ver con la “voz” del cineasta *per se*. Coincidió que el cineasta estaba situado en el lugar perfecto con la duración justa de la cinta para grabarlo. Es casi una cuestión de suerte. El público se da cuenta de esta suerte y se regocija con el cineasta. El momento conserva la espontaneidad y la imprevisibilidad de la vida real y me sirve para recordar por qué me vi atraído por la no-ficción al principio. Baudelaire celebraba a los pintores que “capturaban el heroísmo de la vida moderna” mientras citaba a Courbet al decir: “No puedo pintar un ángel porque nunca he visto uno”. Y el fotógrafo Robert Frank ratificó esta sensibilidad cuando expresó: “Hay algo que la fotografía debe albergar: la humanidad del momento”. Uno espera tener tantos de estos momentos como sea posible al hacer una obra de no-ficción.

¿Pero qué pasa en esos momentos, esos momentos cinematográficos, en los se logra filmar el mundo en toda su complejidad y humanidad, pero en los que el rodaje también involucra al cineasta interactuando con la gente a la que graba? Para mí, ése es el momento en el que las películas autobiográficas logran todo su potencial. No sucede muy a menudo. Simplemente, está demasiado condicionado por el estado de ánimo y los golpes de fortuna. Pero en *Sherman's March* ocurre una situación así

conversation suddenly strikes an unexpected significant chord between two people. The fleeting pain in his eyes is for me one of the most moving moments in the film. In the editing room, I once tried to find the frame or frames that seemed to communicate that pain. I ran the shot in slow motion through the Steenbeck, freeze-framing various frames, trying to locate it, that moment where his gaze really pierces you. I could not find it. It's too evanescent. It exists only in the movement of the frames, or between the frames, and it haunts the rest of the scene.

What allows a scene like this a place in the film, I think, is the fact that Phil asks the filmmaker a question concerning a death –again very spontaneously and in the same unedited shot– and because of this, an equilibrium is found, momentarily, between the filmmaker and his filmed world. The conclusion of the scene, with the filmmaker seated in the driver's seat, while Philip is tuning the engine, is an acknowledgement that this degree of intimacy cannot be sustained for long while filming, and that the lens, like the glass windshield that separates the two men, must ultimately separate a filmmaker from a subject despite his or her best efforts to overcome the barrier.

### ***Time Indefinite***

“The edge of meaning lies never far  
beyond the prose of ordinary experience”  
William Wordsworth  
*The Prelude*

In *Time Indefinite*, I film the mundane, sometimes humorous preparations for my own wedding and then the wedding itself. Later, when my wife becomes pregnant, I film various preparations for having our first child. The film is fairly light-hearted for its first hour, then takes a more somber turn when three deaths befall my family. First, my grandmother, who has appeared earlier in the film, dies. Then we lose the baby in an early miscarriage. Five days later, my father suddenly dies of a heart attack. The second half of the film concerns the filmmaker's attempts to come to terms with these deaths, especially the death of his father. He attempts, with predictable futility, “to corner death with a movie camera,” returning to North Carolina to film people he has filmed before—his brother, his sister, Charleen, and Lucille, the black housekeeper who appeared in *Backyard* fifteen years earlier. Towards the end of the film, the filmmaker is asked to make a video of Lucille's fiftieth wedding anniversary celebration. An edited version of this “home movie” appears in *Time Indefinite*. He

cuando llevo mi coche –que se ha estropeado– a Phil, un mecánico que no he visto desde hace muchos años. Cuando mira debajo del capó, charlamos de su hijo, que ya ha crecido y está ayudando a su padre en el garaje, y de repente me acuerdo de que –desde la última vez que lo vi– Phil ha perdido una hija de cáncer. Sin pensarlo mucho, le comento, mientras filmo, que lo sentí mucho cuando me enteré de su muerte. Phil me mira un segundo y asevera: “Sí, aquello me dolió muchísimo”. Una mirada de insólito dolor aparece fugazmente en sus ojos. Se para un momento y dice: “Y tú también perdiste a tu madre hace algún tiempo. ¿De qué murió?” “Cáncer”, le respondí. Es un momento de unión entre los dos, uno de esos pequeños instantes en la vida en los que, de improviso, una conversación pone en inesperada sintonía a dos personas. El dolor fugaz en sus ojos me parece uno de los momentos más emotivos de la película. Ya en la sala de edición, intenté encontrar el fotograma o los fotogramas que comunicaran ese dolor. Puse el plano a cámara lenta, en la Steenbeck, congelando varias imágenes, tratando de localizarlo: ese momento en el que su mirada fija te atraviesa de verdad. No pude encontrarlo. Resultaba demasiado evanescente. Solo existía en el movimiento de las imágenes –o entre los fotogramas– y hechiza el resto de la escena.

Lo que permite que una escena así aparezca en la película, creo, es el hecho de que Phil le pregunta al director sobre una muerte –de nuevo, de forma muy espontánea y en la misma toma, sin editar– y, por eso, se encuentra un equilibrio, momentáneo, entre el director y el mundo grabado. La conclusión de la escena, con el director sentado en el asiento del conductor mientras Philip está poniendo a punto el motor, es el reconocimiento de que este grado de intimidad no se puede aguantar mucho tiempo mientras se filma. El objetivo, como el parabrisas que separa a los dos hombres, debe separar a fin de cuentas al director del sujeto, a pesar de todos sus esfuerzos por sobrepasar la barrera.

### ***Time Indefinite***

“El filo del sentido no se posa nunca  
más allá de la prosa de la experiencia ordinaria”  
William Wordsworth  
*El Preludio*

En *Time Indefinite* ruedo lo mundano: por ejemplo, preparativos graciosos de mi boda y, luego, la boda misma. Después, cuando mi mujer se queda embarazada, grabo la preparación para la venida de nuestro primer hijo. La película resulta bastante jovial durante su primera hora. Después adquiere un tono sombrío cuando acaecen tres

then returns home to his wife, who again becomes pregnant. This time the pregnancy is successful, and the filmmaker, having just lost his father, becomes a father.

*Time Indefinite* is a more intensely personal work than even *Sherman's March*. I used all of the techniques employed in my earlier films—filming as a crew of one, highly subjective voice-over, on-camera appearances by the filmmaker—but I try to probe my own reactions to life, love, death, and family more deeply than I did in *Sherman's March* or *Backyard*. One of the conclusions I draw towards the end of the film—an obvious conclusion, perhaps—is that one never really comes to terms with the death of a loved one, but one can learn to move on from that point and to find joy and satisfaction in other aspects of living—in my case, it was finally having a son of my own. The filmmaking itself, in its attempts to confront death directly, to somehow paint it into a corner, turns out to be just another mode of denial of death, a way of distracting the filmmaker from dealing with death and then getting on with life. That's why I think the chapter of the film that deals with Lucille fiftieth wedding anniversary is important. I think the viewer, not to mention the filmmaker, takes a particular delight in observing the intricacies of the wedding preparation, the humor and happiness that surrounds the event, and the event itself. In this scene, the film opens up to the world again after a period of prolonged reflection upon mortality. We see Lucille and Melvin, in the seventies, jauntily sailing into their fiftieth year of marriage, with four generations of children, grandchildren, great-grandchildren in tow. It's not meant to suggest salvation, exactly—this notion of family. But it does perhaps offer a sign of hope.

Though in most ways, I think *Time Indefinite* is more interesting than *Sherman's March*—a deeper, more complex work—there are things I worry about with it. I worry about the amount of voice-over narration I use. I worry that I have, at least momentarily, succumbed, in places, to a Markerist style of filmmaking. I assume that it was just that particular period in my life—a period in which I was forced to turn inward and try to articulate inchoate feeling in words because these things could not be filmed in any meaningful ways. But ideally, I hope to return more to the balance found in *Sherman's March*, where the world observed had equal weight with the expressions of the internalized world of the filmmaker.

In his epic autobiographical poem, *The Prelude*, Wordsworth describes his youthful realization of what he feels the poet should strive for, a balance between the inner self and the outer world:

I remember well  
That in life's everyday appearances  
I seemed about this time to gain clear sight  
Of a new world—a world, too, that was fit

muerdes en mi familia. Primero muere mi abuela, que ya había aparecido en la película. Luego perdemos al bebé en un aborto. Cinco días más tarde, repentinamente, mi padre fallece de un infarto. La segunda parte de la película trata de los intentos del cineasta por llegar a entender estas muertes, especialmente la de su padre. Trata, con inutilidad previsible, de “acorrallar a la muerte con una cámara”, volviendo a Carolina del Norte para grabar a gente a la que había filmado antes: su hermano, su hermana, Charleen y Lucille, la asistente negra que aparecía en *Backyard* quince años atrás. Hacia el final de la película, le piden al cineasta que realice un vídeo de las bodas de oro de Lucille. Una versión editada de esta “película doméstica” aparece en *Time Indefinite*. Entonces, vuelve a su casa con su mujer, que está de nuevo embarazada. Esta vez la gestación es próspera y el cineasta, que acaba de perder a su padre, se convierte en padre.

*Time Indefinite* es un trabajo más intensamente personal que incluso *Sherman's March*. Utilizo todas las técnicas empleadas en mis películas anteriores –rodar solo, una voz en *off* muy subjetiva, las apariciones del cineasta ante la cámara–, pero intento sondear mis propias reacciones ante la vida, el amor, la muerte y la familia con mayor profundidad que en *Sherman's March* o *Backyard*. Una de las conclusiones que saco hacia el final de la película –una conclusión obvia, quizá– es que nadie llega a entender la muerte de alguien querido, pero que uno puede aprender a seguir adelante a partir de ahí, y encontrar alegría y satisfacción en otros aspectos de la vida –en mi caso, tener un hijo–. El rodaje en sí, en sus intentos de encararse directamente con la muerte, de bosquejarla, resulta ser otro modo de negar la muerte, una manera de distraer al cineasta de ocuparse de la muerte para después enfrentarse a la vida. Por eso pienso que el capítulo de las bodas de oro de Lucille es importante. Creo que el espectador, por no mencionar al cineasta, se deleita observando las complejidades de la preparación, el humor y la felicidad que rodea al evento, y el evento mismo. En esta escena, la película se abre de nuevo al mundo, después de un periodo de reflexión prolongada sobre la mortalidad. Vemos a Lucille y a Melvin, ya en los setenta, surcando con garbo su cincuenta aniversario, con cuatro generaciones de hijos, nietos, y bisnietos a la zaga. Esta noción de familia no pretende sugerir salvación exactamente. Pero quizá sí ofrece un signo de esperanza.

Aunque creo que en muchos aspectos *Time Indefinite* resulta más interesante que *Sherman's March* –un trabajo más profundo, más complejo– hay algunas cosas que me preocupan. Me preocupa la cantidad de voz en *off* que utilizo. Me preocupa que, al menos por momentos, haya sucumbido, en ciertas partes, a un estilo *markerista* de rodar. Asumo que fue sólo ese período concreto de mi vida: una época en la que me vi obligado a mirar en mi interior e intentar articular en palabras sentimientos no del todo perfilados, que no lograba filmar de manera que tuvieran sentido. Pero idealmente es-

To be transmitted, and to other eyes  
Made visible as ruled by those fixed laws  
Whence spiritual dignity originates,  
Which do both give it being, and  
Maintain balance, an ennobling interchange  
Of action from without and from within,  
The excellence, pure function, and best power  
Both of the object seen and the eye that sees.

Self-absorption and solipsism are the two great dangers of the autobiographical voice in non-fiction filmmaking. I hope my work is received as being more self-reflective than solipsistic. I try to avoid the pitfalls of solipsism by using as much humor as I can muster –often, self-mocking humor– so that we don't take the self-centered view of the filmmaker too seriously. And I try to make my films open up to the world at large by allowing other people to occupy the screen, to have important roles in the film. Ideally this can be accomplished by using that oscillating rhythm which moves between immersion in the outside world, with its never ending, fascinating panoply of real life people and events, and self-immersion, reflection upon my interactions with those people and events. It's difficult to sustain that rhythm, and I'm sure I periodically lapse into too much of one or the other. But I try to keep something of an equilibrium.

### **What's Next?**

Making these kinds of films is not easy. Filmmaking is becoming a more and more expensive proposition. Video does offer an alternative for production, but video post-production is very expensive. And there are still technical aspects of video that do not appeal to me. It's an on-going battle. ("Cinema et video/Cain et Abel," as Godard says in *Sauve qui peut la vie*). The French are not the only ones under siege by Hollywood studio filmmaking. Independent American filmmakers are having trouble in their own country. Many "art house" cinemas in America have been driven out of business by multi-screen complexes showing major studio releases. And here, there is still a stigma attached to documentary. It's very hard to get people into movie theaters to see non-fiction film.

But the biggest problem I face may be the psychological/ethical problem of invading other people's lives with a movie camera, even when they are more than eager to be filmed. This becomes especially difficult for me to do with my own family. I find I sometimes lack the will power to load up the camera, to press the button. I'd

pero volver al equilibrio que encontré en *Sherman's March*, donde el mundo observado tenía el mismo peso que las expresiones del mundo interiorizado del cineasta.

En su poema épico autobiográfico, *El preludio*, Wordsworth describe su comprensión juvenil de lo que considera que el poeta debe pretender conseguir, un equilibrio entre el yo interior y el mundo exterior:

[Y] yo recuerdo bien  
Que en las apariencias cotidianas de la vida  
Me parecía en aquellos días lograr la vista clara  
De un mundo nuevo: mundo, por demás,  
Que podía transmitirse y, a otros ojos,  
Revelarse, pues acata esas leyes permanentes  
De las que la dignidad espiritual proviene;  
Y unas y otras el ser le proporcionan, manteniendo  
El equilibrio, intercambio ennoblecedor  
De acción desde fuera y desde dentro:  
La excelencia, la pureza de función y poder perfecto  
Del objeto visto y el ojo que lo ve<sup>2</sup>.

El ensimismamiento y el solipsismo son los dos grandes peligros de la voz autobiográfica en el cine de no-ficción. Espero que mi trabajo se reciba más como auto-reflexivo que como solipsista. Intento evitar los insospechados peligros del solipsismo usando todo el humor que puedo –a menudo, burlándome de mí mismo– para que no tomemos el egocéntrico punto de vista del cineasta demasiado en serio. E intento realizar películas accesibles a todo el mundo en general, dejando que otra gente ocupe la pantalla, que tenga papeles importantes en la película. Idealmente, esto puede llevarse a cabo usando ese ritmo oscilante que se mueve entre la inmersión en el mundo exterior –con su inacabable, fascinante panoplia de gentes y sucesos de la vida real– y la auto-inmersión, reflexión sobre mis propias interacciones con esa gente y esos sucesos. Es difícil mantener ese ritmo y estoy seguro de que periódicamente caigo demasiado en lo uno o en lo otro. Pero intento mantener un cierto equilibrio.

### ¿Qué es lo siguiente?

Hacer este tipo de películas no es fácil. Hacer cine se está convirtiendo en una propuesta cada vez más cara. El vídeo sí que ofrece una alternativa para la producción,

<sup>2</sup> Nota del editor: Versión de Bel Atreides, Ediciones DVD, Barcelona, 2003.



rather hold my young son than my camera, and in fact for the first four years of his life, I have filmed very little of him, even though he seems not at all bothered by my filming him. The problem is mine.

Filming one's own life sets up an odd, syncopated duality between one's present and one's past. In some ways it makes it very difficult to live in the present. A kind of schizophrenia sets in as you edit—or perhaps “retrophrenia” would be a better word—but at any rate, an odd sense of looking back from one present tense to what seems to be another very vivid present tense—the world as apprehended by the filmmaker a few years earlier. It took me four years to edit *Sherman's March*. As I neared the completion of that film, I kept thinking “That can't be *me* pursuing those women so haplessly.” It was really as if I were watching the escapades of someone who was like me, perhaps, but was not me. It was eerie at times. In *The World Viewed*, Stanley Cavell writes about the phenomenon of the child trying to understand the statement “This is your grandmother” upon being shown a photograph of the grandmother. At first the child does not accept that statement. Clearly the photo is *not* the grandmother, but rather a representation of the grandmother. The child is, for a day or week or whatever, baffled by this statement. But then one day, mysteriously, the child suddenly accepts the convention of that statement. Cavell asks what causes the child to suddenly accept the convention. That's a little of what it's like to work on an autobiographical film—at least for me. I'm constantly having to deal with the paradox of the footage not really containing “me,” whatever that is. And yet it *is* me, or some version of me. I couldn't even begin to edit *Time Indefinite*, with its material that dealt with my father's death, until several years after his death. And by then, I was a father myself. Life had moved on, and I had moved with it, but still, in order to edit, I needed to reoccupy the personal past tense in order to recreate a present tense for the film. So at the very least this kind of filmmaking lends a strangely disjointed sense to the passage of time in your life. At its worst, it can make you quite certain that you are losing your mind, that you have no fix on reality.

So perhaps that first exposure to *Touch of Evil* will prove to have been ill-fated. Maybe it was all just a manifestation of homesickness—sitting in the *Cinémathèque* in Paris and watching Charlton Heston stride across the Mexican Border made me suddenly long to cross borders myself, return to America and make movies. But maybe I am making the wrong kind of movies now. Maybe, like Heston, I'm about to discover that at the end of my long tracking shot, a tracking shot that began for me twenty years ago in Paris, that there's a vocational time-bomb waiting for me, waiting to blow up in my face. Now that I am married, have two children, a mortgage and car insurance to pay, maybe autobiographical filmmaking is becoming spiritually and logistically too difficult. Maybe it's time to take a break—try something different,

pero la post-producción en vídeo es muy cara. Y todavía hay aspectos técnicos que no me atraen. Es una batalla continua (“Cine y video/Caín y Abel”, como dice Godard en *Sauve qui peut la vie*). Los franceses no son los únicos sitiados por los estudios de Hollywood. Los cineastas independientes americanos están teniendo problemas en su propio país. Muchas salas de “arte y ensayo” han sido desplazadas del negocio por multisalas donde se proyectan los estrenos de los grandes estudios. Y aquí aún hay un estigma adosado al documental. Resulta muy difícil llevar a la gente a las salas de cine para ver películas de no-ficción.

Pero el mayor problema al que me enfrento puede ser el problema psicológico/ético de invadir la vida de otras personas con la cámara, incluso cuando están más que deseosos de ser filmados. Se me hace especialmente difícil con mi propia familia. Encuentro que algunas veces me falta la fuerza de voluntad para cargar la cámara, para presionar el botón. Preferiría sostener a mi hijo antes que a la cámara; de hecho en sus primeros cuatro años, le he grabado muy poco, aunque no le parece molestar en absoluto que le filme. El problema es mío.

Filmar la vida de uno mismo configura una dualidad extraña, sincopada, entre el presente y el pasado de uno mismo. De alguna manera hace más difícil vivir en el presente. Mientras editas, te atrapa una especie de esquizofrenia —o quizá “retrofenia” sea una palabra mejor—. Pero, en cualquier caso, un extraño sentimiento de mirar atrás desde el presente hacia lo que parece ser otro presente muy vívido: el mundo aprehendido por el cineasta unos años antes. Me llevó cuatro años editar *Sherman’s March*. Conforme me acercaba al final de aquel filme, seguía pensando: “Ése no puedo ser yo persiguiendo a esas mujeres tan desventuradamente”. Realmente era como si estuviera observando las correrías de alguien que era como yo, quizá, pero que no era yo. Resultaba inquietante a veces. En *The World Viewed* Stanley Cavell escribe sobre el fenómeno del niño que intenta entender la afirmación “ésta es tu abuela” cuando se le enseña una foto de su abuela. En un primer momento, el niño no acepta tal aseveración. Evidentemente la foto *no* es la abuela, sino más bien una representación de la abuela. El niño está, durante un día o una semana, totalmente confundido con esta afirmación. Pero luego, un día, misteriosamente, el niño acepta de pronto la convención de dicha afirmación. Cavell pregunta qué provoca que el niño asuma la convención repentinamente. Eso es un poco como trabajar en una película autobiográfica, al menos para mí. Tengo que tratar constantemente con la paradoja de que el metraje en realidad no “me” contiene, lo que sea que esto quiera decir. Y sí, soy yo, o alguna versión de mí. No pude ni siquiera empezar a editar *Time Indefinite*, con el material que trataba sobre la muerte de mi padre, hasta pasados varios años después de su muerte. Y para entonces, yo ya era padre. La vida había avanzado y yo con ella, pero todavía, para el montaje, necesitaba re-ocupar el pasado personal para recrear el

such as writing fiction feature scripts or doing short experimental video pieces, or even directing commercials.

But even if I try something new, I think I'll always come back to my own brand of autobiographical non-fiction films. I'll find a way to deal with the logistical, financial, and psychological problems they present. I still think there's a way in which films like these can accomplish what fiction cannot. Representing a direct intersection of "art and life" as they do, they have the potential to provide a heightened awareness of the messy complexity of life, the fragility and yet the durability of life as it's passed on from generation to generation. I would hope that my films, both past and future, might say something about universally shared hopes and fears of all kinds—philosophical, political, psychological, metaphysical. And I would hope that they will continue to convey humor, something of a comic and ironic take on life. Life is hard. Laughter's so important. That's one reason why people love movies so much, especially comedies and animated cartoons. Laughter does have that power to remove us, transport us, replenish us. We relish that. I do, at any rate. So if my films can also manage to make people laugh, then this makes me content.

### **Update/Addendum - September, 2005**

While working on *Time Indefinite*, I had hoped to incorporate material that led the filmmaker back into the world after the death of his father—material that sprang from the birth of his son and caused him to look outward to explore how others dealt with tragedy. I had filmed a number of encounters with Americans I had met by watching local television news programming as I travelled across the US. Three portraits emerged from the footage I had shot, and in each I found an interesting study of attitudes towards fate, luck, and religion. I also managed to get myself entangled in an invitation to direct a fiction film for Miramax. Somehow I had hoped that all of this could be included in *Time Indefinite*, but the resulting film was almost four hours long. I decided to let the material undergo mitosis, and with a little engineering, created a second film, *Six O'Clock News*.

*News*, which premiered at the Sundance Film Festival in 1997, begins with the second half of the last shot in *Time Indefinite*—the close-up shot of my son as an infant. The two films are therefore linked by this one shot, and share many thematic concerns, but are autonomous. *Six O'Clock News* is an American road movie—a meditation on media, mortality, and theology as seen through the eyes of a filmmaker who has just become a father for the first time.

presente para la película. Así que, cuando menos, este tipo de cine presta un sentido extrañamente desarticulado al paso del tiempo en tu vida. En el peor de los casos, te puede terminar convenciendo de que se te está yendo la cabeza, de que no estás en la realidad.

Así que quizá aquella primera exposición a *Sed de mal* termine resultando aciaga. Puede que solo fuera una manifestación de nostalgia: sentado en la *Cinémathèque*, en París, ver a Charlton Heston cruzar la frontera mejicana a grandes zancadas me hizo, de repente, desear cruzar fronteras, regresar a América y hacer películas. Pero puede que esté haciendo las películas equivocadas. A lo mejor, como Heston, estoy a punto de descubrir que al final de mi largo plano secuencia –que empezó para mí hace veinte años en París– hay una bomba de relojería vocacional esperándome, lista para explotarme en la cara. Ahora que estoy casado, con dos hijos, una hipoteca y un seguro de coche que pagar, puede que las películas autobiográficas se estén convirtiendo en algo demasiado difícil espiritual y logísticamente. Quizá es el momento de tomarse un descanso, probar algo diferente, como escribir guiones de ficción o realizar cortos experimentales en vídeo o, incluso, dirigir anuncios.

Pero incluso si pruebo algo nuevo, creo que siempre volvería a mi propio estilo de películas autobiográficas de no-ficción. Encontraré una manera de sobrellevar los problemas logísticos, financieros y psicológicos que presentan. Todavía creo que hay un terreno en el que estas películas pueden lograr lo que las películas de ficción no pueden. Representando, como hacen, una intersección entre “vida y arte”, cuentan con el potencial de proporcionar una conciencia más aguda de la complejidad de la vida, la fragilidad pero también la persistencia de la vida que pasa de generación en generación. Desearía que mis películas, las pasadas y futuras, pudieran decir algo sobre las esperanzas y miedos universalmente compartidos: filosóficos, políticos, psicológicos, metafísicos. Y desearía que continuaran transmitiendo humor, algo del lado cómico e irónico de la vida. La vida es dura. La risa es tan importante. Ésta es una razón por la que a la gente le gustan tanto las películas, especialmente las comedias y los dibujos animados. La risa sí tiene de veras el poder de conmovernos, transportarnos, reponernos. Saboreamos eso. Yo lo hago, en cualquier caso. Así que si mis películas también logran hacer reír a la gente, entonces eso me alegra.

### **Actualización/Adenda – Septiembre, 2005**

Mientras trabajaba en *Time Indefinite*, abrigaba la esperanza de incorporar material que devolviera al cineasta al mundo tras la muerte de su padre, un material que provenía del nacimiento de su hijo y que le motivó a mirar hacia el exterior para explorar

After finishing *Six O’Clock News*, I needed to start something fresh. There was no “left-over” material from other films that I felt was promising, as had been the case with the footage for *News*. For a long time, I had thought that there could be an interesting film to make about tobacco and smoking from the perspective of a North Carolinian whose family had once been involved in the tobacco industry. North Carolina grows more tobacco than any other state in the US, and given the controversy over the tobacco industry, which included complex legal settlements of law suits against the tobacco companies, tobacco had become a hot topic in the American media. Hollywood had even made a film about the tobacco industry—*The Insider*—and there were countless television news segments devoted to the questionable ethics of the tobacco industry and the havoc smoking was waging on the health of Americans. I knew I did not want to make a documentary that merely excoriated the tobacco industry or warned about the harmful effects of smoking. I felt people already understood that the tobacco industry had been guilty of deception and questionable ethical practices, such as marketing to children. I was determined to make a different kind of “tobacco documentary.”

It wasn’t until a cousin of mine in North Carolina, John McElwee, showed me an old Hollywood melodrama—*Bright Leaf* (1950), directed by Michael Curtiz starring Patricia Neal and Gary Cooper—that I found the door through which I needed to pass in order to make this film. My cousin was convinced that *Bright Leaf* was based upon the life of my great-grandfather, a Carolina tobacco manufacturer who had been quite successful but had then lost legal control of his most popular brand of tobacco—“Durham Bull.” It seemed it might be possible to continue the autobiographical approach that had been sustained through my previous four documentaries, and to make some sort of film that would explore the subject of tobacco and the way it is woven into the economic, historical, cultural, and psychological terrain of North Carolina. I also hoped that this film could, with a little luck, also tackle more universal themes: addiction, denial, legacy, notions of home, and even what it means to make movies—home movies, documentary movies, Hollywood movies.

After filming my cousin, I filmed tobacco farmers, scientists working on ways to combat nicotine addiction, people who were dying of cancer and people who were happily smoking. I would go down to North Carolina and shoot for a week or so, and then return to Boston and begin editing the material. This went on for about a year, and I attempted to make it all hold together using the persona and voice-over narration style that I had used in the past. But at a certain point I became frustrated with this approach, or perhaps simply fatigued with hearing the sound of my own voice. I began to wonder about other possibilities. Despite my flirtation with Miramax in *Six O’Clock News*, I have never been particularly interested in trying to make a fiction

cómo el mundo abordaba lo trágico. Yo había grabado varias reuniones con americanos que había conocido al ver las noticias de televisiones locales, mientras viajaba a través de Estados Unidos. Tres retratos emergían del metraje que filmé y en cada uno encontré un interesante estudio de diferentes actitudes ante la fatalidad, la suerte y la religión. También me ocurrió que me invitaron a dirigir una película de ficción para Miramax. De alguna manera esperaba que todo esto pudiera incluirse en *Time Indefinite*, pero la película resultante duraba casi cuatro horas. Decidí dejar que el material sufriera un proceso de mitosis y, con un poco de ingeniería, creé una segunda película: *Six O'Clock News*.

*News*, que presenté en el Festival de Cine de Sundance en 1997, empieza con la segunda mitad de la última toma de *Time Indefinite*: el primer plano de mi hijo, aún un bebé. Por consiguiente, las dos películas están unidas por esta toma y comparten muchos intereses temáticos, pero son autónomas. *Six O'Clock News* es una *road-movie* americana, una meditación sobre los medios de comunicación, la mortalidad y la teología vistas a través de los ojos de un cineasta que acaba de ser padre por primera vez.

Tras concluir *Six O'Clock News* necesitaba empezar algo nuevo. No quedaban retales de otras películas que considerara prometedoras, como había ocurrido con el metraje de *News*. Durante mucho tiempo, había pensado que podría haber una película interesante sobre el tabaco y el fumar desde la perspectiva de alguien de Carolina del Norte cuya familia había estado involucrada en la industria tabaquera. En Carolina del Norte se planta más tabaco que en cualquier otro estado de Estados Unidos, y, dada la controversia sobre la industria —que incluye complejos procedimientos legales contra las compañías tabaqueras—, el tabaco se había convertido en un tema de candente actualidad en los medios de comunicación estadounidenses. Incluso Hollywood había realizado una película sobre la industria del tabaco —*El dilema (The Insider)*— y había numerosas noticias dedicadas a la cuestionable ética del sector y a los estragos que estaba causando en la salud de los americanos. Sabía que no quería hacer un documental que solamente vilipendiara a la industria del tabaco o advirtiera de los efectos dañinos de fumar. Sentía que la gente ya sabía que la industria del tabaco había sido culpable, por sus engaños y sus cuestionables prácticas éticas, como la comercialización a menores. Estaba decidido a hacer un tipo diferente de “documental sobre el tabaco”.

No fue hasta que un primo mío en Carolina del Norte, John McElwee, me enseñó un antiguo melodrama de Hollywood —*El rey del tabaco (Bright Leaf, 1950)*, dirigida por Michael Curtiz y protagonizada por Patricia Neal y Gary Cooper— cuando encontré la puerta por la que necesitaba pasar para realizar esta película. Mi primo estaba convencido que *Bright Leaf* estaba basada en la vida de mi bisabuelo, un fabricante de tabaco

film, but the notion of playing with persona has always been a part of my work. In editing *Bright Leaves*, I had tried to incorporate vignettes of my young son growing up in Boston. I had intended these brief scenes as opportunities to reflect upon the theme of legacy—what my great grandfather and subsequent generations had passed down to me, and what I in turn was passing down to my son. I subsequently became intrigued with the possibility of recasting the entire film into a kind of documentary “fictional future,” with the film being narrated by my son, later in his life, after my death. The idea was that Adrian, a young medical student, would be looking at his father’s unfinished documentary—one that his father had abandoned shortly before dying suddenly of a heart attack. The son is trying to make sense of what the father was hoping to accomplish with this film, since it clearly had legacy as one of its main themes. I began forging a voice-over narration, trying to imagine what Adrian’s perspective would be. I pictured Adrian, embarking on a life in medicine and science, as being extremely skeptical of his father’s endeavors. To Adrian, the father seems lost, aimlessly drifting into a complex world with a movie camera on his shoulder, trying to make sense of it, and not really succeeding. My idea was to create a character—“Adrian McElwee”, ten or so years in the future—who is trying to make sense of his father’s mostly unsuccessful attempts to make sense of the world around him.

I became very excited about this idea, and spent months reworking the rough cut version of *Bright Leaves* to try to accommodate this narrative approach. I tested it out on filmmaker friends. I had a public screening of it at a filmmaking foundation in Boston. But something was simply not working about the approach. Its novelty and inventiveness were very alluring, but I could see that some factor stubbornly remained amiss. Finally, I had to concede that it had to do with the fact that the material I had shot was inherently at odds with the inflection of the narration as it was written. The writing of the narration, as spoken by “Adrian McElwee,” tried to convey a sense of the father being totally at sea—overwhelmed with the task of making a film about the complex issues surrounding tobacco. But in fact, the scenes I had filmed in North Carolina did not convey a sense of being lost or confused. They were shot with typical efficiency and attentiveness of someone who had been trained as a documentary filmmaker and had been shooting films for twenty years. The “fictionalized” voice-over narration, insisting on the father’s incompetence, could not overcome the competently shot material itself. There was something in the veracity of the documentary image, as created in a very straight-forward way by the documentarian, that belied the narrative conceit of the film. When I filmed the woman tobacco farmer whose mother has just died from smoking, and she declares, in an emotional response to a question put to her by the filmmaker, that “smoking had nothing to do with my mother dying. It has nothing to do with anyone who dies,” it is clear that the

que había tenido bastante éxito pero que, después, perdió el control legal de su marca más famosa de tabaco: "Durham Bull". Parecía posible continuar con la aproximación autobiográfica que había seguido en mis anteriores documentales y hacer un tipo de película que explorara el tema del tabaco y la manera en que se entretije con los ámbitos económico, histórico, cultural y psicológico de Carolina del Norte. También esperaba que esta obra pudiera, con un poco de suerte, abordar temas más universales: la adicción, la prohibición, el legado, el hogar e, incluso, lo que significa realizar películas (películas caseras, películas documentales, películas de Hollywood).

Después de grabar a mi primo, filmé granjeros de tabaco, científicos trabajando en modos de combatir la adicción a la nicotina, gente que estaba muriendo de cáncer y otros que fumaban felizmente. Iba a Carolina del Norte y rodaba durante una semana o así y, después, volvía a Boston y empezaba a montar el material. Así continué durante un año más o menos; pretendía cohesionarlo todo usando mi personaje y el estilo de narración en *off* que había utilizado en el pasado. Pero en un determinado momento, me frustré con este enfoque o quizás simplemente me cansé de oír el sonido de mi propia voz. Empecé a preguntarme sobre otras posibilidades. A pesar de mi flirteo con Miramax en *Six O'Clock News*, nunca he estado particularmente interesado en intentar hacer ficción, pero la noción de jugar con mi personaje siempre ha formado parte de mi trabajo. Al editar *Bright Leaves* había probado a incorporar escenas de mi hijo creciendo en Boston. Pretendía que estas breves escenas fueran oportunidades para reflexionar sobre el tema del legado: lo que mi bisabuelo y las generaciones siguientes me habían dejado, y lo que a su vez iba yo a transmitir a mi hijo. Posteriormente, me intrigó la posibilidad de reestructurar toda la película en una especie de documental situado en un "futuro ficcional", narrado dentro de unos años por mi hijo, después de mi muerte. La idea era que Adrian, un joven estudiante de medicina, estuviera viendo el documental inacabado de su padre, que había abandonado poco antes de morir de un infarto. El hijo trata de aportar sentido a lo que su padre esperaba lograr con el filme, puesto que, sin duda, el legado era uno de los temas principales. Empecé a forjar una voz en *off*, intentando imaginar cuál sería la perspectiva de Adrian. Me imaginaba a Adrian, embarcándose en una vida de medicina y ciencia, muy escéptico ante los proyectos de su padre. Para Adrian, su padre parece estar perdido, arrastrado a la deriva en un mundo complejo, con una cámara sobre su hombro, intentando darle algún sentido, sin mucho éxito. Mi idea era crear un personaje –"Adrian McElwee", dentro de diez años más o menos– que pretende dar coherencia a los desastrosos intentos de su padre por dar sentido al mundo que le rodeaba.

Me emocioné con esta idea y pasé meses revisando el montaje preliminar de *Bright Leaves*, intentando amoldarla a este enfoque narrativo. Lo puse a prueba con cineastas amigos. Hice hasta una proyección pública en una fundación de cine en



filmmaker knows exactly what he is after in this scene as he shoots it. I finally abandoned this narrative approach and went back to narrating the way I have always narrated my films. I had learned something about the documentary image, which is that it has its own inherent veracity, its own integrity. This veracity can, of course, be manipulated. It always has been—from the films of Robert Flaherty to the current obsession in the US and Europe with “reality television.” But the manipulation has to be handled deftly. Depending upon the project, the documentary filmmaker can only indulge in certain sorts or degrees of manipulation. If he or she ranges too far from the inherent truthfulness of the raw material, the approach will not work. I had ranged too far.

I am still very intrigued by the notion of a documentary film consisting of material gathered in “the present” but narrated from the perspective of a fictionalized future. I hope one day to make such a film—perhaps the next one. But I believe I learned a valuable lesson as a documentary filmmaker: paraphrasing Shakespeare, “To thine own footage be true!”

Boston. Pero, sencillamente, algo no funcionaba con esta estrategia. Su novedad e inventiva resultaban muy seductoras, pero veía que algo seguía tercamente fuera de lugar. Finalmente, tuve que admitir que tenía que ver con que el material que había filmado chocaba con la modulación de la voz narrativa tal y como estaba escrita. La escritura de la narración, tal y como la narraba “Adrian McElwee”, intentaba transmitir la sensación de un padre totalmente confundido, abrumado con la tarea de realizar una película sobre los complejos temas que rodeaban el tabaco. Pero, de hecho, las escenas que había grabado en Carolina del Norte no transmitían la sensación de estar perdido o confundido. Fueron grabadas con la eficacia y concentración propias de alguien que había sido instruido como director de documentales y que los había realizado durante veinte años. La narración “ficcionalizada”, insistiendo en la ineptitud del padre, no pudo imponerse al propio material filmado profesionalmente. Había algo en la veracidad de la imagen documental –creada de forma muy sencilla por el documentalista– que contradecía la engreída narración de la película. Cuando filmé a la cultivadora de tabaco, cuya madre acaba de morir por fumar, declarando –en una emocionada respuesta a la pregunta del cineasta– que “fumar no tuvo nada que ver con la muerte de mi madre. No tiene nada que ver con alguien que muere”, está claro que el cineasta sabe lo que busca en esta escena mientras filma. Finalmente abandoné este camino narrativo y volví a la forma con la que siempre había narrado mis películas. Había aprendido algo sobre la imagen documental: que tiene una veracidad inherente, una integridad propia. Esta veracidad puede ser, por supuesto, manipulada. Siempre lo ha sido, desde las obras de Robert Flaherty hasta la obsesión actual en Estados Unidos y Europa con la “telerrealidad”. Pero la manipulación tiene que ser manejada con destreza. Dependiendo del proyecto, el documentalista puede aceptar sólo algunos grados de manipulación. Si van más allá de la verdad inherente a la materia prima, el enfoque no funcionará. Yo me había ido demasiado lejos.

Todavía estoy muy intrigado con la noción de un documental que consista en material recogido en “el presente” pero narrado desde la perspectiva de un futuro ficcionalizado. Espero hacer una película así algún día, quizás la siguiente. Pero creo que he aprendido una valiosa lección como documentalista: parafraseando a Shakespeare, “¡se fiel a tu propio metraje!”.



## TALKING WITH MCELWEE: “COLLAGE” INTERVIEW

### EN CONVERSACIÓN CON MCELWEE: UNA ENTREVISTA “COLLAGE”

This chapter intends to complement the text of the previous chapter, presenting an “interview” composed of questions and answers taken from the interviews published in the following publications:

Este capítulo pretende complementar el texto del capítulo anterior, presentando una “entrevista” compuesta con preguntas y respuestas de entrevistas publicadas en las siguientes publicaciones:

- IW:** *IndieWire*<sup>1</sup>
- CL:** *Cineaste* (C. Lucia)<sup>2</sup>
- CR:** *Cineaste* (L. Rhu)<sup>3</sup>
- FQ:** *Film Quarterly*<sup>4</sup>
- THA:** *The Harvard Advocate*<sup>5</sup>
- MM:** *MovieMaker Magazine*<sup>6</sup>
- TI:** *The Independent Film and Video Monthly*<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Poppy, Nick. “‘I am a Camera,’ Ross McElwee on First-Person Filmmaking.” *IndieWire* (August 2004).

<sup>2</sup> Lucia, Cynthia. “When the Personal Becomes Political: An Interview with Ross McElwee.” *Cineaste* 20.2 (1993): 32-37.

<sup>3</sup> Rhu, Lawrence F. “Home-movies and personal documentaries. An interview with Ross McElwee.” *Cineaste* 29.3 (Summer 2004): 5-12.

<sup>4</sup> MacDonald, Scott. “Southern Exposure: An Interview with Ross McElwee.” *Film Quarterly* 51.4 (Summer 1988): 13-23.

<sup>5</sup> Lahav, Gil. “An Interview with Ross McElwee.” *The Harvard Advocate* (Spring 1994).

<sup>6</sup> Hunt, Paula. “McElwee’s March.” *MovieMaker Magazine*, 7 Dec. 1993. [www.moviemaker.com/articles/print/mcelwees\_march\_3024/, 16-12-2007].

<sup>7</sup> Thomson, Patricia. “Ross McElwee High Wire Act.” *The Independent Film and Video Monthly* 20.4 (May 1997): 34-37.

## A style of filmmaking

**IW:** ... You're still shooting film, which is a medium that seems to be going away.

**McElwee:** That's a gentle way of putting it. Careening towards the precipice, as far as I can tell. I shot the last one in film, and don't honestly know for sure that I'll shoot the next one in film. The other day, I had my Aaton 16mm camera out, and periodically, once a year, I discharge the batteries and then recharge them, to keep them in good health. And I was overcome with this sense of nostalgia –because I've also been shooting a lot of DV lately– for shooting with the big, bulky camera. I came out of a generation of filmmakers who learned to shoot with 16mm handheld, and DV is quite an innovation, no doubt about it, and it does simplify things immensely, but there is something about the cumbersomeness of 16mm cameras, and the limitations imposed upon you by ten minutes at a time, given that that's how long a roll of film lasts, that I think is now a part of my filmmaking sensibility. Even if I'm not actually shooting film, part of the patience and the caution with which I pull the trigger has to do with having learned on 16mm. So if I don't do another 16mm film, I'll be sad about that. But I'm not sentimental about it—I'm also perfectly ready to move on. A lot of it has to do with closing the gap between film and HD or Digibeta, transferred to film and then projected. When that technological gap is closed sufficiently, in terms of being able to render the world as beautifully as film does, I'll be the first to jump ship. I don't love giving \$100 a roll to Eastman Kodak.

**IW:** You mentioned the process of shooting film, and how that informs the way you make films. I'm interested in that kind of meditative style. It seems that's such an important part of what you do.

**McElwee:** I think it's very much a part of the style of my filmmaking that I allow for long shots, with everything that implies. Shots that go on for 20 seconds, 30 seconds, even a minute, two minutes occasionally, in which the viewer is allowed to sit there and absorb not only the primary content, but also the nuance of the moment –people's body language, what's happening in the background– because there isn't a cut every 2.5 seconds. And I may be inching my way into complete obsolescence by insisting on this style, but it is something that I value, and I realize it's very counter to the prevailing trends these days, which is to keep things moving, and put lots of music in the films and use lots of special effects and graphics and so forth. There are a lot of fast paced movies I really love, but it's not my style, and I think I am after something different. It is very meditative style, as you say. I just have to somehow be confident that there's some segment of an audience that wants to experience now and then a

## Un estilo de hacer cine

**IW:** (...) Aún filma usted en celuloide, un medio que está desapareciendo.

**McElwee:** Esa es una manera suave de expresarlo. Acercándome al precipicio, hasta donde puedo decir. Grabé la última en celuloide, y sinceramente, no estoy del todo seguro de si filmaré la siguiente en el mismo formato. El otro día saqué mi cámara Aatom de 16mm, y periódicamente, una vez al año, descargo las baterías y las vuelvo a cargar, para así mantenerlas en la mejor condición posible. Y me invadió una gran sensación de nostalgia –también porque últimamente he estado grabando bastante con el formato DV– al estar grabando de nuevo con una de esas cámaras grandes, voluminosas. Proviengo de una generación de cineastas que aprendieron a filmar con cámaras de 16mm, y el formato DV es una innovación, sin duda, que simplifica enormemente muchas cosas, pero hay algo especial en la incomodidad de las cámaras de 16mm y las limitaciones de tiempo impuestas por los diez minutos de rollo. Algo que ya forma parte de mi sensibilidad como cineasta. Aunque no esté rodando en cine, parte de la paciencia y cautela que con la que grabo tiene que ver con mi aprendizaje en 16mm. Así que, si no vuelvo a grabar con una cámara de 16mm, me apenará. Pero no soy sentimental sobre el tema, también estoy perfectamente preparado para cambiar. Buena parte de ello tiene que ver con que disminuya la distancia entre la película y el HD o Digibeta, transferido a cine y luego proyectado. Cuando esa distancia tecnológica se estreche lo suficiente, en el sentido de ser capaz de presentar el mundo con la belleza del cine, entonces seré el primero en cambiar de opinión. No me gusta en absoluto tener que darle 100 dólares por cada rollo a Eastman Kodak.

**IW:** Antes mencionaba el proceso de rodar en celuloide y como eso determina su manera de hacer cine. Estoy interesado en ese estilo meditativo. Parece que es una parte muy importante de lo que usted hace.

**McElwee:** Pienso que los planos largos conforman gran parte de mi estilo como cineasta, con todo lo que implica. Planos que llegan a durar 20 ó 30 segundos, incluso un minuto, a veces dos, en los que se le brinda al espectador la oportunidad de sentarse y absorber no solo el contenido primario, sino también los matices del momento –el lenguaje corporal de la gente, lo que ocurre en segundo plano–, porque no hay un corte cada dos segundos y medio. Y puede que esté quedándome anticuado por incidir demasiado en este estilo, pero se trata de algo que valoro. Y me doy cuenta de que va contra las tendencias dominantes, que buscan mantener todo en movimiento y poner gran cantidad de música y usar efectos especiales y gráficos en las películas y todo eso. Hay un buen número de películas de ritmo rápido que me encantan, pero no es mi estilo, y creo que persigo algo distinto. Es un estilo muy meditativo, como usted dice. Tan solo puedo confiar en que exista aún un sector del público que quiera

film like that. And when there's no longer such an audience, I guess I'll no longer be making those kinds of films.

**CL:** While your films fall within the *cinéma vérité* tradition, you depart radically from the cinema style of filmmakers like your acknowledged mentor, Richard Leacock. How do you characterize your brand of *cinéma vérité*?

**McElwee:** My use of cinema *vérité* is definitely present—it's undeniable, and I certainly owe a great allegiance to that whole tradition. Fred Wiseman has done such a terrific job of perfecting it, even though it's imperceptible, in a sense. In effect, the message to the rest of us has been, find something else to do. Not literally—there are an infinite number of fine cinema *vérité* films to be made, but I've felt that there's got to be some very different way to use the style. Perhaps that's a negative impetus way of describing why I took the form and started to play with it, pervert it. There has always been something that bothered me a little bit about the invisible camera of classic *cinéma vérité*—not exactly a pretense at objectivity, but an attempt at some pure form of objectivity always seemed impossible and, at least in my attempts, dishonest, in some ways.

In all of the Godardian hue and cry about objectivity and truth being captured by a camera at twenty-four frames per second, I've missed the idea of subjectivity. Somehow melding the two—the objective data of the world with a very subjective, very interior consciousness, as expressed through voice-over and on-camera appearances—seemed to give me the clay from two different pits to work with in sculpting something that suited me better than pure *cinéma vérité*. But there's something undeniably magnetic and enthralling about *cinéma vérité*, for all the best reasons and all the voyeuristic wrong reasons that continues to pull us in to as a genre.

**FQ:** In Wiseman's films you can always see that everybody is conscious of the camera, but not so much of him personally. They're motivated to act for the apparatus of the camera, whereas in *Sherman's March* and *Backyard* you know the people and have fairly complex relationships with them: the camera is more a part of you, rather than you a part of the camera. Your subjects may respond to the camera being there, but they're primarily interacting to you having the camera pointed at them. The interaction is more complicated. Or complicated in a different way.

**McElwee:** In objective detached "classical" *cinéma vérité*, you may have very strong emotional feelings about what you're shooting, but basically the world plays itself out in front of you without any of your feelings being directly represented in what you're shooting. You're detached, separated. This enables you to develop levels of complexity within a single frame, foreground/background relationships for instance.

experimentar una película así. Y cuando deje de existir público así, me temo que dejaré de realizar obras de ese tipo.

**CL:** Si bien sus películas forman parte de la tradición del *cinéma vérité*, usted se aparta radicalmente del estilo *vérité* o de cineastas como su conocido mentor, Richard Leacock. ¿Cómo caracteriza usted su tipo de cine *vérité*?

**McElwee:** Mi uso del *vérité* está, sin duda, presente; resulta innegable y, desde luego, le debo una gran fidelidad a esa tradición. Fred Wiseman ha desarrollado un tremendo trabajo para perfeccionarlo, aunque, en cierto modo, no sea perfeccionable. En efecto, el mensaje para el resto de nosotros ha sido: encuentren algo nuevo para hacer. No literalmente. Hay infinidad de excelentes películas de cine *vérité* por hacer, pero he sentido que tiene que haber algunas otras formas diferentes de emplear ese estilo. Quizá se pueda describir como un impulso negativo el porqué cogí la forma y empecé a jugar con ella, a pervertirla. Siempre ha habido algo que me molestaba un poco sobre la cámara invisible en el *vérité* clásico; no exactamente su pretensión de objetividad, sino su búsqueda de alguna forma pura de objetividad, que siempre me pareció imposible y, al menos en mis tentativas, deshonesto en cierto modo. En todo el griterío godardiano acerca de la objetividad y la verdad capturada por la cámara a veinticuatro fotogramas por segundo, yo he echado de menos la idea de la subjetividad. De alguna manera, unir las dos —los datos objetivos del mundo con una conciencia interior subjetiva, tal y como se expresa en la voz en *off* y en las apariciones en cámara— parecía ofrecerme la arcilla de dos fosos diferentes con la que trabajar para esculpir algo que me encajaba mejor que el puro *cinéma vérité*. Pero es innegable que hay algo magnético y fascinante en el *cinéma vérité*, tanto por las buenas razones como por las erróneas y *vouyerísticas* que continúan arrastrándonos a él como género.

**FQ:** En las películas de Wiseman se puede ver que todo el mundo es consciente de la cámara, pero no tanto de él personalmente. Están convocados para actuar ante la cámara, mientras que en *Sherman's March* y *Backyard* usted conoce a las personas y mantiene relaciones un tanto complejas con ellos: la cámara es una parte de usted, más que ser usted parte de la cámara. Sus sujetos pueden responder a la cámara, pero, sobre todo, interactúan con usted, que tiene la cámara apuntándoles. Esa interacción, entonces, es más complicada. O complicada de diferente manera.

**McElwee:** En el *cinéma vérité* objetivo y clásico, puedes tener emociones muy fuertes sobre lo que estás grabando, pero básicamente el mundo se presenta delante de ti sin que ninguna de tus sentimientos se represente en lo que estás grabando. Estás aparte, separado. Esto te permite desarrollar niveles de complejidad en un mismo fotograma, por ejemplo en las relaciones entre el primer plano y el fondo. En *Space*



In *Space Coast* there's a shot of Papa John sitting in a chair rambling on about how he can't get a job, while in the background you can see his wife struggling to load the refrigerator with groceries; all kinds of interesting ironies and complexities are set up in that shot. When you start taking on part of the burden of the narrative and the interactions yourself, you can lose one level or dimension of this kind of complexity. The interaction begins to be simpler, more perpendicular to the camera. The complexities and interactions that once existed between people in front of you now exist between the person in front of you and yourself. Often, you're giving up the observed detail that reflects the depth and multi-leveled complexities of the world, both visually and sociologically. What you're getting instead is a self-reflective complexity, one that turns back on itself. Occasionally in *Sherman's March*, however, there are moments when I was able to step back and observe what was going on. The scene with the survivalists is an instance of that. They're not really part of my world, so I can step back and film them objectively. Ideally, I want my films to phase in and out of these two kinds of experience.

**THA:** How do you decide what to say in your narrations?

**McElwee:** Occasionally I take notes on location, so to speak. An idea about something I've just filmed might pop into my head and I'll jot it down on a scrap of paper. But ninety percent of my writing is done *ex post facto*. After a certain point in the editing process, I begin editing with a word processor and a tape deck on the table beside me. I watch the footage and type out various responses to it. I then make sound recordings of the narrations and play them back as the scene runs. If it seems to work reasonably well, I record the narration in a narration booth, transfer the recording to 16mm magnetic stock, and cut it into my sound track. That all sounds very methodical and straightforward, but in reality it's excruciating for me to write my narrations. Partially because some part of me still resists doing it. Coming from a tradition of *cinéma vérité*, I still feel slightly queasy every time I narrate during one of my films. This is, after all, film; one feels the strong compulsion to let the images tell their own story. And in fact I try to let that happen as much as possible in my films. But then I have to remind myself that I am trying to do something different from classical *cinéma vérité* and that my approach to exploring other possibilities for the genre has to do with subjective writing. And so I return to the word processor. But it's very painful, trying to find the balance between whether I've said too much or not enough. I go through literally hundreds of pages of typed drafts and dozens and dozens of recorded versions of the narration track before I finally accept a version that works for me. It seems that it shouldn't be so difficult: after all, nothing I'm saying is terrifically complicated; there's no poetry of complicated syntax to wrestle with. Yet it takes me

*Coast* hay una secuencia de Papa John sentado en una silla quejándose de que no consigue trabajo mientras ves en el fondo a su mujer tratando de meter las compras en la nevera; en ese plano se establecen todo tipo de complejidades e ironías interesantes. Cuando comienzas a asumir el peso de la narración y las interacciones, puedes llegar a perder un nivel o dimensión de ese tipo de complejidad. La interacción se torna más simple, más perpendicular con respecto a la cámara. Las complejidades e interacciones que existían entre la gente que estaba delante de ti ahora se dan entre la persona que está ante ti y tú mismo. A menudo, renuncias al detalle que refleje la profundidad y los diversos niveles de complejidad del mundo, tanto visuales como sociológicos. A cambio, lo que recibes es una complejidad auto-reflexiva, que se vuelve sobre sí misma. Sin embargo, de vez en cuando hay momentos en *Sherman's March* en los que podía dar un paso atrás y observar lo que sucedía. La escena con los *survivalists* constituye un claro ejemplo. No forman parte realmente de mi mundo, así que podía retroceder y grabarles de forma objetiva. Idealmente me gustaría que mis películas mostraran esos dos tipos de experiencia.

**THA:** ¿Cómo decide qué decir en sus narraciones?

**McElwee:** A veces tomo notas sobre el lugar, por así decir. Una idea sobre algo que acabo de filmar puede venirme a la cabeza y la escribo en un trozo de papel. Pero el noventa por ciento de lo que escribo lo hago *ex post facto*. Llegado un determinado momento del proceso de edición, empiezo a montar con un procesador de textos y una grabadora a mi lado. Miro el metraje y tecleo varias respuestas a ello. Entonces, grabo las narraciones y las reproduzco sobre las escenas. Si funcionan razonablemente bien, las grabo en una cabina de sonido, las paso a cinta magnética de 16mm y las coloco en mi banda sonora. Todo esto suena muy metódico y directo, pero en realidad me resulta insoportable escribir las narraciones. En parte porque un porcentaje de mí se resiste a hacerlo. Viniendo de la tradición del *vérité*, todavía me siento algo mareado cada vez que narro en alguna de mis películas. Al fin y al cabo, esto es cine; uno se siente más inclinado a dejar que las imágenes cuenten su propia historia. Y, de hecho, trato de que eso ocurra lo más posible en mis películas. Pero luego me tengo que recordar que trato de hacer algo distinto del *cinéma vérité* clásico y que mi manera de explorar otras posibilidades está ligada a la escritura subjetiva. Y así vuelvo al procesador de textos. Pero es muy doloroso tratar de encontrar un punto de equilibrio entre si he dicho demasiado o demasiado poco. Termino produciendo literalmente cientos de páginas en borrador y docenas y docenas de versiones grabadas de la narración antes de seleccionar una versión que funcione. Parece que no debería ser tan difícil. Después de todo, nada de lo que estoy diciendo es tremendamente complicado; carece de poesía o de una complicada sintaxis con la que enfrentarse.

forever to get it right. I'm not sure why I find the writing much more difficult than the editing of the picture.

### **Relationship between filmmaker and participants**

**THA:** Do you, or the other people you film, ever feel objectified or commodified—reduced to images destined for viewer consumption?

**McElwee:** To answer this question honestly, you'd have to ask people who have been filmed by me. As for myself, I can say that, on some level, I have felt at times oddly objectified by being the subject of my own films. It's at times a little awkward. When I've accompanied my films to festivals or openings, I've had this odd sense that people feel they know me, that they have me typed in a certain way. Perhaps it's similar to what actors feel when they appear in public. At times it's disconcerting, but how can I complain? No one's forcing me to make these self-reflexive films. And by and large, people are quite respectful. But they are curious, and they do ask questions in writing and in person that they certainly wouldn't ask other strangers. As for other people who appear in the films, my hope is that they do not feel they've been reduced to images destined for viewer consumption, as you say. I try to render people's lives with as much complexity and —when appropriate— affection as I can, which I hope prevents people from being reduced to mere images or symbols. I think this problem is much more prevalent on television news shows, where you have types —the welfare mother, the flood victim, and so on— described in a few brief strokes, in a sound bite or two.

**MM:** When you film, do you just show up with your equipment, or do you call people ahead of time and let them know that you're coming with a camera?

**McElwee:** The latter. I never try to ambush people with the camera. In *Sherman's March* there were some ambushes that we did that were cut out of the film. There was a furniture store that I filmed in and the owner was really obnoxious to the woman who worked there. She was going to quit that day, so I just showed up with the camera and he kicked us both out of the store and I filmed the whole thing. That was great, it was a really good scene and I had no ethical qualms about doing it. Everybody else I felt connected to in *Sherman's March*, *Time Indefinite*, *Charleen* and *Backyard*, were my friends and family so I always gave them warning, saying "unless you tell me not to, I'm going to have the camera."

Sin embargo, me lleva una eternidad terminarlo. No sé por qué me parece más difícil la escritura que el montaje.

### **Relación entre cineasta y participantes**

**THA:** ¿Alguna vez, usted o las personas a las que filma, se han sentido convertidas en mero objeto o mercancía, reducidos a imágenes destinadas al consumo por el público?

**McElwee:** Para contestar con honestidad a esta pregunta debería preguntar a aquellas personas que han sido filmadas por mí. En mi caso, puedo decir que, en algún momento, me he sentido extrañamente cosificado por ser el sujeto de mis películas. En algunas ocasiones resulta embarazoso. Cuando he acudido a las presentaciones de mis películas a los festivales o *premieres*, tengo la rara sensación de que la gente me conoce, que me tienen etiquetado de una cierta manera. Posiblemente sea lo mismo que los actores sienten cuando aparecen en público. A veces resulta desconcertante, pero ¿cómo me puedo quejar? Nadie me obliga a hacer estas películas tan auto-reflexivas. Y, generalmente, la gente suele ser muy respetuosa. Pero también son curiosos y preguntan por escrito o de palabra lo que seguro no preguntarían a otros desconocidos. Y en cuanto a los demás que aparecen en las películas, mi deseo es que no se sientan reducidos a meras imágenes para consumo del público, como usted dice. Yo procuro presentar la vida del resto de personas con toda la complejidad y –cuando es apropiado– con todo el afecto que puedo, lo que espero que impida que estas personas se sientan reducidos a imágenes o símbolos. Creo que este problema está mucho más extendido en la televisión, donde hay más estereotipos: la madre que necesita ayuda social, la víctima de la inundación, etc., todas ellas descritas en breves pinceladas.

**MM:** Cuando graba, ¿aparece tal cual con el equipo o llama con adelanto y les hace saber que se dirige hacia allí con la cámara?

**McElwee:** Lo último. Nunca trato de acorralar a la gente con una cámara. En *Sherman's March* hicimos algunas emboscadas, que luego eliminamos de la película. Había una tienda de muebles en la que grabé, donde el dueño era bastante grosero con la mujer que trabajaba ahí. Ésta iba a despedirse ese día, así que aparecí ahí con la cámara y éste nos echó a patadas a los dos, mientras yo filmaba todo. Fue genial: era verdaderamente una buena escena y no tuve ningún reparo ético en hacerlo. Con el resto de la gente de *Sherman's March*, *Time Indefinite*, *Charleen* y *Backyard*, como todos eran mis amigos y familia, siempre les advertía: “A no ser que digáis que no, voy a traer la cámara”.

**TI:** Mediocre or solipsistic writing is one of the hazards of personal documentary. Another is the danger of exploiting the people who appear in your film.

**McElwee:** Yes but that's true for all documentaries. To me it's the single stickiest component of all documentary filmmaking, whether it's the pure *cinéma vérité* of Frederick Wiseman or —stretching the definition of documentary— whether it's *60 Minutes* and their investigative showmanship, or whether it's first-person singular documentary. But it comes more to the forefront in first-person. Well, in some ways it does and in some ways it doesn't. If you're just behind the camera, recording life, and you exploit someone's personality or situation negatively, in some ways that's worse than doing it as a first-person filmmaker, because at least in the first-person genre the audience is fully aware of who is responsible for this mistreatment. In a way, you can say it's a little more honest to be putting yourself into the film where these trespasses are occurring.

But for me it's the single element that makes me question whether I want to continue to make documentary films—more so than the financial problems connected to it. And I think I'm pretty tame in how I treat people in my films. I try to be decent. But there's always again another line; you're watching all these lines as you make these films.

**TI:** When do you stop yourself from crossing the line? While shooting or while editing?

**McElwee:** It's hard to say. It's a scene-by-scene approach, but always in the editing the real decisions are made. After awhile, there is a point at which you realize that really, really foolish people who are depicted in a terrible light are in the long run going to damage the structure and style of your film anyway. In *Sherman's March*, I found some outrageous people who were pure fools, if I can put myself in the position of judging them. These scenes were complicated and wonderful and hilarious. But after numerous screenings, I dropped some of them. Overall they were damaging to the film. Whatever the integrity of the film is, its tensile strength, somehow they undermined that, because these people were pathetic.

In *Sherman's March*, the one time I really let people hang themselves was with the survivalists on the mountain side, who were raving about the American government and isolationism. These guys deserve it, in a way; this is part of a virus that's in our culture, at least in my opinion. I'm going to let them show themselves to be who they are. I think it also depends if people are in a position of power. Most people are more or less powerless.

**TI:** In the scene with Mr. Im, you put your camera down after he says he doesn't want to talk about his wife's death on camera, and yet you continue recording audio. Does he know you're recording sound?

**TI:** La escritura mediocre o solipsista constituye uno de los riesgos del documental personal. Otro es el peligro de explotar a quienes aparecen en su película.

**McElwee:** Sí, pero eso es válido para cualquier documental. Para mí es el componente más difícil del documental, tanto si es el *cinéma vérité* de Fredrick Wiseman como si —estirando la definición de documental— se trata de *60 Minutes* y su talento para organizar grandes espectáculos, o un simple documental en primera persona. Pero esto adquiere mayor relevancia cuando se trabaja en primera persona. Bueno, en parte sí y en parte no. Si solo estás detrás de la cámara, grabando la vida, y te aprovechas de la personalidad de alguien o de su situación, eso es peor que si lo haces como cineasta en primera persona. Porque, al menos, en el género de la primera persona el público es totalmente consciente de quién es responsable de este abuso. En cierto modo, puedes afirmar que es un poco más honesto colocarte en la película cuando ocurren estas intrusiones.

Pero, para mí, es el único elemento que me hace preguntarme si quiero continuar haciendo documentales, más aún que los problemas financieros que conllevan. Y creo que soy bastante delicado en cómo trato a la gente en mis películas. Trato de ser decente. Pero siempre hay nuevos límites; vas viendo esos límites conforme haces las películas.

**TI:** ¿Cuándo pone el límite para no cruzar la raya, durante la filmación o durante la edición?

**McElwee:** Es difícil de decir. Es un tratamiento escena a escena, pero las verdaderas decisiones se toman en el montaje. Después de un tiempo, hay un punto en el que te das cuenta de que gente realmente estúpida representados de forma horrible, a largo plazo, van a dañar la estructura y el estilo de tu película. En *Sherman's March* encontré algunas personas extravagantes que eran auténticos necios, si es que puedo ponerme en posición de juzgarlos. Estas escenas resultaron complicadas, maravillosas y muy divertidas. Pero después de varios visionados, quité algunas. Vistas en su conjunto, dañaban la película. Cualquiera que sea la integridad y resistencia de un film, de algún modo la socavaban, porque esa gente era patética.

En *Sherman's March*, la única vez que dejé que la gente se retratara fue con los *survivalists*, en la ladera. Estaban despotricando sobre el gobierno americano y el aislacionismo. Estos tipos se lo merecían, de algún modo; son parte de un virus que hay en nuestra cultura, al menos en mi opinión. Voy a dejar que se exhiban como son. Creo que también depende de si la gente se encuentra en una posición de poder. La mayoría de la gente está, más o menos, sin poder.

**TI:** En la escena con Mr. Im, usted baja la cámara cuando él dice que no quiere hablar sobre la muerte de su mujer y, sin embargo, continúa grabando el audio. ¿Sabía él que usted estaba grabando el sonido?

**McElwee:** Oh, yes, in the film –if you’re listening carefully– he says, “It’s very hard talking to the camera.” And I say, “It’s easier to the tape recorder?” And he says, “Yes, much easier to the tape recorder.” He’s willing to talk to the tape recorder, but not to the camera; he feels self-conscious. I put that in there, because it would be very troubling to think that I was eavesdropping on him.

**CL:** Although your narration contains a strong sense of irony and wit, you respect the people you’re filming, for the most part. Moments must throw themselves in front of you, making it tempting to lapse into a judgmental stance, as Michael Moore seems to do in *Roger and Me*. Is it hard to keep yourself from doing that?

**McElwee:** Well, certainly. It’s very difficult. The single biggest problem I still have, even with the tempered form of *cinéma vérité* that I’ve ended up employing, is the necessity to avoid exploiting people and setting people up to be laughed at by an audience ....

**CL:** You do it in *Sherman’s March* when Karen’s boyfriend moves huge plastic it animals from place to place. The whole endeavour looks pretty silly, and the angles at which you photograph him emphasize its silliness.

**McElwee:** That’s not the example I would choose. I think he comes off as a big, *macho* guy, but a fellow with a strange, artsy twist of some kind—what the hell are animals they’re moving around? It’s also very southern—a moment of southern surrealness. Perhaps it seems more normal to me and other southerners than it does to northerners. The example I would cite would be Claudia. I have footage of some of her friends who were simply out in another orbit—one person who was marketing space food for use in case of nuclear disasters. I ended up cutting out the most bizarre, absurd material because, after a number of screenings, I realized it was so far off the edge that it was, in fact, detrimental to the film as a whole. It’s very hard to make those decisions. You have these moments that you could never script –they’re so surreal, so humorous– but I had to take them out. And it’s not because I think I’m such a virtuous person. It’s more because it was working against the script. The problem of exploitation is one that won’t go away.

**CL:** When Pat, the aspiring actress, does her cellulite exercises in *Sherman’s March*, and you accidentally turn off your tape recorder, it does elicit laughter.

**McElwee:** But Pat is on top of the situation. She knows she’s having an effect upon whoever is watching her performance in real life or in this movie. She clears the hurdle. She is in control of the image. It’s also a meditation on what it means to be an actress, even in this twisted way. Pat had a strange, surrealist look at life and cockiness, but she wasn’t pathetic. That’s why I could film her as I did. I step over the line a few times. In *Space Coast* we stepped over it a lot, especially in scenes where

**McElwee:** Sí, claro. En la película –si escucha con atención– él dice: “Resulta muy difícil hablar a la cámara”, y yo pregunto: “¿Es más fácil hacerlo a una grabadora?”, y él responde: “Sí, mucho más fácil a una grabadora”. Él está deseando hablar a la grabadora, pero no a la cámara; se sabe auto-consciente. Dejé eso en la película porque habría resultado muy molesto pensar que le estaba escuchando a hurtadillas.

**CL:** A pesar de que su narración contiene un fuerte sentido de ironía e ingenio, usted suele respetar a la gente que filma. Pero deben surgir oportunidades en las que se sienta tentado de caer en una posición enjuiciadora, al estilo que Michael Moore parece emplear en *Roger and Me*. ¿Es difícil evitar caer en eso?

**McElwee:** Bueno, sin duda, es muy difícil. El mayor problema que todavía tengo –incluso con la forma suavizada de *cinéma vérité* que he acabado empleando– es la necesidad de evitar el explotar a la gente y ponerlos en evidencia para que el público se ría de ellos. (...)

**CL:** Lo hace en *Sherman’s March*, cuando el novio de Karen mueve de un sitio a otro enormes animales de plástico. Toda la tarea parece bastante ridícula y el ángulo con el que lo fotografía enfatiza su bufonada.

**McElwee:** Ese no es el ejemplo que yo escogería. Creo que sale como un gran machote, pero un tipo con un rollo un tanto extraño, pseudoartístico, ¿qué demonios son esos animales que está moviendo? También es muy sureño, un momento de surrealismo sureño. Quizá me parezca más normal a mí y a otros sureños que a la gente del Norte. El ejemplo que yo citaría sería el de Claudia. Tenía metraje de algunas de sus amigas que, simplemente, estaban en otra órbita: una persona que había comercializado comida espacial para usar en caso de desastres nucleares. Terminé quitando lo más estrambótico, el material más absurdo porque, tras varios visionados, me di cuenta de que resultaba tan lejano que realmente iba en detrimento de la unidad de la película. Es difícil tomar esas decisiones. Tienes esos momentos que jamás podrías guionizar –tan surreales, tan divertidos–, pero tuve que quitarlos. Y no porque pensara que soy una persona tan virtuosa. Es más porque iban contra el guión. Y es que la cuestión de la explotación nunca desaparece.

**CL:** Cuando Pat, la aspirante a actriz, realiza sus ejercicios contra la celulitis en *Sherman’s March* y usted accidentalmente apaga la grabación de sonido, sí provoca la risa.

**McElwee:** Pero Pat está al tanto de la situación. Ella sabe que está produciendo un efecto en quien quiera que esté viendo su actuación en la vida real o en la película. Ella quita los obstáculos, tiene el control de la imagen. También es una reflexión sobre lo que significa ser una actriz, incluso de esta forma curiosa. Pat tenía una mirada extraña, surrealista, ante la vida y era presumida, pero no resultaba patética. Por eso pude fil-



the “space reporter”, Mary, covers rocket launch after launch, trying to make “news” where none exists.

**CL:** In *Time Indefinite*, when Charleen takes you to the site of the fire her husband Jim set, destroying their house and ending his own life, then to the fire station to show you photos of the fire, and finally on a failed journey to scatter his ashes, there seems to be a strong element of performance. Were you aware of this as you were filming?

**McElwee:** Of course. And I was aware of it with Pat in *Sherman's March*. It goes back to the initial inquiry of what cinema *vérité* is. *Cinéma vérité* looks for performers in everyday life; without them you really haven't got footage. Some people have whatever that quality is that makes them interesting on film—a kind of self-confidence, self-assuredness, mixed, perhaps with a degree of vulnerability—and other people don't have it, but you know it as a filmmaker when you see it. It's not all that's necessary, but it's part of what's necessary for a film of this sort to work properly. And it can also be a kind of performance that's not as extravagant as Pat's or Charleen's. Most importantly, you have to sense that there's something real behind the so-called performance.

**CL:** Your wife Marilyn has a strong screen presence in *Time Indefinite*. She seems to look through the camera to you and then to us, providing a subtle layer of commentary upon you.

**McElwee:** Yes. “Presence” is more the world I would use. The mechanic in *Sherman's March* who's working on the car also has that presence. There's something in his face, a kind of luminosity and some way in which he moves me as I film him, which I hope is passed on to the viewer.

## Autobiographical Cinema

**TI:** What's the most common problem among personal diary films?

**McElwee:** It looks easier than it is to make these films work. Indeed, with my own films. I'm sure there are many people who feel this style is suspect, it's not worth pursuing. But within the genre, there is also a lane you reach where clearly it's working or clearly it isn't. It's like walking a tightrope; if you fall off, you fall into this vast sea of narcissism, self-indulgence, and solipsism. Those are the dangers—and a lot of people fall off. I'm sure I occasionally slap on the tightrope. My problem is I keep climbing up and getting back on it again.

marla como lo hice. He traspasado la línea algunas veces. En *Space Coast* la cruzamos demasiado, especialmente en las escenas donde la “reportera espacial”, Mary, cubría un lanzamiento de cohete tras otro, intentando crear noticias donde no las había.

**CL:** En *Time Indefinite*, Charleen le lleva a usted al lugar del incendio que provocó Jim, su marido, destruyendo la casa y suicidándose, después a la estación de bomberos para enseñarle fotos del fuego y, finalmente, en un fallido viaje para esparcir las cenizas del difunto Jim. En todo ello parece haber un gran componente de actuación. ¿Era usted consciente de esto mientras la filmaba?

**McElwee:** Desde luego. Y era consciente también con Pat, en *Sherman’s March*. Esto nos devuelve a la cuestión inicial de qué es el *cinéma vérité*. El *cinéma vérité* busca “actores” de la vida cotidiana; sin ellos, no consigues realmente metraje. Alguna gente posee esa cualidad que les hace interesantes para una película –un tipo de autoconfianza, auto-seguridad, mezclada, quizá, con cierta vulnerabilidad– y otra gente no lo tiene, pero lo sabes como cineasta cuando lo ves. No es todo lo necesario, pero sí es parte de lo necesario para que un documental de este tipo funcione adecuadamente. Y puede servir también un tipo de “actuación” que no resulte tan extravagante como las de Pat o Charleen. Lo más importante es que tú sientas que hay algo real detrás de la supuesta “interpretación”.

**CL:** Su mujer, Marilyn, cuenta con una fuerte presencia en *Time Indefinite*. Parece mirarle a través de la cámara a usted y luego a nosotros, aportando un sutil comentario sobre usted.

**McElwee:** Sí. “Presencia” es la palabra que yo usaría. En *Sherman’s March*, el mecánico que arregla el coche también tiene esa presencia. Hay algo en su cara, una especie de luminosidad, algo que me conmueve mientras le filmo, algo que espero que se transmita al espectador.

## Cine autobiográfico

**TI:** ¿Cuál es el problema más común en las películas personales tipo diarios?

**McElwee:** Parece más fácil de lo que es hacer que estas películas funcionen. En verdad, con mis propias películas, estoy convencido de que hay mucha gente que siente que este estilo es cuestionable y que no merece la pena perder tiempo con él. Pero en el género, también alcanzas un punto donde ves claramente si funciona o no. Es como andar en la cuerda floja: si caes, desembocas en un vasto mar de narcisismo, auto-indulgencia y solipsismo. Esos son los peligros... y mucha gente cae en ellos. Seguro que alguna vez yo he resbalado de la cuerda floja. Mi problema es que vuelvo a trepar y subir a la cuerda de nuevo.

**TI:** How do you keep from falling? Some kind of sounding board must be absolutely essential when writing.

**McElwee:** Oh, yes. I rely on my friends. I can tell a lot just by sitting in the room with them watching the film—whether it's working, whether it drags, whether there's too much voice-over, and so on. I rely on the point of view of other people who've had the experience of making documentaries and know what it is you're going through, who can help me pinpoint where the film's gone amiss. Then I do test screenings. I throw up a couple versions and invite people who are not filmmakers, people who are, people I know well, and people I don't know at all. I do at least two of those.

As I've gone on, I do less of that—for better or for worse—reliving more my own intuition. I could never make a film in a vacuum, although I know filmmakers who do, who trust their innate sensibilities. Robert Gardner is like that; he's very, very confident about his own writing. I'm not like that; I'm very insecure about my films.

**IW:** It seems like you have a shooting lifestyle. I'm sure you don't go about your entire life with a camera on your shoulder, but it sort of seems like you do.

**McElwee:** ... No, it's not as it seems in my films, I don't constantly have a camera on my shoulder. In fact, weeks will go by when I don't film anything. But to create the kind of protagonist filmmaker who's driving the movie, I do convey that impression of myself. And the impression is both me and not me, because if I'm not actually shooting, I'm certainly thinking about shooting a lot more than I'm actually doing it. The world is often seen by me, even if I'm not filming it, in a kind of cinematic, non-fiction filming way. How would this have been if I had filmed it? That's a little sick and neurotic, but true. But I'm not actually filming all the time and I think part of it is, when you have kids, you just can't be doing it perpetually, because you want to be with them, without any intermediating media of any kind. Also, they wouldn't allow it, they wouldn't put up with it. But I do film a lot, and in that way the persona in the film, though somewhat exaggerated, is a representation, somewhat accurate, of me.

**CR:** Speaking of the power that these films have over us, I wonder about people in your movies over whom that power has obviously been exerted to an extreme degree—Barry, the video collector in *Six O'Clock News*, and your cousin, the film collector in your new movie, and yourself. You are constantly talking about being overtaken by the power that filming has.

**McElwee:** There's a pathology, there that is not just joking matter. Yes, this notion of constantly wanting to capture reality as much as humanly possible is a kind of neurosis. It's also one that's perhaps more pervasive than it ever has been. We have a proliferation of readily available digital, and now computer-based and web-based,

**TI:** ¿Cómo evita caerse? Algún tipo de lazarillo debe ser totalmente esencial al escribir.

**McElwee:** Claro. Confío en mis amigos. Puedo deducir un montón de cosas simplemente sentándome con ellos a ver la película: si funciona, si se estanca, si hay demasiada voz en *off*... Confío en el punto de vista de otras personas que han tenido la experiencia de realizar documentales y saben por lo que estás pasando, que pueden ayudarme señalando dónde falla la película. Después hago proyecciones de prueba. Lanzo un par de versiones e invito a gente que no son cineastas, a otros que sí lo son, gente que conozco bien y personas que no conozco de nada. Hago al menos dos proyecciones de éstas. Conforme pasa el tiempo, hago menos eso –para bien o para mal– y confío más en mi propia intuición. Jamás podría hacer una película sin nadie; sin embargo, conozco cineastas que lo hacen, que confían en su sensibilidad innata. Robert Gardner es así; tiene mucha, mucha confianza en su propia escritura. Yo no; me siento muy inseguro ante mis filmes.

**IW:** Parece que tiene un estilo de vida en el que siempre está filmando. Estoy seguro de que no anda toda la vida con una cámara sobre el hombro, pero en cierto modo parece como si lo hiciera.

**McElwee:** (...) No, no es como parece en mis películas. No llevo constantemente la cámara al hombro. De hecho, pasan semanas en las que no filmo nada. Pero para crear el tipo de cineasta protagonista que conduce la película transmito esa idea de mí mismo. Y lo que resulta soy yo y no lo soy, porque si no estoy realmente filmando, sin duda estoy pensando en filmar, mucho más tiempo del que empleo en filmar. A menudo el mundo se me presenta –incluso si no lo estoy filmando– en una especie de forma cinematográfica, de película de no-ficción. “¿Cómo habría sido esto si lo hubiera filmado?”. Resulta un poco enfermo y neurótico, pero es verdad. Pero en realidad no filmo todo el tiempo y creo que parte de ello es que, cuando tienes niños, simplemente no puedes hacerlo de continuo, porque quieres estar con ellos, sin ningún medio intermediando. Tampoco lo permitirían, no lo aguantarían. Pero filmo mucho y, en ese sentido, el personaje en la película, aunque algo exagerado, es una representación, en cierto modo ajustada, de mí.

**CR:** Hablando del poder que tienen estas películas sobre nosotros, me pregunto acerca de la gente que aparece en sus obras, sobre quienes ese poder se ha ejercido hasta un grado extremo: Barry, el coleccionista de vídeos en *Six O’Clock News*; su primo, coleccionista de filmes, en su nueva película; y usted mismo. Usted está constantemente hablando de ser sorprendido por el poder que tiene filmar.

**McElwee:** Existe una patología que no es cuestión de broma. Sí, esta idea de querer capturar constantemente la realidad, tanto como sea posible, es una especie

technology, where making movies has become much easier than writing a novel or a poem. Now, technically speaking, almost everybody can make a movie. It's interesting to think about the pathological aspects of this addiction to filming, this desire to interact with reality by filming it. It's also a theme that I've played up or exaggerated slightly with my own filmmaking.

It's not as if I'm literally walking around with a camera all of the time. In fact, I haven't filmed that much of my family over the last four or five years. I've just backed off doing it, partially out of fatigue and partially out of not wanting to invade our privacy too much. But for the sake of creating a person, a character in these films who is complicated and slightly absurd, I do give the impression that there's this guy who can't stop filming.

**THA:** In *Time Indefinite*, you describe yourself as "Monet with a movie camera." But aren't you also an actor? If not, then how do you prevent yourself from "performing" for the films of which you are the subject?

**McElwee:** I don't exactly prevent myself from "performing" in my films. My monologues are performances of a sort. My interactions with people as I am filming are a kind of performance, a way of behaving that has to be somewhat different than if I were not filming. It's strange—I've never had any desire to try acting. I never tried out for high school plays or the like. It's just never been of interest to me. But I began to realize with *Backyard* and even more so with *Sherman's March* that what was required of me was, in fact, a kind of muted performance based upon what was going on in my "real life" at the particular moment of my filming—not all that different from my "real" self, whatever that was at the time, but still somewhat different. "Performer" isn't quite the word; perhaps it's more of a persona that I'm evolving in the films. But I think the trick has been not to allow the persona to deviate too much from the context of the filming, to keep the credibility of the persona intact, which means allowing it to arise from the realness of the situation sparked by the filming.

**CR:** [Your autobiographical documentaries] really are a genre that you are continuing and refining. Obviously, there are new elements all the time, but they are a kind of autobiographical documentary film in which you are behind the camera and in the movie.

**McElwee:** Yes, you know sometimes I think I should be more like Werner Herzog and make all kinds of films—short films, long films, non-fiction films, fiction films, experimental films. He doesn't repeat himself. Sometimes I think I'm just repeating myself, that I'm saying the same thing over and over again. But in another way, I feel I was meant to make these movies. They're not for everybody, not everybody loves

de neurosis. Y es también, quizá, más dominante de lo que haya sido nunca. Tenemos una proliferación de tecnología digital –y webs y ordenadores– fácilmente disponible, donde realizar películas se ha vuelto mucho más sencillo que escribir una novela o un poema. Ahora, hablando desde el punto de vista tecnológico, casi todo el mundo puede hacer una película. Es interesante pensar sobre los aspectos patológicos de esta adicción a filmar, este deseo de interactuar con la realidad filmándola. Es también un tema con el que he jugado o exagerado ligeramente en mi cine.

Yo no es que esté, literalmente, dando vueltas por ahí todo el tiempo con mi cámara. De hecho, no he filmado mucho de mi familia en los últimos cuatro o cinco años. He dejado de hacerlo en parte por fatiga y, en parte, por no querer invadir nuestra privacidad demasiado. Pero, con el propósito de crear un personaje, alguien complicado y ligeramente absurdo, doy la impresión de que soy un tipo que no puede dejar de filmar.

**THA:** En *Time Indefinite*, se describe usted como un “Monet con una cámara de cine”. Pero, ¿no es usted también un actor? Si no es así, entonces, ¿cómo evita usted “actuar” en los films que protagoniza?

**McElwee:** No diría exactamente que evito “actuar” en mis películas. Mis monólogos son de algún modo representaciones. Mis interacciones con la gente que filmo son una suerte de interpretación, un modo de comportamiento que tiene que ser, de alguna forma, diferente de si no estuviera grabando. Resulta extraño: jamás he sentido deseos de actuar. Nunca probé suerte en el teatro del instituto o similar. Sin más, nunca me ha interesado. Pero empecé a darme cuenta –con *Backyard* y más aún con *Sherman’s March*– de que lo que necesitaba era, de hecho, una actuación discreta basada en lo que ocurría en mi “vida real” en el momento de filmarme; no tan diferente de mi yo “real”, cualquiera que fuera en ese momento, pero de algún modo diferente. “Actor” no es la palabra; quizá es más un “personaje” lo que desarrollo en mis películas. Pero creo que el truco está en no permitir que el personaje se desvíe demasiado del contexto de la película, mantener su credibilidad intacta, lo que implica permitirle surgir de la realidad de la situación provocada por el acto de filmar.

**CR:** Sus documentales autobiográficos conforman, sin duda, un género que usted sigue trabajando y refinando. Obviamente, siempre hay nuevos elementos, pero siempre se trata de un tipo documental autobiográfico en el que usted se encuentra tanto detrás de la cámara como en la película.

**McElwee:** Sí, a veces pienso que debería ser como Werner Herzog y hacer todo tipo de películas: cortometrajes, largometrajes, ficción, cine experimental. Él no se repite. A veces pienso que sencillamente me repito, que estoy diciendo lo mismo una

them, but enough people seem to be able to relate to them to let me know that I'm not operating in a vacuum, that I'm not completely deceiving myself. The other reason I like making these films is that I can maintain control over them, and I can do so autonomously, there's some satisfaction in that, in being able to shape my films from start to finish, pretty much on my own terms, for better or for worse. That includes the good things that happen and the flaws that the films end up containing.

**CR:** At the beginning of *Backyard*, you say you wanted to make a movie about the South, and, for you, that means making a movie about your family. You also call documentary movies "home movies." Does this kind of movie feel right because you're a Southerner, because you're from North Carolina? Does that help explain your sense of how stories matter and what kind of an audience you might have to address?

**McElwee:** Well, I think traditional Southern values certainly engender a strong sense of family. They also engender a strong sense of storytelling. Home-movie making lends itself to contemplating what family means, and shaping those home movies into stories seems like a very Southern thing to do. Telling anecdotes about family members is an old Southern tradition. So in that sense I suspect that I was genetically and environmentally prepared to do this sort of work in ways that I'm probably not even aware of. But at the same time, I'd like to think the films have resonance for people on the West Coast or New England, or even to some degree in Europe and Australia and other places where the films have been shown. I mean the films have also been translated into different languages, so on some level I know there's something else going on that's not just about the South. On some level the films are reaching other people. However, I think they have a particular resonance for Southern audiences. They have to. They were filmed in the South by a Southerner. At least the formative years of my life were Southern, and that resonances with Southern audiences.

## Cinema and Life

**THA:** In general, how was the act of filming someone changed your relationship to that person?

**McElwee:** It totally depends upon which person you're referring to when you ask this question. But for me, generally speaking, filming someone –especially someone I know well– has the paradoxical effect of both distancing me slightly from that person while also leading me in many cases to probe more deeply my relationship with that person, to go into areas of inquiry or experience where I might not otherwise go. For

y otra vez. Pero, por otra parte, me siento obligado a hacer estas películas. No son para todo el mundo, no gustan a todos, pero hay suficiente gente que parece capaz de llevarse bien con ellas como para saber que no estoy trabajando en el vacío, que no me estoy engañando por completo. La otra razón por la que me gusta hacer estas películas es que puedo mantener el control sobre ellas, y lo puedo hacer de forma autónoma. Resulta satisfactorio ser capaz de dar forma a mis películas desde el principio hasta el final, en mis propios términos, para bien o para mal. Esto incluye las cosas buenas que pasan y los errores que los films terminan conteniendo.

**CR:** Al principio de *Backyard*, dice que quería hacer una película sobre el Sur y, para usted, eso significaba realizar un filme sobre su familia. También denomina “cine doméstico” a sus documentales. ¿Funcionan bien estas películas porque es usted sureño, de Carolina del Sur? ¿Ayuda eso a explicar su modo de entender cómo se cuentan las historias, qué historias importan y el tipo de público al que podría dirigirse?

**McElwee:** Bueno, creo que, sin duda, los valores tradicionales sureños engendran un fuerte sentido de la familia. También generan un fuerte sentido de la narración. El cine doméstico se presta para pensar en lo que significa la familia, y convertir esas películas domésticas en historias parece como una tarea muy sureña. Contar anécdotas sobre los miembros de la familia es una vieja tradición del Sur. Por tanto, en ese sentido sospecho que estaba genética y ambientalmente preparado para hacer este tipo de trabajo de una manera de la que posiblemente no soy consciente. Pero, al mismo tiempo, me gustaría pensar que las películas tienen resonancia para la gente de la Costa Oeste o de Nueva Inglaterra, e incluso en Europa y Australia, y otros lugares donde las películas se han proyectado. Las películas se han traducido a diferentes lenguas, por lo que en cierto grado sé que está pasando algo más que no sólo tiene que ver con el Sur. De algún modo las películas están llegando a otra gente. Sin embargo, creo que tienen una especial resonancia para el público sureño. Tienen que tenerla. Están filmadas en el Sur por un sureño. Al menos los años formativos de mi vida fueron sureños y esto conecta con el público sureño.

## Cine y vida

**THA:** En general, ¿cómo cambió el acto de filmar su relación con las personas que grababa?

**McElwee:** Depende totalmente de la persona a la que usted se refiera con la pregunta. Para mí, hablando en general, filmar a alguien —especialmente alguien a quien conozco bien— tiene el paradójico efecto de distanciarme ligeramente de esa persona; mientras que también me lleva, en muchas ocasiones, a investigar más en profundidad mi relación con ella, a entrar en zonas de indagación o experiencia en



instance, with my brother, a surgeon, I might well never have had the conversation I had concerning my father's death had I not filmed it. There's a way of avoiding such discussions in the South, and it's quite likely we'd never have attempted to discuss my father's death in any detail had I not wanted to film.

**MM:** In *Sherman's March*, Charleen tells you to "stop hiding behind that camera." To what extent were you hiding?

**McElwee:** Well, of course, that's the whole notion behind *cinéma vérité*, that you can remain a silent observer behind the camera. There's a lot of truth to that. I think that I was playing with the irony of the notion in *Sherman's March*. That's clearly part of what the filmmaker's doing, he's hiding behind the camera. He's gotten scalded by life, his lover left him and he retreats into the mollusk shell of his camera and pokes his head out now and then. It's meant to be somewhat obvious and somewhat humorous. I think that there's also some truth, at least for me, that when life has been rough I've taken some solace in simply ceasing to try to understand it and simply recorded it, collect it, and store it away for future analysis.

**CL:** A central thematic strand running through almost all of your films is the tension between art and life. At one point in the narration in *Sherman's March* you say, "It seems I'm filming my life in order to have a life for film." Doesn't capturing the moment on film paradoxically create a more intense sense of living yet simultaneously distance you from living?

**McElwee:** Filming real life does intensity it. It definitely has the dual effect of both propelling you right into the center of things and also making it impossible for you to participate fully. I try to capitalize upon this paradoxical dilemma in my films. I also use it metaphorically as a meditation on narcissism and self-absorption. For me, putting a camera on my shoulder is a wonderful way of intersecting with life. It sparks a response from people I'm filming. It takes me places I wouldn't ordinarily go, not just geographically but emotionally and psychologically with the people I'm filming and with myself. But especially when you're filming family, it creates this terrific dilemma of feeling, "I don't really want to be filming right now, I'd rather just be with these people I love." This kind of filmmaking, unlike any other art form, really does beg that question of whether I am apart from life observing it or a part of life, participating in it. You have to be both of those things to make these kinds of films work.

**CL:** Do you find that the people you've filmed over the years, like Charleen, your sister, your brother, people who have been in a number of your films, change in their relationship to the camera? Do they gain more control of the image, of their self-presentation?

las que no me habría podido adentrar de otra forma. Por ejemplo, con mi hermano cirujano, nunca habría podido tener la conversación que tuve acerca de la muerte de mi padre, si no la hubiera filmado. Hay un modo de evitar esas conversaciones en el Sur y es muy probable que jamás hubiéramos tratado de hablar sobre la muerte de mi padre si no hubiera querido filmarlo.

**MM:** En *Sherman's March*, Charleen le conmina a que “deje de esconderse tras la cámara”. ¿Hasta qué punto se esconde?

**McElwee:** Bueno, desde luego, ésa es la noción que hay tras el *cinéma vérité*: la de poder permanecer como un observador silencioso detrás de la cámara. Hay mucha verdad en eso. Creo que estaba jugando con la ironía de dicha noción en *Sherman's March*. Claramente, eso es parte de lo que un cineasta está haciendo, esconderse detrás de la cámara. Está escaldado por la vida, su novia le ha dejado y se retira en el caparazón de su cámara y asoma su cabecita de vez en cuando. Está hecho para resultar un tanto obvio y un tanto humorístico. Considero que hay también algo de verdad, al menos para mí, en que cuando la vida se ha vuelto difícil, he encontrado consuelo en cejar en mi empeño por entenderla y simplemente grabarla, guardarla y almacenarla para análisis futuros.

**CL:** Una tendencia temática central que recorre la mayoría de sus filmes es la tensión entre arte y vida. En un momento de la narración de *Sherman's March* dice: “Parece que filmo mi vida para tener una vida que filmar”. Capturar el momento ante la cámara, ¿no crea, paradójicamente, una sensación más intensa de vivir aun cuando, de forma simultánea, le distancie de ese vivir?

**McElwee:** Filmar la vida real sí la intensifica. Sin duda, tiene el doble efecto de propulsarte justo al centro de las cosas y también te hace imposible participar plenamente. Trato de sacar provecho de este paradójico dilema en mis películas. También lo empleo metafóricamente, como una meditación sobre el narcisismo y el ensimismamiento. Para mí, ponerme una cámara al hombro es una forma maravillosa de cruzarme con la vida. Provoca una respuesta de la gente a la que filmo. Me lleva a lugares a los que habitualmente no iría –no solo geográficamente, sino también emocional y psicológicamente– con la gente que filmo y conmigo mismo. Pero en especial cuando estás filmando a la familia, se crea este tremendo dilema sentimental: “No quiero estar grabando justo ahora, preferiría estar con estas personas a las que amo”. Este tipo de cine, a diferencia de cualquier otra forma artística, realmente te plantea la pregunta de si me estoy alejando de la vida al observarla o soy parte de esa vida, participando en ella. Tienes que hacer ambas cosas para lograr que este tipo de cine funcione.

**McElwee:** Well, they're more aware of the fact that there is a public who may see them on film or television. Before I released *Sherman's March*, I thought perhaps it would in places like the Whitney Museum but never really imagined it would get the theatrical release it did. As a result of its relatively wide release, there's certainly now more of a self-consciousness amongst the people who've been in my earlier films, as well as a kind of practiced quality of knowing how you look on films. My sister, for instance, is a little less casual in *Time Indefinite* that she was in *Sherman's March*. But I'm interested in examining that question of how much we change, how we remain the same. Filming over a long period of time enable you to discover the way patterns repeat themselves, in the sense that, despite great changes that occur in us –including a self-consciousness that might have evolved from having been “in the movies”– things don't change in some primary way. This discovery is both alarming and fascinating, at least for me. The brother who appears in *Backyard* in 1976, is still the same brother who appears in *Time Indefinite* in 1993.

**CR:** I am interested in this connection between time that doesn't seem meaningful, that just seems to be passing, and the very fact of the camera's witnessing it that can confer meaning on it ....

**McElwee:** Well, “down-to-earth” might be helpful phrase in thinking how the humble documentary can render time. Maybe the apocalypse is hovering over our heads, but for most of us, it's an abstraction. It's the background. The foreground, the down-to-earth, for documentary filmmakers (or at least for this particular documentary filmmaker) are the little moments in time that seem suddenly to fall into place so that we can see the complexity, and humour, and absurdity of life. That's the mandate of classical *cinéma vérité*: discover those moments, as many as you can, in filming the world, without interfering with them any more than you have to. Now, of course, I frequently violate that mandate. That's my signature, I guess. Interfere all the time! But still, *cinéma vérité* taught us –through Fred Wiseman or Richard Leacock and others– that there really is an amazingly complicated reality, unfolding in front of us, moment-by-moment, day-by-day.

The special thing about time as recorded by camera, at twenty four frames per second, is that it is both real and somehow not real. We enter it, we experience it as “real life,” and yet the very fact that it's been filmed separates it from real life. I think what we appreciate about those moments of successfully captured documentary footage is that they're distillations of life experience. Of course, they can't claim to be the totality of life being filmed, but they show the complexity of life. There's a paradox here that has to do with the relentless twenty four frames per second of the movie camera, recording time as it's going by, and yet once it's recorded, it occupies

**CL:** ¿Piensa que la gente que ha filmado a lo largo de los años –como Charleen, su hermana, su hermano, gente que ha aparecido en varias de sus películas– ha cambiado en su relación con la cámara? ¿Han adquirido más control de su imagen, de su auto-presentación?

**McElwee:** Bueno, son más conscientes de que hay un público que puede verles en el cine o la televisión. Antes de estrenar *Sherman's March*, pensé que podría proyectarse en lugares como el Whitney Museum, pero jamás imaginé que alcanzaría el estreno en salas comerciales. Como resultado de su relativamente amplio estreno, sin duda hay ahora más autoconsciencia entre quienes han aparecido en mis primeras películas; también una suerte de cualidad entrenada para saber cómo aparecer ante la cámara. Mi hermana, por ejemplo, resulta un poco menos informal en *Time Indefinite* que en *Sherman's March*. Pero me interesa examinar esa cuestión de cuánto cambiamos y cómo continuamos igual. Filmar durante un largo período de tiempo te permite descubrir cómo unos patrones se repiten, en el sentido de que, a pesar de los grandes cambios que sufrimos –incluida la autoconsciencia que podemos haber desarrollado tras haber “salido en películas”–, las cosas no cambian en aspectos fundamentales. Este descubrimiento es alarmante y fascinante al mismo tiempo, al menos para mí. El hermano que aparece en *Backyard* en 1976 sigue siendo el mismo hermano que aparece en *Time Indefinite* en 1993.

**CR:** Me interesa esa conexión entre el tiempo que no parece significativo, que simplemente parece pasar, y el hecho de que la cámara como testigo de ello le pueda conferir un significado. (...)

**McElwee:** Bueno, “con los pies en la tierra” puede ser una expresión útil para pensar cómo el humilde documental puede mostrar el tiempo. Quizás el Apocalipsis se cierne sobre nuestras cabezas, pero para la mayoría de nosotros es una abstracción. Es el fondo. El primer plano, lo prosaico, para los documentalistas (o al menos para este documentalista en particular) son los pequeños momentos en el tiempo que parecen acontecer de repente, de modo que podamos ver la complejidad y el humor y lo absurdo de la vida. Esa es la consigna del *cinéma vérité* clásico: descubrir esos momentos al filmar el mundo, tantos como puedas, sin interferir en ellos más de lo necesario. Ahora, por supuesto, yo quebranto frecuentemente esa consigna. Es mi firma, supongo. ¡Interfiero todo el tiempo! Pero el *cinéma vérité* nos enseñó –a través de Wiseman, Richard Leacock y otros– que en verdad existe una realidad sorprendentemente complicada, que se despliega ante nosotros, momento a momento, día a día.

Lo que hay de especial en el tiempo registrado por una cámara, a veinticuatro fotogramas por segundo, es que es al mismo tiempo real y de alguna forma no real. Entramos en él, lo experimentamos como “vida real”, y, sin embargo, el mero hecho

a version of the present tense. As a filmmaker who makes films that are partially autobiographical, I've had an odd sort of experience. I make the films in the present tense. They capitalize upon the spontaneity of the moment. It's not scripted. It's not rehearsed. This isn't "take 3." It's the one and only time it happened. You either get it or you don't. Yet, obviously when you're editing it, it becomes some other kind of present tense. I'm looking at it, saying: "There I am a year ago, or two years ago. Those are my sibling two years ago, three years ago." It's both present tense and not present tense. It's very strange, reverberative experience, as an editor, looking at the footage of your life years later.

**CR:** In your essay about Walker Percy's novel, *The Last Gentleman*, you connect filmmaking with your father's medical vocation through the word "autopsy" and the idea it contains of seeing with one's own eyes. Of course, though medicine and filmmaking are dramatically different pursuits, they can share a certain perspective that helps you make sense of where you come from, if only in that personal way. But the idea of autopsy is that you're looking at something dead. That's kind of a scary thought about film.

**McElwee:** Yes, it is. The present that is captured on film is, I guess, the corpse of present. That's one way to think about it. Yet you're performing not only an act of observation of something that's expired. You're also trying to bring it back to life again. I haven't actually ever thought of that before, but that's very much at the heart of the experience, my experience anyway, of making these documentary films. Shooting large amounts of footage, assembling it in an editing room years later, and then trying to restore some version of the life that you feel is due to it, that you feel relates to how you experienced it at that time. It's a little, in that way, like medicine. In some metaphorical way, you are trying to revive the patient, to bring the patient back to life.

## Documentary versus Fiction

**CR:** [Y]ou do explicitly position your new film [*Bright Leaves*] in relation to films from the system. You seek to expose their theatricality and staginess.

**McElwee:** Yes, that's true. Gary Cooper in *Bright Leaf* could be seen as a counterpoint to people like Charleen who have their own star power. It's an interesting question whether Charleen's star power would work in a fiction film if she were directed to perform a part. How would she be perceived in such a part? I know she's had more than one opportunity to appear in productions by people who seek her out after having seen her in my films. She's been cast in a couple of low-budget films, but

de ser filmado lo separa de la vida real. Pienso que lo que apreciamos de esos momentos capturados con éxito por las imágenes del documental es que suponen destilaciones de la experiencia vital. Por supuesto, no pueden pretender ser la filmación de la vida en su totalidad, pero muestran la complejidad de la vida. Hay aquí una paradoja que tiene que ver con los implacables veinticuatro fotogramas por segundo de la cámara, registrando el tiempo conforme pasa, y que, sin embargo, una vez registrado, configuran una *versión* del tiempo presente. Como cineasta que hace películas que son parcialmente autobiográficas, he tenido una experiencia en cierto modo curiosa. Hago películas en tiempo presente, que se aprovechan de la espontaneidad del momento. No hay un guión. No está ensayado. No hay “toma 3”. Es la única vez que ocurre. O lo captas o no. Sin embargo, obviamente, cuando lo estás editando se convierte en otro tipo de presente. Lo miro diciendo: “Ahí estaba yo hace un año, o dos. Esos eran mis hermanos hace dos, tres años”. Es tiempo presente y a la vez no lo es. Es una sensación muy extraña, reverberante, la que sientes como montador, mirando las imágenes de tu vida años después.

**CR:** En su ensayo sobre la novela de Walker Percy, *The Last Gentleman*, relaciona el hacer cine con la vocación médica de su padre a través de la palabra “autopsia” y la idea que contiene de ver con los propios ojos. Por supuesto, aunque la medicina y el cine son empresas totalmente diferentes, pueden compartir una cierta perspectiva que le ayude a dar sentido a la pregunta sobre de dónde procedo, aunque sólo sea en esa forma personal. Pero la idea de la autopsia es que estás mirando algo muerto. Es un pensamiento algo aterrador sobre el cine.

**McElwee:** Sí, lo es. El presente que es capturado en la película es, supongo, el cadáver del presente. Es una forma de verlo. Sin embargo, estás realizando no sólo un acto de observación de algo que ha expirado. También estás intentando devolverlo a la vida. Realmente nunca he pensado en ello antes, pero hay mucho de eso en el centro de la experiencia, de mi experiencia en todo caso, como documentalista. Filmar gran cantidad de película, ensamblarla en la sala de edición años después e intentar, entonces, rehabilitar alguna versión de la vida que sientes que se lo merece, que sientes que está relacionada con cómo la experimentaste en aquel momento. Es un poco, en ese sentido, como la medicina. En un sentido metafórico, estás intentando revivir al paciente, hacerle que vuelva a la vida.

## **Documental frente a ficción**

**CR:** [U]sted sitúa explícitamente su nueva película [*Bright Leaves*] en relación con el cine de estudio. Busca poner de manifiesto su carácter teatral y escenificado.

she claims they never really worked out very well. Perhaps that's due to the director or the production or just that Charleen can't make that leap. I don't know. That's such an interesting question: what is it that gives certain people the kind of presence that justifies their being in a nonfiction film, in a documentary film? Passion. Charisma. That edge of eccentricity, perhaps. Somehow they're able to convey some depth of sincerity and soulfulness about themselves that I wouldn't describe as star power.

**CR:** In your new movie you ask a version of this question from the other side, so to speak, in talking about the love affair between Gary Cooper and Patricia Neal during the time they were filming *Bright Leaf*. You talk about "a home movie moment" in that 1950 product of Warner Bros. Studio.

**McElwee:** Yes, I describe it as a secret documentary contained in that Hollywood film. What exactly enables fiction films to exert the power that they have over us and how is that related to the success or failure of documentary films and the power they can exert? I keep investigating this, and I don't think there's a particular answer. The Gary Cooper-Patricia Neal story provided almost a laboratory context for me to take my investigation a little bit further. Patricia Neal, being the pro that she is, refused to acknowledge that there was anything more than a performance at stake in the role she plays opposite Cooper in *Bright Leaf*. But can that really be true?

**CR:** You're skeptical about that answer?

**McElwee:** She kisses Gary Cooper in a film that was shot in the middle of their passionate five-year relationship. Who is she in that particular shot? How much of the professional actress is she, and how much of the personal, private Patricia Neal is she? When her hand tentatively goes up only to be dropped, is that part of how she is directed or is it just an involuntary gesture? It certainly looks involuntary.

**MM:** Did you get calls from Hollywood studios after the success of *Sherman's March*?

**McElwee:** Yes, but most of them had not seen the film, they had just read about it. They would say things like, "Someone with your sensibility is of great interest to us, we're really interested in talking to you." I think that the idea was not to let any talent fall between the cracks. When it comes down to it, I've never made a fiction film. It's a little bit presumptuous for me to think that I could do it when you have scores of people who have made fiction films. Who do I think I am to waltz into that when for fifteen years I haven't even been directing documentaries? I've been receiving, responding to the world with a documentary camera. The whole possibility of me making fiction seems improbable to me. There are times when I'm tempted because I get frustrated by the lack of control inherent in the kind of filmmaking I do, both in terms of shooting and editing—being unable to make a cut work because you didn't direct it, you didn't

**McElwee:** Sí, eso es verdad. Gary Cooper en *Bright Leaf* podría considerarse un contrapunto a gente como Charleen, que tiene su propio poder como estrella. Es una pregunta interesante, si el poder de Charleen como estrella funcionaría en una película de ficción al dirigirla para representar un papel. ¿Cómo sería percibida en ese papel? Sé que ha tenido más de una oportunidad de aparecer en producciones de gente que la llamó tras haberla visto en mis películas. Ha hecho un par de papeles en películas de bajo presupuesto, pero dice que nunca funcionaron bien. Quizás es debido al director o a la producción, o simplemente a que Charleen no puede dar ese salto. No lo sé. Es una pregunta interesante: ¿qué es lo que otorga a determinadas personas esa presencia que justifica estar en una película de no-ficción, en un documental? Pasión. Carisma. Ese punto de excentricidad, quizás. Por alguna razón son capaces de transmitir una profunda sinceridad y humanidad acerca de sí mismos, algo que yo no describiría como el poder de una estrella.

**CR:** En su última película formula una versión de esta pregunta desde otro lado, por decirlo así, al hablar del romance entre Gary Cooper y Patricia Neal durante el rodaje de *Bright Leaf*. Usted habla de un “momento de cine doméstico” en esa producción de 1950 de la Warner Bros.

**McElwee:** Sí, lo describo como un documental secreto contenido en esa película de Hollywood. ¿Qué permite precisamente a las películas de ficción ejercer el poder que tienen sobre nosotros y qué relación guarda con el éxito o el fracaso de los documentales y el poder que estos pueden ejercer? Sigo investigando esto, y no creo que haya una respuesta clara. La historia Gary Cooper-Patricia Neal ofrecía casi un entorno de laboratorio para llevar mi investigación un poco más allá. Patricia Neal, siendo lo profesional que es, se negó a reconocer que había algo más que una actuación en juego en el papel que interpreta con Cooper en *Bright Leaf*. Pero ¿puede ser realmente verdad?

**CR:** ¿Es usted escéptico ante esa respuesta?

**McElwee:** Ella besa a Gary Cooper en una película rodada en medio de una apasionada relación de cinco años. ¿Quién es ella en esa escena concreta? ¿Cuánto hay de actriz profesional y cuánto de la Patricia Neal privada, personal? Cuando su mano, titubeante, sube sólo para dejarse caer después, ¿eso forma parte de cómo la dirigían o es simplemente un gesto involuntario? Desde luego, parece involuntario.

**MM:** ¿Recibió llamadas de los estudios de Hollywood tras el éxito de *Sherman's March*?

**McElwee:** Sí, pero la mayoría de ellos no habían visto la película, solo habían leído sobre ella. Dirían cosas como “alguien con tu sensibilidad resulta de gran interés para nosotros, tenemos muchas ganas de hablar contigo”. Me parece que su



storyboard it. It can drive you crazy at the editing table and that's when I say "I can't make these films anymore, I have to try fiction, I have to write a script." But, then I sober up a bit and think about the rat race out there. I'm in a situation now where I have complete autonomy and control—autonomy and control are two very important things, neither of which I would have in Hollywood. I am loathe to jump into the piranha pool with people who need their scripts produced or need director's positions.

**CR:** John Sayles is a director who seems to be able to write his own ticket and make wonderful movies. Fiction films rather than documentaries. Is he a filmmaker whom you admire?

**McElwee:** Yes, he's completely unique, as far as I can tell. He has succeeded over and over again in making fiction films that deal with political issues that he's concerned with. I respect immensely his humanistic tendencies as a filmmaker. He's very determined to reveal people in their complex messiness. His characters aren't stereotypes. It's incredible that he's been doing this year after year. He's made probably thirty films by now.

**CR:** Is the distinction between documentary and fiction the important distinction between the kind of movies he makes and what you want to do?

**McElwee:** Yes, I'm hopelessly fascinated with this notion of nonfiction and its permutations. I see it as a place that's still fertile and rich for exploration. Maybe I'm just not competitive enough to jump into the world of fiction filmmaking. It's so hard to get a fiction film made on your own terms. Not that it's easy making this nonfiction film, but at least I've found a way to get them made every several years. I'm loath to give that up—everything we've been talking about today, all of these issues of the so-called Real and its intersections with the so-called Fictional. It's just infinitely complex, whether it's looked at in terms of everyday life intersecting with the act of documentary filmmaking, or documentary filmmaking intersecting with the notion of fiction filmmaking, or documentary filmmaking intersecting with television news that more resembles entertainment.

**CR:** In *Bright Leaves*, your new movie, you take a wild and weird wheelchair ride with the film scholar Vlada Petric in Winston Salem at the North Carolina School of the Arts. He quotes Vertov to describe your ambition as a filmmaker, to capture "life as it happens, unaware of itself." He also talks about your passion for "ontological authenticity."

**McElwee:** His favorite phrase. That's another reason I don't want to abandon documentary for fiction. That scene with Vlada Petric is an example of what I'd lose. That's unscriptable, not just because you couldn't possibly dream it up as a script-writer, but it wouldn't make sense in a fiction film. There's no way you couldn't recast

idea era no dejar que ningún talento se les escapara. A la hora de la verdad, nunca he realizado una película de ficción. Es un poco presuntuoso por mi parte pensar que podría, cuando tienes decenas de personas que ya hacen filmes de ficción. ¿Quién me creo que soy para colarme en ese mundo cuando, durante quince años, no he estado ni siquiera dirigiendo documentales? He estado captando, respondiendo al mundo con una cámara documental. La posibilidad de hacer ficción me parece muy improbable. Hay veces en las que me siento tentado, porque me frustra la falta de control inherente al tipo de cine que hago, tanto en la filmación como en la edición, incapaz de hacer que un montaje funcione porque no dirigiste, ni hiciste un *story-board*. Eso puede volverte loco en la mesa de edición y entonces es cuando me digo: “No puedo hacer más estas películas, tengo que probar la ficción, tengo que escribir un guión”. Pero entonces espabilo un poco y pienso en la vorágine de ese mundo. Ahora me encuentro en una situación en la que tengo completa autonomía y control, dos elementos importantes de los que no dispondría en Hollywood. Detesto tirarme a una piscina llena de pirañas con gente que necesita tener sus guiones producidos o necesita saber las posiciones de cámara del director.

**CR:** John Sayles es un director que parece capaz de escribir sus propias historias y hacer películas maravillosas. Películas de ficción en vez de documentales. ¿Es un cineasta al que admira?

**McElwee:** Sí, es completamente único, hasta donde puedo decir. Ha tenido éxito una y otra vez realizando películas de ficción que abordan los problemas políticos que le preocupan. Respeto inmensamente sus inclinaciones humanistas como cineasta. Está empeñado en desnudar a la gente en su compleja confusión. Sus personajes no son estereotipos. Es increíble que lo haya estado haciendo año tras año. Ha hecho probablemente treinta películas hasta ahora.

**CR:** La distinción entre documental y ficción ¿es importante como diferenciación entre las películas que él hace y lo que usted quiere hacer?

**McElwee:** Sí, estoy perdidamente fascinado con esta noción de no-ficción y sus permutaciones. Lo veo como un lugar que todavía es fértil y rico para la exploración. Quizás no soy suficientemente competitivo para saltar al mundo de la ficción. Es tan difícil conseguir hacer una película de ficción con tus propias condiciones. No es que resulte fácil realizar una película de no-ficción, pero al menos he encontrado la forma de hacerlas durante bastantes años. Soy reacio a darme por vencido sobre las cuestiones en relación con lo denominado Real y sus intersecciones con lo que denominamos Ficcional. Se revelan infinitamente complejas, tanto si se mira desde el punto de vista de la vida cotidiana entrecruzándose con la filmación documental, del cine documental cruzándose con la noción de cine de ficción, o del cine documental cruzándose con las noticias televisivas, que se parecen más al entretenimiento.

it as fiction. I've often said about *Sherman's March* that even if you were able to hire actors and actresses who performed all of the parts perfectly and shot them on location in the same places and directed it as though it seemed exactly like *Sherman's March*, it wouldn't work as a movie.

There's something about the fact that it's nonfiction that ends up making a difference. There's something that happens in the back of the viewer's mind as you watch *Sherman's March* or as you watch *Bright Leaves*, that's constantly registering the fact that, in some way, this is really happening. And that's very hard to recast as fiction in a way that's successful. There are films that have tried, like *Spinal Tap*. It's a kind of "mockumentary." It's a joke that you accept. You just go with it, and it's entertaining, but it's not the same thing. It doesn't have the crunchy edginess that comes with nonfiction.

**CR:** You seem to be saying a version of that when you find the super-8 film of your parent's wedding in *Time Indefinite*. It's *sui generis* and could not be recreated.

**McElwee:** Right. Technically you could, especially these days with digital effects. You could create grain and light structure that would make it look exactly like that wedding film of long ago. But it wouldn't be the same. The fact that I say it's a roll of film that I found has a lot to do with how you react to the scene. A switch has gone on in the mind of the viewer. I think this happens because of what I say about the film, but it still has a lot to do with the quality of the filmed image—its grain, its somewhat awkward framing, its occasional unsteadiness, and the slight edge of self-consciousness readable in the person being filmed.

**CR:** En *Bright Leaves*, su última película, da un disparatado y anormal paseo en silla de ruedas con el académico Vlada Petric, en Winston-Salem, en la North Carolina School of the Arts. Él cita a Vertov para describir sus ambiciones [de McElwee] como cineasta, empeñado en capturar “la vida conforme ocurre, inconsciente de sí misma”. También habla de su pasión por la “autenticidad ontológica”.

**McElwee:** Su frase favorita. Esa es otra razón por la que no quiero cambiar los documentales por la ficción. Esa escena con Vlada Petric es un ejemplo de lo que perdería. No es posible escribirla, no sólo porque quizá no podrías imaginarla como guionista, sino porque no tendría sentido en una película de ficción. No hay ninguna forma de reconstruirla como ficción. Muchas veces he dicho sobre *Sherman's March* que, incluso si fueras capaz de contratar a actores y actrices para interpretar todos los papeles perfectamente y los filmaras en los mismos lugares y los dirigieras como si fuera exactamente como *Sherman's March*, no funcionaría como película.

Hay algo en relación con su carácter de no-ficción que termina marcando la diferencia. Hay algo que sucede en la mente del espectador mientras ve *Sherman's March* o *Bright Leaves*, que está constantemente registrando que, en cierto modo, eso está ocurriendo realmente. Y sería muy difícil reconstruirlo como ficción de manera que funcionara. Hay películas que lo han intentado, como *This Is Spinal Tap*. Es una especie de falso documental. Es una broma que aceptas. Simplemente te dejas llevar, y resulta entretenida, pero no es lo mismo. No tiene la tensión palpable que provoca la no-ficción.

**CR:** Parece estar expresando una versión de eso cuando, en *Time Indefinite*, encuentra la película de la boda de sus padres en super-8. Es *sui generis* y no puede ser recreada.

**McElwee:** Efectivamente. Técnicamente podrías recrearla, especialmente ahora con los efectos digitales. Podrías crear el grano y la luz que la haría parecer exactamente igual que esa antigua película de la boda. Pero no sería lo mismo. El hecho de que diga que es un rollo de película que encontré tiene mucho que ver con cómo reaccionas a la escena. Se ha producido un cambio en la mente del espectador. Creo que ocurre por lo que digo sobre el filme, pero sigue teniendo mucho que ver con las características de la imagen filmada: su grano, su encuadre descuidado, su inestabilidad ocasional y la ligera autoconciencia que puede observarse en las personas filmadas.



FILMOGRAPHY

FILMOGRAFÍA

---





## **Short Films and Medium-Length Films**

### **Cortometrajes y mediometrajes**

#### ***Charleen***

1978, 16mm, 60 min.

*Produced, directed and edited by* / Producido, dirigido y editado por  
Ross McElwee

*Special Awards and Honors* / Premios y distinciones  
Best Documentary, Boston Society of Film Critics Awards (1981)  
American Film Festival, New York, Red Ribbon

#### ***Resident Exile***

1981, 16mm, 30 min.

*Co-produced, directed and edited by* / Coproducido, dirigido y editado por  
Ross McElwee, Michel Negroponte and Alexandra Anthony

#### ***Backyard***

1984, 16mm, 40 min.

*Produced, directed, sound recorded, edited by* / Producido, dirigido, grabado y  
editado por Ross McElwee

*Special Awards and Honors* / Premios y distinciones  
Best Film, Chicago Experimental Film Festival

#### ***Kosuth***

1997, digital video, 8 min.

*Produced and directed by* / Producido y dirigido por Ross McElwee *for/para*  
WGBH-Boston



### ***Boston Arts Academy***

1997-98, digital video

*Produced and directed by /* Producido y dirigido por Ross McElwee and Marilyn Levine *for/* para WGBH-Boston

### ***Curating***

2002, digital video

*Produced and directed by /* Producido y dirigido por Ross McElwee *for/para* WGBH-Boston

### **Feature Films**

#### **Largometrajes**

#### ***Space Coast***

1978, 16mm, 90 min.

*Produced, directed and edited by /* Producido, dirigido y editado por Ross McElwee and Michel Negro Ponte

*Special Awards and Honors /* Premios y distinciones  
Athens International Film Festival, Special Merit Award

#### ***Sherman's March: A Meditation on the Possibility of Romantic Love in the South During an Era of Nuclear Weapons Proliferation***

1986, 16mm, 155 min.

*Produced and directed by /* Producido y dirigido por Ross McElwee

*Editing /* Montaje

Ross McElwee

Kate Davis

Alyson Denny

Meredith Woods

*Sound Mixer /* Sonido

Richard Bock

*Special Awards and Honors /* Premios y distinciones /

Best Documentary, Kansas City Film Critics Circle Awards, 1988

National Film Registry, National Film Preservation Board, USA, 2000

Grand Jury Prize, category: "Documentary", Sundance Film Festival, 1987

### **Something To Do With the Wall**

1990, 16mm, 90 min.

*Co-produced and directed by / Coproducido y dirigido por* Ross McElwee and Marilyn Levine

*Special Awards and Honors / Premios y distinciones*  
New England Film Festival, Special Merit Award

### **Time Indefinite**

1993, 35mm, 114 min.

*Produced, directed and edited by / Producido, dirigida y editada por* Ross McElwee

*Special Awards and Honors / Premios y distinciones*  
Atlanta Film Festival, Best Documentary  
New England Film Festival, Best of Festival

### **Six O'Clock News**

1996, 35mm, 103 min.

*Produced, directed and edited by / Producido, dirigido y montado por* Ross McElwee

*Senior Executive Producer / Productor ejecutivo senior*  
David Fanning

*Coordinating Producer / Coordinador de producción*  
Robin Parmelee

*Executive Producer / Productor ejecutivo*  
Michael Sullivan

*Production Management / Producción*  
Robert O'Connell

Valerie Opara

M.G. Rabinow

*Art Department / Dirección artística*  
Dennis O'Reilly

*Sound Department / Equipo de sonido*  
Richard Bock

Victor Buhler

Thouly Dosios

Victoria Garvin-Davis

Miguel Kohan  
George Reyes

*Special Awards and Honors / Premios y distinciones*  
Best Documentary, Hawaii International Film Festival, 1996  
Special Award, Political Film Society, USA, 1997  
Certificate of Merit Film & Video-First-Person Documentary, San Francisco International Film Festival, 1997  
Official selection, Sundance Film Festival

### **Bright Leaves**

2003, 35mm, 105 min.

*Produced and directed by / Producido y dirigido por*  
Ross McElwee

*Associated producer / Productor asociado*  
Linda Morgenstern

*Editing / Montaje*  
Ross McElwee

*Post-Production Supervisor / Supervisor de postproducción*  
Stan Sztaba

*Sound / Sonido*  
Rick Beck

*Additional Camera Operator / Cámara adicional*  
Adrian McElwee

*Post-Production Consultant / Asesor de postproducción*  
Brad Fuller

*Special Awards and Honors / Premios y distinciones*  
*Nominated for / Nominado a* Best Documentary, Gotham Awards, 2004  
*Nominated for / Nominado a* DGA Award Outstanding Directorial Achievement in Documentary, Directors Guild of America, USA, 2005  
*Nominated for / Nominado a* Best Documentary, Independent Spirit Awards, 2005  
*Nominated for / Nominado a* Documentary Screenplay Award, Writers Guild of America, USA, 2005  
Official Selection, Cannes Film Festival, Directors' Fortnight

## BIBLIOGRAPHY

## BIBLIOGRAFÍA

---





## 1. On Ross McElwee / Sobre Ross McElwee

- Fischer, Lucy. "Documentary Film and the Discourse of Hysterical/Historical Narrative." Eds. Barry Keith and Jeanette Sloniowski. *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne State University Press, 1998. 333-43.
- Hunt, Paula. "McElwee's March." *MovieMaker Magazine*, 7 Dec. 1993 [www.movie-maker.com/articles/print/mcelwees\_march\_3024/, 16-12-2007].
- Kaye, Glenn. "Ross McElwee at Work." *Harvard Magazine*. January-February 1994 [http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/news/ross/harvardmag.html, 10-6-2006].
- Lahav, Gil. "An Interview with Ross McElwee." *The Harvard Advocate*, Spring 1994.
- Lopate, Philip. "On Personal Filmmaking." *POV*, PBS. 23 August 2005. [www.pbs.org/pov/pov2005/brightleaves/special\_lopate.html, 10-06-2006].
- Lucia, Cynthia. "When the Personal Becomes Political: An Interview with Ross McElwee." *Cineaste* 20.2 (1993): 32-37.
- MacDonald, Scott. "Southern Exposure: An Interview with Ross McElwee," *Film Quarterly* 51.4 (Summer 1988): 13-23.
- \_\_\_\_\_. "Ross McElwee." *A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 1992. 265-282.
- McElwee, Ross. "Trouver sa voix." *Trafic* 15 (Summer 1995): 14-30.
- \_\_\_\_\_. "The Act of Seeing With One's Own Eyes." *The Last Physician: Walker Percy and the Moral Life of Medicine*. Eds. Carl Elliott and John Lantos. Durham: Duke University Press, 1999. 16-37.

- Poppy, Nick. "I am a Camera.' Ross McElwee on First-Person Filmmaking." *IndieWire*, August 2004.
- Rhu, Lawrence F. "Home-movies and personal documentaries. An interview with Ross McElwee." *Cineaste* 29.3 (Summer 2004): 5-12 ("Home-movies y documentales personales. Una entrevista con Ross McElwee." Ed. M. L. Ortega. *Espejos rotos*. 303-24).
- Thomson, Patricia. "Ross McElwee High Wire Act." *The Independent Film and Video Monthly* 20.4 (May 1997): 34-37.
- Troester, Anne. "Sherman's March: An Autobiography of the Civil War." *Amerikastudien* 140 (1995): 299-307.

## 2. General Bibliography / Bibliografía general

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991.
- Arenas, María Elena. *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- Arthur, Paul. "Jargons of Authenticity (Three American Moments)." *Theorizing Documentary*. Ed. Michael Renov. New York: Routledge, 1993. 108-34.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang, 2000 (*La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós, 1990).
- Bazin, André. "Lettre de Sibérie." *France Observateur* 443, 30 Oct. 1958.
- \_\_\_\_\_. *Le Cinéma français de la libération à la nouvelle vague (1945-1958)*. Paris : Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1983.
- \_\_\_\_\_. "Bazin on Marker." *Film Comment* (July-August 2003): 44-45.
- \_\_\_\_\_. *What is Cinema? Vol. 1*. Berkeley: University of California Press, 2004 (*Qué es el cine*, Madrid: Rialp, 1990).
- Beaujour, Michel. *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Seuil, 1980.
- Blümlinger, Christa. "Introduktion." *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen film*. Eds. Christa Blümlinger and Constantin Wulff. Vienna: Sonderzahl, 1992.
- Bruner, Jerome. "Life as Narrative." *Social Research* 71, 3 (2004): 691-710.
- Bruss, Elizabeth. "Eye for I: Making and Unmaking Autobiography." *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton: Princeton University Press, 1980. 296-320.
- Carr, David. *Time, Narrative, and History*. Indiana: Indiana University Press, 1986.

- Carroll, Noël. "On the narrative connection." *Beyond Aesthetics: Philosophical essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 118-32.
- Català, Josep María. "El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva." *Archivos de la Filmoteca* 34 (2000): 79-97.
- \_\_\_\_\_. "Film-ensayo y vanguardia." Eds. Casimiro Torreiro and Josetxo Cerdán. *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005. 109-58.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Cuevas, Efrén, and Carlos Muguero, eds. *El hombre sin la cámara/The man without the camera*. Pamplona: Ediciones Internacionales Universitarias, 2002.
- Cuevas, Efrén. "Microhistorias fílmicas: el cine doméstico en el documental contemporáneo." *Secuencias* 25 (2007).
- \_\_\_\_\_. "Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta." Ed. Gregorio M. Gutiérrez. *El cine autobiográfico*. Madrid: Ocho y medio, 2008.
- Damasio, Antonio. *The feeling of what happens: body and emotion in the making of consciousness*. New York: Harcourt Brace, 1999.
- Dennett, Daniel. "The self as the center of narrative gravity." Eds. F.S. Kessel et. al. *Self and Consciousness: multiple perspectives*. Hillsdale: Erlbaum, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Consciousness Explained*. Allen Lane: The Penguin Press, 1992.
- \_\_\_\_\_. "Why everyone is a novelist." *Times Literary Supplement* 16-22 Sept. 1988: 1016-29.
- Dovey, Jon. *First Person Media and Factual Television*. Sterling: Pluto Press, 2002.
- Egan, Susanna. "Encounters in Camera: Autobiography as Interaction." *Modern Fiction Studies* 40 (1994): 593-618.
- Feagin, Susan. "On Noël Carroll on narrative closure." *Philosophical Studies* 135 (2007): 17-25.
- Gaines, M. Foster. *Ghosts of the Confederacy: Defeat, the Lost Cause, and the Emergence of the New South*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1987.
- Gallagher, Shaun. "Philosophical conceptions of the self: implications for cognitive science." *Trends in cognitive sciences* 4.1 (2000): 14-21.
- García Martínez, Alberto Nahum. "La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual." *Comunicación y Sociedad* 19. 2 (2006): 75-105.
- Gaudreault, André, and François Jost. *Le récit cinématographique*. Paris: Nathan, 2005 (*El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Madrid: Paidós, 1995).
- Gazzaniga, Michael S. *The Mind's Past*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Ginzburg, Carlo. *The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992 (*El queso y los gusanos: el cosmos, según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Península, 2001).



- Grantham, Dewey W. *The South in Modern America: A Region at Odds*. New York: Harper Collins, 1994.
- Guzzetti, Alfred. "The Documentary Gets Personal/ Le documentaire à la première personne." *Catalogue*. Paris: Cinéma du Réel, 1993. 88-91.
- Highmore, Ben. *Everyday Life and Cultural Theory*. Florence: Routledge, 2001.
- \_\_\_\_\_, ed. *Everyday Life Reader*. London: Routledge, 2002.
- Hobson, Fred. *Tell About the South: The Southern Rage to Explain*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1983.
- \_\_\_\_\_. *But Now I See: The White Southern Racial Conversion Narrative*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1999.
- Humphries, Jefferson. "The Discourse of Southerness: Or How We Can Know There Will Be Such a Thing as the South and Southern Literary Culture in the Twenty-First Century." Eds. Jefferson Humphries and John Lowe. *The Future of Southern Letters*. London: Oxford University Press, 1996. 119-133.
- Ismael, Jenann. "Saving the Baby: Dennett on Autobiography, Agency, and the Self." *Philosophical Psychology* 19.3. (2006): 345-360.
- Jarauta, Francisco. "Para una filosofía del ensayo." *Revista de Occidente* Jan. 1999: 43-49.
- Jones, Anne Goodwyn. *Tomorrow is Another Day: The Woman Writer in the South, 1859-1936*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1981.
- \_\_\_\_\_. "Belles and Ladies." *The Encyclopedia of Southern Culture*. Eds. Charles Reagan Wilson and William Ferris. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1989. 1527-30.
- Jost, François. *L'œil-caméra; entre film et roman*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1987 (*El ojo-cámara. Entre el film y la novela*. Buenos Aires: Catálogos, 2002).
- Kreyling, Michael. *Inventing Southern Literature*. Jackson: University Press of Mississippi, 1998.
- Lane, Jim. "Notes on Theory and the Autobiographical Documentary Film in America." *Wide angle* 3.15 (1993): 21-36.
- \_\_\_\_\_. *The Autobiographical Documentary in America*. Madison: University of Wisconsin Press, 2002.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975 (*El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994).
- Levi, Giovanni. "On Microhistory." Ed. Peter Burke. *New Perspectives on Historical Writing*. Pennsylvania State University Press, 2001. 97-117 ("Sobre microhistoria." Ed. Peter Burke. *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, 1993. 97-119).

- Lévy-Strauss, Claude. *Look, Listen, Read*. US: Basic Books Inc., 1997 (*Mirar, escuchar, leer*. Madrid: Siruela, 1993).
- Liandrat-Guigues, Suzanne, and Murielle Gagnebin. *L'essai et le cinéma*. L'or D'Atlante, Champ Vallon, Seysell, 2004. 7-12.
- Lopate, Philip. *The Art of the Personal Essay*. New York: Anchor Books, 1995.
- \_\_\_\_\_. "In the Search of the Centaur." Ed. Charles Warren. *Beyond Document. Essays on Nonfiction Film*. Hannover and London: Wesleyan University Press, 1996. 243-70.
- Lüdtke, Alf., ed. *History of Everyday Life: Reconstructing Historical Experiences and Ways of Life*. Ewing: Princeton University Press, 1995.
- Lukács, Gyorgy. *Soul and Form*. Cambridge: MIT Press, 1974 (*El alma y las formas*. Barcelona: Grijalbo, 1975)
- Marías, Julián. *Ensayos de teoría*. Barcelona: Barna, 1954.
- McElwee, Ross. "Ed Pincus' Diaries." *International Documentary* 20 (April 2001): 56.
- McIntyre, Alasdair. *After Virtue: A Study in Moral Theory*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1981.
- McPherson, Tara. "'Both Kinds of Arms': Remembering the Civil War." *Velvet Light Trap* 35 (1995): 3-18.
- Mink, Louis O. "History and fiction as modes of comprehension." *New Literary History* 1 (1970): 541-58.
- Montaigne, Michel de. *Essays*. London: Penguin Books, 1993 (*Ensayos I*. Madrid: Cátedra, 2001).
- Moran, James M. *There's No Place Like Home Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Eds. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991. 438-48.
- Neisser, Ulric. "Five kinds of self-knowledge." *Philosophical Psychology* 1 (1998): 35-59.
- Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991 (*La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997).
- \_\_\_\_\_. *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Odin, Roger, ed. *Le film de famille. Usage privé, usae public*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1995.
- Ortega, María Luisa, ed. *Espejos rotos: Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*. Madrid: Ocho y medio, 2007.

- Pachet, Pierre. *Les baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*. Paris: Hachette, 2001.
- Prenshaw, Peggy Whitman. "The True Happenings of My Life: Reading Southern Women Autobiographers." Eds. Anne Goodwyn Jones and Susan V. Donaldson. *Haunted Bodies: Gender and Southern Texts*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1997. 443-63.
- Reed, John Shelton. *The Enduring South: Subcultural Persistence in Mass Society*. Toronto: Lexington Books, 1972.
- Renov, Michael. "History And/As Autobiography: The Essayistic in Film and Video." *Frame-Work* 2.3 (1989): 6-13.
- \_\_\_\_\_. "Domestic Ethnography and the Construction of the 'Other Self'." *Collecting Visible Evidences*. Eds. Jane M. Gaines and Michael Renov. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. 140-55.
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Soi-même comme un autre*. Paris: Editions du Seuil, 1990.
- Rosenstone, Robert A. "The future of the Past: Film and the Beginnings of Postmodern History." Ed. Vivian Sobchack. *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*. London and New York: Routledge, 1996. 201-18.
- Saunders, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London: Wallflower, 2007.
- Schechtman, Marya. *The Constitution of Selves*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Sierek, Karl. "Stimme Lotse auf der Reise Du." *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen film*. Eds. Christa Blümlinger and Constantin Wulff. Vienna: Sonderzahl, 1992. 95-108 ("Voz, guía tú en el camino. El lado sonoro del ensayo filmico." Ed. A. Weinrichter. *La forma que piensa*. 176-84).
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Picador USA, 1990 (*Sobre la fotografía*. Barcelona, Edhasa, 1989).
- Starobinski, Jean. *Montaigne en mouvement*. Paris: Gallimard, 1993.
- Teichert, Dieter. "Narrative, Identity and the Self." *Journal of Consciousness Studies* 11.10/11 (2004): 175-191.
- Vice, Samantha. "Literature and the Narrative Self." *Philosophy* 78 (2003): 93-109.
- Watkins, James H. "'The Use of I, Lovely and Terrifying Word': Autobiographical Authority and Representation of 'Redneck' Masculinity in *A Childhood*." *Southern Quarterly* 37.1 (1998): 15-26.
- Weinrichter, Antonio. *Desvíos de lo real*. Madrid: T&B, 2004.
- \_\_\_\_\_, ed. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Colección Punto de Vista. Gobierno de Navarra, 2007.

- White, Hayden. "Historical Emplotment and the Problem of Truth." Ed. Saul Friedlander. *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992. 37-53.
- Wilson, Charles Reagan. *Baptized in Blood: The Religion of the Lost Cause, 1865-1920*. Athens: University of Georgia Press, 1980.
- Winston, Brian. *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*. London: British Film Institute, 1995.



**CONTRIBUTORS**

**AUTORES**

---



**Paloma Atencia** is a PhD Student of Philosophy at the Universidad Autónoma de Madrid. Her research is focused on the distinctions between fiction and non-fiction, particularly in the Visual Arts. Atencia has held a Fulbright Scholarship to pursue a MA in Philosophy in Temple University. She also holds a BA in Communication Studies and a BA in Humanities. (atenciap@gmail.com)

**Dominique Bluher** is a Lecturer on Film Studies at Harvard University, and has a PhD in Film Studies from Université Paris 3 (Sorbonne nouvelle). She has been Maître de conférences at the Université Rennes 2, and has been an editor of the bilingual journal *Iris*. Her publications on French film theory, French cinema, and autobiographical films have appeared in *La Licorne*, *Camera Obscura*, *Cinémathèque*, *Protée*, *Iris*, or *Film und Kritik*. She recently coedited two anthologies on French non-fiction short films of the

**Paloma Atencia Linares** es doctoranda en Filosofía en la Universidad Autónoma de Madrid. Su investigación se centra en las distinciones entre ficción y no-ficción particularmente en las Artes Visuales. Atencia obtuvo una beca Fulbright para llevar a cabo su Master en Filosofía en Temple University y es Licenciada en Ciencias de la Comunicación y en Humanidades. (atenciap@gmail.com)

**Dominique Bluher** es profesora de cine en la Universidad de Harvard. Doctora en estudios de cine por la Université Paris 3 (Sorbonne nouvelle), Bluher ha sido Maître de conférences en la Université Rennes 2. Ha sido editora de la revista científica bilingüe *Iris*. Sus publicaciones sobre teoría del cine, cine francés y películas autobiográficas han aparecido en *La Licorne*, *Camera Obscura*, *Cinémathèque*, *Protée*, *Iris* o *Film und Kritik*. Recientemente ha co-editado dos antologías sobre los cortos de no-ficción



1950s and 1960s, and is currently working on two books: *Joseph Morder. Une Encyclopédie* (forthcoming 2008), and *Cadrer le Je: cinéma et autobiographie / Framing the I. Film and autobiography*. Her research interests include reflexivity, autorepresentation, and autofiction in the cinema, as well as modern and contemporary French film (fiction and documentary). (dblucher@fas.harvard.edu)

**Josep M. Català** is a Professor of Audiovisual Communication, with a PhD in Communication from the Universidad Autónoma de Barcelona, a BA in History from the Universidad de Barcelona, and a Master of Arts in Film Theory from San Francisco State University. He received the Fundesco Award for the essay *La violación de la mirada* (1992). He is co-editor of the book *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España* (2001), and the author of *La puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica* (2001) and *La imagen compleja* (2006). Currently he is a professor of “Visual Culture” and “Film Directing” in the Universidad Autónoma de Barcelona, and coordinator of the Master on Creative Documentary in the same university. (josepmaria.catala@uab.cat)

**Efrén Cuevas** is an Associate Professor of Film Theory and Criticism in the University of Navarra, Spain, has a Ph.D. from this university and a MA in Cinema Studies from New York University. In the last years, his research has focused on home movies and autobiographical documentaries. On these issues, he has co-edited the book *The Man without the Movie Camera: The Cinema of Alan Berliner* (2002); contributed to the books *Documental y vanguardia* (2005) and *El cine de los mil años. Una aproximación histórica y estética al cine documental japonés* (2006); he has also written articles for journals such as the Spanish *Archivos de la Filmoteca*, *Comunicación y Sociedad*, and *Secuencias*, and the American journal *Biography*. Currently, he is working on a book about home movies and their recycling in contemporary cinema, and is leading a research project on realism in contemporary film and televisión. (ecuevas@unav.es)

**Gonzalo de Pedro** has been a screenwriter for television, story analyst in companies as Sogecine or Morena Films, and professor of screenwriting in the University of Montevideo (Uruguay). He has directed the short films *Insomnes* (2005), *Tabla aeróbica nº4 (entrenamiento para pintores)* (2007) and *Muybridge 2.0* (2007); all three of them were selected for the Festival Internacional de Cine de Gijón. Currently, he is member of the organizing committee at Punto de Vista Documentary Film Festival, he is a critic and an assistant editor of *Cahiers du Cinéma-España*, and he teaches screenwriting in the University of Navarra, Spain. (gdepedro@gmail.com)

del cine francés de los 50 y 60. Actualmente se encuentra trabajando en dos libros: *Joseph Morder. Une Encyclopédie* (previsto para 2008) y *Cadrer le Je: cinéma et autobiographie / Framing the I. Film and autobiography*. Su investigación incluye la reflexividad, la autorrepresentación y la autoficción en el cine, así como el cine francés moderno y contemporáneo (ficción y documental). (dblucher@fas.harvard.edu)

**Josep M. Català Domènech** es catedrático de Comunicación Audiovisual. Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona. Licenciado en Historia Moderna y Contemporánea por la Universidad de Barcelona. Master of Arts en Teoría Cinematográfica por la San Francisco State University. Premio Fundesco de ensayo (1992) por *La violación de la mirada*. Es coeditor del volumen *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España* (2001), así como autor de *La puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica* (2001) y de *La imagen compleja* (2006). Actualmente, es profesor de “Estética de la imagen” y “Dirección cinematográfica” en la Universidad Autónoma de Barcelona y coordinador del Máster de Documental Creativo que se imparte en la misma. (josepmaria.catala@uab.cat)

**Efrén Cuevas Álvarez** es profesor de Teoría y Crítica Cinematográfica en la Universidad de Navarra. Doctor por dicha universidad y Máster en Estudios Cinematográficos por New York University. En los últimos años su investigación se ha centrado en el documental autobiográfico y el cine doméstico. Sobre estos asuntos ha coeditado el libro *El hombre sin la cámara: el cine de Alan Berliner* (2002); ha colaborado en los libros *Documental y vanguardia* (2005) y *El cine de los mil años. Una aproximación histórica y estética al cine documental japonés* (2006); y ha escrito artículos para las revistas *Archivos de la Fílmoteca*, *Comunicación y Sociedad*, *Secuencias* y *Biography*. En la actualidad prepara un libro sobre el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos y dirige un proyecto de investigación sobre el realismo en el cine y la televisión contemporáneos. (ecuevas@unav.es)

**Gonzalo de Pedro Amatria** ha sido guionista de televisión, analista de historias en productoras como Sogecine o Morena Films y profesor de Guión en la Universidad de Montevideo (Uruguay). Ha dirigido los cortometrajes *Insomnes* (2005), *Tabla aeróbica nº4 (entrenamiento para pintores)* (2007) y *Muybridge 2.0* (2007), los tres seleccionados para el Festival Internacional de Cine de Gijón. Actualmente forma parte del equipo organizador del Festival Internacional de Cine Documental de Navarra “Punto de Vista”, es crítico y miembro del Consejo de Redacción de *Cahiers du Cinéma-España* y profesor asociado de la Universidad de Navarra. (gdepedro@gmail.com)

**Alberto N. García** is an Assistant Professor of Film and Television Studies at the School of Communication, University of Navarra, Spain. His doctoral dissertation was titled *Reality and Representation in the cinema of Martin Patino: Archive Film, Mockumentary, Metafiction and Film-Essay*. He has been a Visiting Scholar at Fordham University (New York) and he has published his research in journals such as *Comunicación y sociedad*, *Historia Social*, *Secuencias*, *Zer* and *Trípodos*. (albgarcia@unav.es)

**Stephen Rodrick** is an American journalist currently working as a contributing editor for *New York Magazine*, and also writes for the *New York Times Magazine*. His story on Apatow, "Judd Apatow's Family Values," appeared on the May 28, 2007 cover of the *New York Times Magazine* and chronicled, over an 18-month period, the making of Apatow's film, *Knocked Up*. For *New York Magazine*, Rodrick's stories have included profiles of several politicians such as the Giuliani story, which was included in the 2007 edition of *The Best American Political Writing* anthology. (strodrick@aol.com)

**Gary Hawkins** teaches non-fiction filmmaking at the Center for Documentary Studies at Duke University. He is a Sundance Fellow, a contributing writer to the *Oxford American* and *Garden & Gun* magazines, and a winner of the Emmy Award. His recent productions include two documentaries, *The Rough South of Larry Brown* and *What Hollywood Did to the South*. (gary.hawkins@duke.edu)

**James H. Watkins** is an Associate Professor of English, Rhetoric, and Writing at Berry College in Rome, GA (USA). His work on autobiography and the culture of the American South has been published in *The American Indian Research and Culture Journal*, *The Southern Quarterly*, *The North Carolina Literary Review*, *The Marjorie Kinnan Rawlings Journal of Florida Literature*, *The Companion to Southern Literature*, and *The History of Southern Literature*. He is the editor of *Southern Selves: A Collection of Autobiographical Writing* (Vintage, 1998). (jwatkins@berry.edu)

**Alberto Nahum García Martínez** es profesor de Comunicación Audiovisual en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra. En este mismo centro universitario obtuvo el Premio Extraordinario de Doctorado, con una tesis titulada *Realidad y representación en el cine de Basilio Martín Patino: montaje, falsificación, metaficción y ensayo*. Ha sido investigador visitante en Fordham University (Nueva York) y ha publicado sus investigaciones en revistas científicas como *Comunicación y sociedad*, *Historia Social*, *Secuencias*, *Zer* y *Trípodos*. (albgarcia@unav.es)

**Stephen Rodrick** trabaja actualmente como editor del *New York Magazine*, aunque también colabora con el suplemento dominical del *New York Times*. Especializado en reportajes de larga elaboración, su artículo sobre Apatow –“Judd Apatow’s Family Values”–, aparecido en la portada del suplemento del *New York Times*, relataba, a lo largo de 18 meses, la realización de la última comedia de Apatow, *Knocked Up* (*Un lío embarazoso*). Las colaboraciones de Rodrick para el *New York Magazine* incluyen perfiles de políticos, entre los que destaca el realizado sobre Giuliani, incluido en la antología de 2007 *The Best American Political Writing*. (strodrick@aol.com)

**Gary Hawkins** enseña cine de no-ficción en el Center for Documentary Studies de la Duke University. Es Sundance Fellow, ha escrito para las revistas *Oxford American* y *Garden & Gun* y es ganador de un premio Emmy. Su reciente producción fílmica incluye dos documentales: *The Rough South of Larry Brown* y *What Hollywood Did to the South*. (gary.hawkins@duke.edu)

**James H. Watkins** es profesor de Inglés, Retórica y Escritura en el Berry College de Rome, Georgia, en Estados Unidos. Sus trabajos sobre la autobiografía y la cultura del Sur de Estados Unidos han sido publicados en *The American Indian Research and Culture Journal*, *The Southern Quarterly*, *The North Carolina Literary Review*, *The Marjorie Kinnan Rawlings Journal of Florida Literature*, *The Companion to Southern Literature*, y *The History of Southern Literature*. Es el editor de *Southern Selves: A Collection of Autobiographical Writing* (Vintage, 1998). (jwatkins@berry.edu)



# Letras de cine

- El cine en 111 películas  
José María Sese
- Charlton Heston. La épica del héroe  
Fernando Alonso Barahona
- John Wayne. El héroe americano  
Fernando Alonso Barahona
- El cine de aventuras  
Luis Pérez Bastías
- Introducción a Shakespeare a través del cine  
Fernando Gil-Delgado
- ¿De qué tratan realmente las películas? Claves prácticas para analizar y escribir guiones de cine y televisión  
Carmen Sofía Brenes
- El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner  
The man without the movie camera. The cinema of Alan Berliner  
Efrén Cuevas y Carlos Muguero (eds.)
- Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras  
(2.<sup>a</sup> edición)  
Heriberto Navarro y Sergio Navarro
- La grandeza del espíritu humano: el cine de David Puttnam  
Alejandro Pardo
- La dramaturgia. Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic  
Yves Lavandier
- Una historia del cine a través de ocho maestros  
J.M. Caparrós Lera
- El pop en el cine (1956-2002)  
Francesc Sánchez Barba
- Azul, Blanco, Rojo. Kieslowski en busca de la libertad y el amor  
Julio Rodríguez Chico
- Ingmar Bergman. Fuentes creadoras del cineasta sueco  
Francisco Javier Zubiaur
- Tras las huellas de Huston. La jungla de asfalto  
Gabriel Insausti
- El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini  
Marcos Ripalda

- Cine negro. De El halcón maltés a El hombre que nunca estuvo allí  
Raúl Rojo
- La Segunda Guerra Mundial y el cine (1979-2004)  
Francesc Sánchez Barba
- Rohmer y la alegría de vivir: Cuento de otoño  
Teresa Nozal
- De Casablanca a Solas. La creatividad ética en cine y televisión  
Juan José Muñoz García
- Tres décadas de El espíritu de la colmena (Víctor Erice)  
Jorge Latorre
- La noche del cazador de Charles Laughton  
Juan Gorostidi Munguía
- Personaje, acción e identidad en cine y literatura  
Marta Frago Pérez, Antonio Martínez Illán, Efrén Cuevas Álvarez (Eds.)
- Landscapes of the self: The cinema of Ross McElwee  
Paisajes del yo: El cine de Ross McElwee  
Efrén Cuevas Álvarez y Alberto N. García Martínez(Eds.)