

Sombras reflejadas. Apropiaciones del cine doméstico español en el cine documental

Efrén Cuevas Álvarez

Publicado en: Pedro Vicente y José Gómez-Isla (eds.), *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*, Diputación General de Huesca, Huesca, 2018, pp. 129-137

No cabe duda de que el álbum de familia ha contado con una creciente atención en las últimas décadas desde la reflexión académica y la práctica artística, como se puede comprobar en las cinco ediciones que el programa Visiona le ha dedicado. Lógicamente el propio concepto de álbum de familia nos remite a la fotografía como eje vertebrador de esas reflexiones y prácticas creativas. Resulta un tanto sorprendente, no obstante, que su pariente cercano, el cine doméstico,¹ no haya despertado un interés similar, si bien es cierto que también en las últimas décadas se observa también una mayor atención a esta modalidad fílmica. En este capítulo pretendo realizar una aproximación a las claves de este cine doméstico –que aquí entiendo en sentido amplio, incluyendo el realizado en soporte celuloide, vídeo o digital–, para a continuación centrarme en las propuestas de reciclaje y apropiación del cine doméstico español que se han realizado desde el cine documental.

De qué hablamos cuando hablamos de cine doméstico

Mi interés por el cine doméstico coincide casi con el cambio de siglo y con una película tan inclasificable como es *Tren de sombras* (1999). Guerin me transmitió un extraño virus que tenía como síntoma una fascinación por esas imágenes familiares lejanas y anónimas, que discurren como a la deriva en espera de que sean rescatadas por algún cineasta contemporáneo. Curiosamente en mi familia no tenemos películas domésticas, pero sí tenemos abundantes diapositivas, que requerían de su proyección, con el consiguiente ritual de las reuniones familiares para comentarlas. Una experiencia similar ocurre con el cine doméstico, al que podemos caracterizar a partir de esa peculiar condición autobiográfica: se trata de una práctica en la que cineastas, protagonistas y públicos coinciden,² un cine hecho por miembros de la familia para ser disfrutado por la misma familia o allegados, que, como bien explica Roger Odin, sólo se completa cuando es proyectado y comentado por su audiencia.³ Un cine de apariencia

¹ El término “cine doméstico” no cuenta, todo hay que decirlo, con uso unánime en nuestra lengua. En ocasiones se habla de “cine casero” y en otras, más frecuentes, se emplea la expresión inglesa, *home movies*, asunto que tiene algo de inexplicable para mí, como si esos términos denotaran rasgos sofisticados e intraducibles...

² He abordado este carácter “autobiográfico” del cine doméstico con más detalle en “Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta”, en *Cineastas frente al espejo*, ed. Gregorio Martín Gutiérrez (Madrid: T&B Editores, 2008), 101-20.

³ Roger Odin, “Le film de famille dans l’institution familiale”, en *Le film de famille. Usage privé, usage public* ed. R. Odin (París: Meridiens Klincksieck, 1995), 31–2.

rudimentaria, pero que se construye a partir de elementos que cineastas de vanguardia como Stan Brakhage o Jonas Mekas han reivindicado, en particular en su dimensión abiertamente performativa, auto-consciente y no profesionalizada. Un cine “mudo” para aquellos que no pertenecen al círculo familiar, “aburrido” para cualquier espectador ajeno, pero que se carga de intensidad emocional cuando las imágenes forman parte de nuestra memoria familiar.

Pero quizá debemos parar un momento para hacer una pregunta previa: ¿estamos hablando de “cine” realmente? Suelo preguntar a mis alumnos esa misma pregunta y no todos coinciden en dar una respuesta afirmativa. Se asocia con frecuencia el cine a un discurso construido, lo cual requiere pre-producción y sobre todo post-producción, un montaje que construya una cadena de sentido. Y claro, el cine doméstico no tiene habitualmente montaje. Las películas domésticas se filmaban, se mandaban a revelar y se proyectaban tal cual. Solo algunos “cineastas” más sofisticados se preocupaban de realizar un montaje de esas películas antes de ser proyectadas. Pero aquí ya entraríamos en otra distinción necesaria, entre el cine doméstico y el cine amateur, prácticas que en ocasiones se identifican, de modo erróneo en mi opinión. Si bien es cierto que no siempre es fácil distinguir ambas prácticas, el cine amateur, tal y como se practicó desde los años veinte, buscaba imitar los modos del cine profesional, sin perseguir un interés comercial. Contaba, por tanto, con sus procesos de pre y post producción, y tuvo sus propios circuitos de exhibición en festivales de cine amateur más o menos locales. El cine doméstico nunca ha buscado imitar el cine profesional, es un cine “mal hecho” de acuerdo con esos estándares, con encuadres incorrectos, cámara temblorosa, protagonistas dirigiéndose a cámara, iluminación cambiante, cortes bruscos y visibles... Pero son esos mismos “defectos” sus propias características formales, las que le dan ese aire de autenticidad, de cine no comercial, que aporta esa sensación de verdad que ningún otro cine ha conseguido.

El paso del tiempo solo ha reforzado la importancia de ese cine doméstico al que nadie parecía prestar atención hasta hace pocas décadas. Transcurridas décadas desde su filmación, se tornan documentos vitales para las siguientes generaciones de cada familia, que disfrutan de ese poder embalsamador del cine del que hablaba André Bazin, que libera al tiempo de su corrupción temporal, aportando una momificación del cambio que la fotografía no lograba capturar. Pero también son documentos fundamentales para acceder a un mejor conocimiento de nuestra cultura y sociedad del siglo XX, pues proporcionan visiones complementarias a los registros públicos de los grandes acontecimientos e incluso se constituyen en testigos únicos de costumbres, lugares y eventos que nadie más ha registrado.

Ese paso del tiempo también ha afectado a la propia materialidad del cine doméstico, una transformación que empezó en los años ochenta, con la popularización del vídeo. El nuevo soporte desterró las limitaciones del celuloide y sus altos costes de revelado, dando comienzo a un crecimiento exponencial de las imágenes domésticas, exponiéndolas también a su reciclaje, intencionado o no, al tratarse de cintas reutilizables. De todos modos, como bien propone James M. Moran, los rasgos básicos

se mantuvieron, lo que permite hablar de un “modo doméstico” de lo audiovisual.⁴ La situación se complica a partir de la eclosión de las redes sociales y el uso de los teléfonos móviles como medio habitual de grabación. En la actualidad las fotografías y vídeos domésticos están perdiendo esa cualidad de banco de la memoria familiar, para convertirse en modos de comunicación, al nivel de la “antigua” conversación telefónica o los mensajes instantáneos. Como bien explica Van Dijck, han dejado de ser valiosos como objetos mnemónicos, como *mementos*, para convertirse en *momentos*, modos de compartir que hemos estado ahí.⁵ Esta transformación nos lleva también a reformular la famosa tesis benjaminiana del aura en la obra de arte en términos diferentes a los del pensador alemán. Ya no es la obra de arte clásica la que ha perdido su aura frente a la fotografía, en la era de la reproducción mecánica; la fotografía y el cine analógicos siguen manteniendo ese aura, pues de hecho al menos en sus formatos domésticos conservan ese carácter único, en contraste abierto con la imagen digital, ahora sí reproducida incansablemente en las redes.

Esa continua reproducción de la realidad que facilitan las nuevas tecnologías comienza a acercarnos a aquel microrrelato de Borges (“Del Rigor en la Ciencia”) en el que se dibuja un mapa con tal precisión que termina sustituyendo exactamente al territorio que representa. Es también conocido cómo ese relato es utilizado por Baudrillard para incoar su tesis sobre la cultura del simulacro que caracterizaría nuestra sociedad, en donde las representaciones de la realidad se vuelven más reales que la propia realidad.⁶ Si bien el pensador francés realiza una clarividente descripción sintomática, su diagnóstico se torna radical cuando defiende que ese simulacro precede a la realidad hasta llegar a eliminar todo referente de nuestra experiencia cognoscitiva. Son precisamente las imágenes domésticas uno de los ámbitos que contesta más claramente ese escepticismo cognoscitivo, pues rechazamos de un modo también radical considerar nuestro archivo familiar como opaco cognoscitivamente. Esto no quiere decir que lo consideremos transparente en un sentido ingenuo. Todos somos conscientes de que el modo doméstico audiovisual representa habitualmente el lado festivo y celebratorio de la vida, eludiendo los tiempos de crisis o de rutina. Pero eso no le quita valor como registro de tiempos pasados, a veces nostálgico, otras veces complejo, con frecuencia “punzante” (en el sentido del *punctum* barthiano). Será precisamente esos diversos matices y contrastes, explícitos o implícitos, los que cobren protagonismo cuando esos materiales son reutilizados en la práctica cinematográfica contemporánea, como abordaré en el siguiente epígrafe, con referencia más específica al caso español.

Reciclajes y revisiones del cine doméstico español desde la práctica documental

⁴ James M. Moran, *There's No Place Like Home Video* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002).

⁵ Jose Van Dijck, *Mediated Memories in the Digital Age* (Stanford: Stanford University Press, 2007), 113-6.

⁶ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro* (Barcelona: Kairós, 1984).

Ese depósito ingente de metraje doméstico que se ha ido filmando desde los años veinte tuvo una vida precaria hasta que a partir de los años ochenta se empezó a promover su conservación, gracias especialmente a las diversas filmotecas regionales que se fueron abriendo en todo el mundo, como también ocurrió en España. Al mismo tiempo también en el ámbito académico se empezó a estudiar, con perspectivas de corte sociológico, como la de Richard Chalfen, o de tipo socio-histórico, como la de Patricia R. Zimmermann en *Reel Families*, o combinando enfoques diversos, como en el libro colectivo *Le fim de famille*, editado por Roger Odin.⁷ En paralelo también se desarrolló un interés por el reciclaje de ese cine doméstico en el cine contemporáneo, tanto en el ámbito documental como en el experimental, un asunto que abordamos en el libro *La casa abierta*, que coordiné para la colección Documenta Madrid, con aportaciones españolas e internacionales.⁸

En nuestro país ese interés por el cine doméstico también se ha reflejado en diversas iniciativas, algunas más duraderas que otras. Se puede mencionar, por ejemplo, los tres Encuentros de Historiadores en torno al Cine Aficionado, que se celebraron en Guadalajara en 2002, 2004 y 2005, que abordaba en el asunto más amplio del cine amateur, pero incluyendo a las prácticas domésticas. Como eventos fílmicos relacionados, se puede reseñar el festival Memorimages, que se lleva celebrando en Reus desde 2006 en torno al concepto también más amplio de cine realizado con archivo audiovisual. En Galicia también tiene lugar desde 2010 la Mostra de Cinema Periférico S8, que toma su inspiración del trabajo con cine super8, aunque está planteada más en diálogo con el cine experimental contemporáneo. Y por supuesto, la celebración del Día del cine doméstico,⁹ un evento con sedes por todo el mundo, que en España se ha celebrado en Salamanca, Pamplona, Málaga o Cartagena, en donde se proyecta cine doméstico que filmotecas o propietarios particulares proporcionan para el evento. Además, en 2015 se constituyó la Red de Cine Doméstico, que agrupa diversas filmotecas (Canarias, Castilla-León, Extremadura) y asociaciones (Cinema-Rescat, Proxecto Socheo, Memorias Celuloides o el grupo de investigación en cine de la Universitat Rovira i Virgili), para la recuperación, conservación y difusión del cine doméstico en sus distintos soportes.¹⁰

De modo paralelo, en estas dos últimas décadas diversos cineastas se han interesado en el reciclaje de ese cine doméstico, asunto en el que me centraré en este epígrafe. No pretendo realizar aquí un inventario completo de esas prácticas fílmicas, asunto complicado pues en ocasiones tienen poca visibilidad (sobre todo en su formato

⁷ Richard Chalfen, *Snapshot Version of Life* (Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1987); Patricia R. Zimmermann, *Reel Families: A Social History of Amateur Film* (Bloomington: Indiana University Press, 1995); Roger Odin, ed., *Le film de famille. Usage privé, usae public*, op. cit.

⁸ Efrén Cuevas, ed., *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (Madrid: Ocho y Medio, 2010).

⁹ En coherencia con mi nota anterior, uso el término español, aunque es cierto que estos eventos en España se han anunciado habitualmente bajo el término Home Movie Day, que tiene su justificación en cuanto que se trata de una denominación usada internacionalmente para este evento específico.

¹⁰ La red mantiene un perfil activo en Facebook y tiene un sitio web, no activo en la última fecha de consulta (2 de mayo de 2017).

de cortometrajes). Además se pueden encontrar propuestas cercanas, realizadas desde el videoarte o la creación artística, pero que tienden a operar de modo ajeno al ámbito cinematográfico, creando extraños compartimentos estancos, un fenómeno del que quizá somos también responsables los investigadores cinematográficos.¹¹ Mi propuesta de análisis se parará en propuestas ubicadas más propiamente en la creación fílmica, unas conocidas y otras más marginales, incluyendo también el trabajo que el cineasta húngaro Péter Forgacs realiza con metraje doméstico español, para concluir con una propuesta heterodoxa, la ya mencionada *Tren de sombras*. No buscaré realizar un análisis exhaustivo de estas obras, que excedería los límites de este capítulo, sino destacar los diferentes acercamientos al material doméstico de estos cineastas.

Comenzamos, pues, nuestro recorrido con las películas de enfoque más compilatorio. En estos casos el trabajo del cineasta se dirige a poner en valor un metraje doméstico desconocido, destacando su función como documento de una época ya pasada, con ese carácter de “etnografía doméstica” con que Michael Renov califica a los documentales autobiográficos,¹² atribución que se puede extender a trabajos no autobiográficos basados en cine doméstico. Como es evidente, el retrato etnográfico que proporciona este metraje se centra de modo habitual en los momentos celebratorios, vacacionales y de ocio, sin que eso le reste valor documental, pues se entiende que el espectador es capaz de situar dicho metraje en su contexto interpretativo adecuado, sin inferir de su enfoque una pretensión de falsificación de la realidad.

En ese acercamiento de carácter más compilatorio se puede encuadrar *Un instante en la vida ajena* (2003).¹³ Dirigida por José Luis López-Linares, está realizada con cine doméstico filmado en 16 mm por Madronita Andreu desde los años veinte a los setenta. Con ese material López-Linares realiza una crónica de la vida de Madronita con una estructura básicamente cronológica, hilada por un narrador –interpretado por el actor Jesús Agelet– que se presenta brevemente en pantalla como amigo de la familia y conservador de sus películas. Esta estrategia le sirve para condensar la información obtenida a partir de entrevistas realizadas a los familiares de Madronita, aunque le resta frescura y espontaneidad al conjunto. Además López-Linares rompe el montaje cronológico en dos ocasiones significativas: cuando Madronita y su marido van a visitar a la madre y la hermana de éste, e intercala imágenes de los dos hermanos en el pasado; y al final del filme, en una secuencia de montaje que incluye imágenes de los miembros de la familia en épocas diferentes. Ambas escenas recogen muy bien esa capacidad tan seductora del cine doméstico para registrar los cambios generacionales, para

¹¹ Resulta pertinente reseñar aquí la tesis doctoral de Carlos Trigueros Mori, *Video arte doméstico en España* (2015), sobre videoarte realizado con enfoques y técnicas del cine doméstico. Su diferencia respecto a los trabajos aquí estudiados reside en que las obras que él estudia están realizadas por artistas que usan técnicas típicas del cine doméstico, mientras que aquí analizo películas que se apropian de cine doméstico previamente filmado. En todo caso, su trabajo también pone de manifiesto cómo las fronteras entre cine y videoarte no siempre resultan nítidas.

¹² 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.

¹³ Disponible en dvd a través de la web de la productora www.lopezfilms.com.

“embalsamar” la vida de nuestros seres queridos (recurriendo de nuevo a la imagen baziniana), preservándoles de la corrupción a la que les somete el paso del tiempo. En su conjunto, la película se sitúa a medio camino entre biografía y crónica sociológica, aportando una visión diferente y complementaria de la historia pública, un enfoque que se podría calificar como “microhistórico”, en cuanto que muestra una mirada diferente de sociedades y tiempos pasados, gracias al cambio de la escala de observación que proporciona el metraje utilizado.¹⁴ López-Linares enfatiza la percepción que Madronita Andreu tenía de su tarea como cronista de su familia y su época, con unas pretensiones que trascendían el mero registro doméstico para encuadrarse en ocasiones en una práctica amateur ya más consolidada. Ese carácter híbrido, entre doméstico y amateur, se percibe no sólo en el cuidado formal de la filmación, sino también en la elección de los temas que filma. En este sentido resultan muy ilustrativas sus filmaciones de la España rural, que realizó en diferentes viajes con su marido en su tiempo de vacaciones, pues Madronita fija su cámara en rostros típicos, como intentando preservarlos del olvido, en un tratamiento que evoca una mirada cercana al cine etnográfico.

Un enfoque en parte cercano a *Un instante en la vida ajena* se puede encontrar en *El horizonte artificial* (2007).¹⁵ Construida en su mayoría con metraje doméstico y amateur, tiene no obstante una diferencia fundamental (más allá de su inferior duración, 35 minutos), pues se plantea desde una instancia autobiográfica. El cineasta, José Irigoyen, recupera el material rodado por su padre desde los años cuarenta a los sesenta, y con ello busca trazar un perfil que capture su espíritu emprendedor y su pasión por la aviación, que se materializó en la construcción de un pueblo agrícola y un aeródromo cerca de Lleida. El metraje de archivo se combina brevemente con las imágenes actuales del aeródromo, abandonado, y de las tierras que fueron testigo de su infancia, proponiendo un interesante diálogo visual entre presente y pasado. Ninguno de aquellos protagonistas aparece entrevistado en el presente y es la voz en off del narrador en primera persona quien añade la perspectiva autobiográfica y el pacto de lectura de las imágenes. Esa voz en off quizá carece de la fuerza evocadora necesaria, pues su correcta locución le da una excesiva frialdad, que desvela a un actor profesional, como se comprueba en los títulos de crédito. Además en ocasiones interviene de modo demasiado literal para aportar los códigos hermenéuticos apropiados, dejando poco espacio para el trabajo interpretativo del espectador. A su favor, hay que reconocerle que también aporta otra dimensión a las imágenes, más allá de la mera compilación, situándolas en diálogo con la memoria personal, subrayando la fragilidad y parcialidad de ambas. En realidad, José Irigoyen no pretende, como hacía López-Linares, ofrecer una biografía de su padre, sino más bien un esbozo, un perfil biográfico escrito desde su propia perspectiva, mezcla de recuerdos infantiles borrosos y su actual trabajo con las imágenes y archivos familiares. De ahí que también emerja como un tema paralelo la

¹⁴ Sobre esta cuestión he publicado un primer artículo en español, “Microhistorias filmicas: el cine doméstico en el documental contemporáneo” (*Secuencias*, 25 [2007] 7-24), a partir del cual elaboré una nueva versión en inglés, publicada como “Change of Scale: Home Movies as Microhistory in Documentary Films”, en *Amateur filmmaking: The home movie, the archive, the web*, ed. L. Rascaroli et al. (Londres: Bloomsbury, 2014), 139-151.

¹⁵ Disponible en la plataforma de pago Filmotech.

reflexión sobre el valor del cine doméstico como objeto mnemónico, en una ambivalencia clásica entre lo que revela y lo que esconde, su eficacia retrospectiva y sus limitaciones genéricas.

Otra propuesta que se construye sobre la compilación de materiales, de una manera aún más extrema, es la película *Vikingland* (2011), hasta el punto de que no hay créditos para guion o dirección, sino para “Idea y manipulación”. Xurxo Chirro realiza aquí un montaje a partir de dieciséis horas de imágenes grabadas en VHS por el marinero gallego Luis Lomba, mientras trabajaba en un ferry danés entre 1993 y 1994. Esas cintas contienen lo que podríamos calificar de video diario amateur, pues Lomba busca registrar la vida en el ferry, con sus rutinas de trabajo y de ocio, con un recurso frecuente a tomas largas con cámara fija. Este planteamiento le aleja propiamente del cine doméstico típico, pero aun así las escenas conservan un claro aire “doméstico”, tanto por la cercanía de sus compañeros –varios de ellos gallegos también– como por la escasa calidad del soporte videográfico, que está subrayando visualmente su carácter no profesional. A partir de ese material, Chirro se limita a editar el metraje, reduciéndolo a 100’ y organizándolo en secuencias que rotula de modo lacónico (Tripulación, Frío, Navidad...). Pero no realiza ninguna alteración en las imágenes mismas, ni añade comentarios ni sonidos ni músicas extradiegéticas, dejando al desnudo su carácter de diario amateur. La película deja amplio espacio a los numerosos tiempos muertos y diálogos banales que caracterizan la vida en un barco, construyendo un curioso retrato etnográfico de ese microcosmos. Se enfatiza así una mirada crudamente observacional, que contrasta con el inesperado origen del proyecto (no mencionado en el filme), que arranca del hecho de que uno de los marineros que aparece en las imágenes es el padre de Xurxo Chirro, que había recibido una copia de esas cintas de VHS.

Por su pretendido carácter compilatorio cabría también incluir aquí la película *Spain in a day* (2016). Realizada a imitación de iniciativas similares de otros países, se propuso de modo público un día concreto (el 24 de octubre de 2015) para que cualquier español que quisiera colaborar grabara escenas de su vida y las enviara por internet. La iniciativa la pilotó RTVE y su realización final se encargó a la cineasta Isabel Coixet. Se recibieron 22.638 vídeos, a partir de los cuales se realizó una película de 81’, promocionada como “dirigida” por Coixet, en un uso un tanto discutible del concepto de dirección (los que enviaron los vídeos aparecen como colaboradores...). Lo interesante aquí es el carácter colectivo y no profesional de la iniciativa, en donde se parte del modo doméstico como acercamiento específico a la “producción” del documental.¹⁶ De todos modos tampoco estamos aquí ante cine doméstico en sentido propio, pues se trata de metraje grabado expresamente para ser potencialmente incluido en un documental. Además la percepción final se acerca más a una película comercial o casi a un macro-reportaje televisivo, con su elaborado montaje y su omnipresente música compuesta por el conocido compositor Alberto Iglesias. Resulta en todo caso sintomática de los cambios tanto tecnológicos como sociales que está experimentando el modo audiovisual doméstico: desde la versatilidad de la grabación con móviles o la

¹⁶ Curiosamente la película solo está disponible a la venta en DVD.

profesionalidad de las tomas con cámaras Gopro, hasta el tipo de escenas que se incluyen, en ocasiones casi más típicas de un programa de telerrealidad, que evidencia cómo se están difuminando las fronteras de lo íntimo, lo privado y lo público, ya de por sí borrosas en la era de las redes sociales.

En las antípodas de *Spain in a day* podemos ubicar otro largometraje documental que también recurre al metraje doméstico, pero en este caso en el contexto paradójico de un cine de autor: *Holydays* (2010).¹⁷ Su director, Javier Moreno, plantea un retrato singular de Lanzarote, en el que confronta la vida cotidiana de tres personajes enraizados en la isla con las imágenes cotidianas de los turistas que inundan la isla desde su despegue turístico en los años ochenta. Para el retrato de sus tres personajes, Moreno recurre a un acercamiento estrictamente observacional, con unos planos largos y pausados en los que el paisaje adquiere un claro protagonismo. En montaje paralelo somos testigos de los avatares cotidianos de un grupo de turistas británicos, a través de sus propias grabaciones. Aquí el planteamiento también es observacional, pero desde una óptica doméstica, con las habituales señas de identidad formales (cámara inestable, cortes bruscos, etc.) y sus innumerables escenas banales de vacaciones. Víctor Moreno no añade narración en off ni entrevistas, tan sólo una cita inicial y una secuencia final con imágenes de archivo. La inclusión del vídeo doméstico no es puntual, sino que tiene una duración relevante, en coherencia con el enfoque observacional del filme, que permite ese despliegue del tiempo real con sus tiempos muertos, como a la deriva. Al no intervenir sobre ese metraje doméstico, se podría pensar que estamos en otro caso de montaje con un carácter más bien compilatorio. Sin embargo, Moreno utiliza esas imágenes en bruto en contraste abierto con los planos contemplativos de la isla y de sus tres personajes. De esa estructuración general se desprende una lectura que va más allá de estricta literalidad de unas imágenes banales de vacaciones, para construir una crítica a lo que representan (no al modo doméstico de representación), a un turismo cada vez más invasivo que nos lleva a interrogarnos por el futuro de la naturaleza, las gentes y las tradiciones isleñas. No se trata, de todos modos, de un discurso cerrado, pues tampoco se hace explícito un rechazo a los turistas, sino una reflexión que surge del contraste entre dos mundos, que el cineasta muestra aquí a través de dos modos fílmicos diferentes.

La reutilización del cine doméstico, como le ocurre a otros tipos de archivo, puede buscar un cuestionamiento o una amplificación de su significado original, como ya queda implícito en *Holydays*. Esos efectos de contraste son aún más evidentes en los cortometrajes *Haciendo memoria* (2005, 9') y *Memorias, norias y fábricas de lejía* (2011, 17').¹⁸ La posibilidad de buscar nuevas resonancias puede venir por el montaje de las imágenes, pero con frecuencia surge del contraste entre la banda visual y la sonora. Esa es la premisa básica de *Haciendo memoria*, un trabajo en el que Sandra Ruesga se interroga sobre el cine doméstico grabado por sus padres. Sobre metraje doméstico típico, Ruesga inserta dos llamadas telefónicas a su padre y a su madre, en

¹⁷ Disponible en la plataforma de pago Filmin.

¹⁸ Ambos están accesibles en Vimeo.

las que les pregunta por qué iban de excursión, como se ve en las imágenes, al Valle de los Caídos o al Cerro de San Cristóbal. Su interrogación tiene un claro tono inquisitivo, extrañada de que visitaran lugares tan asociados al franquismo. La respuesta de sus padres, entre incómoda y perpleja, refleja esa experiencia del franquismo sociológico que se vivió en la España de los sesenta y setenta, ya con la Guerra Civil más lejana y el desarrollismo económico en su apogeo. Lo interesante de esta combinación es que a través de una premisa muy sencilla las imágenes domésticas adquieren una resonancia sociológica e histórica que de por sí quedaría muy diluida, aportando un retrato breve pero sintético de la sociedad del tardofranquismo.

Memorias, norias y fábricas de lejía se construye con unos mimbres en parte similares. Sobre metraje doméstico típico escuchamos el relato de dos mujeres andaluzas que emigraron en los años setenta a Barcelona. El relato de sus penurias en el sur y de su nueva vida en Cataluña provoca en el espectador una interrogación sobre su vinculación con las imágenes, una incógnita que se desvela cuando en el minuto siete un texto explica: “Perdón por interrumpirles, pero quisiera aclarar que las imágenes que observa no corresponden a las voces que se narran. Porque no podrían pertenecerles (...). Porque aunque en las películas familiares todas las familias podrían ser una sola, no todas las familias han sido invitadas a representarse”. Con ese texto, la directora María Zafra plantea un nuevo modo de lectura al espectador, que en los diez minutos siguientes deja de buscar las posibles conexiones entre las imágenes y las conversaciones en off, para empezar a compararlas, a contrastarlas. Esta estrategia de colisión entre banda visual y sonora no deja de recordar las teorías de Sergei Eisenstein sobre el montaje de colisión, y más en concreto su “Manifiesto del sonido” (firmado con Pudovkin y Alexandrov), en el que reivindicaban un uso asincrónico del sonido, asunto que por otra parte también reclamó su contemporáneo Bela Balazs. Una vez descubierta esa asincronía, las películas domésticas adquieren un valor meramente típico, de carácter sociológico, pero desvinculadas de cualquier posible anclaje biográfico. Ese desanclaje tiene también un cierto correlato en el hecho de que las historias que escuchamos pertenecen a mujeres sin rostro, pues nunca aparecen en pantalla. Además, tampoco se explica su relación con la cineasta, a pesar de que parece intuirse un parentesco o afinidad clara. Estas decisiones terminan inclinando el retrato que propone Zafra hacia el análisis socio-histórico de una época, con su carga crítica referida a las diferencias económicas y sociales, materializadas aquí en primer lugar en el acceso mismo al cine doméstico.

El cine doméstico y amateur español es también protagonista indiscutible de dos largometrajes que no han sido realizados por cineastas españoles, *El perro negro* (2005) y *El gran vuelo* (2015).¹⁹ El primero, realizado por el cineasta húngaro Péter Forgács, plantea una crónica de la Guerra Civil a partir básicamente de las filmaciones de Joan Salvans y Ernesto Noriega. Forgács es sin duda el documentalista más conocido internacionalmente por su trabajo con cine doméstico, pues toda su filmografía, que

¹⁹ *El gran vuelo* está disponible en Filmin. *El perro negro*, como la mayoría de la obra de Forgács, no está disponible en ningún formato, algo realmente extraño dada su proyección internacional.

abarca ya casi cuarenta años, se ha construido sobre el reciclaje de materiales domésticos y amateur, desde la serie *Private Hungary* hasta obras tan señeras como *The Maelstrom*. En *El perro negro* Forgács recurre a sus señas de identidad habituales, desde la manipulación del metraje (ralentizaciones, tintados, reencuadres) hasta la característica música de Tibor Szemző. Como en sus otros filmes, la propuesta de Forgács se plantea claramente en clave microhistórica, buscando el acceso a la Guerra Civil a través de la experiencia concreta de dos protagonistas desconocidos. Sin embargo, en comparación con sus películas ubicadas en torno a la II Guerra Mundial, en donde era fácil contextualizar las historias con textos breves o audios relacionados, *El perro negro* no logra un ritmo similar debido a la complejidad del contexto histórico. Forgács es consciente de que la Guerra Civil española es más desconocida y se esfuerza por explicar sus contextos para evitar simplificarla, pero eso lastra en cierto modo la fluidez de su propuesta, que habitualmente se apoya en la elocuencia muda del metraje doméstico utilizado, reforzada por la sugerente envoltura musical de Szemző.

En *El gran vuelo* nos encontramos con una propuesta diferente. Su directora, Carolina Astudillo, de nacionalidad chilena, se encuentra muy vinculada a España, pues estudió su máster en Barcelona, donde reside por temporadas. En este su primer largometraje relata la historia de Clara Pueyo, militante catalana del Partido Comunista, que escapó de prisión en 1943, para perderse su pista para siempre. Astudillo sólo cuenta con unas pocas fotos y diversas cartas de Pueyo y por ello decide construir su relato con películas domésticas de la época que sustituyan visualmente lo que pudo haber sido su vida y su entorno. Se nota la influencia de Forgács, tanto en el montaje como en el trabajo de las imágenes y en la ambientación musical. En este caso, sin embargo, Astudillo no plantea una investigación microhistórica a partir de metraje doméstico anclado biográficamente, sino una apropiación de las imágenes domésticas, más en la línea del cine de metraje encontrado que se ha cultivado desde el cine experimental o determinado cine documental. Esas estrategias de apropiación suelen abrir el metraje doméstico a nuevos sentidos y asociaciones, con tonos que van de lo reivindicativo a lo lúdico. En el caso de *El gran vuelo*, se tiende hacia un enfoque en el que predomina lo didáctico, pues los significados están demasiado circunscritos por la explicación del narrador (cuya locución profesional de nuevo resta magia al montaje visual). Al menos yo como espectador echo de menos un discurso menos didactista, permitiendo un acceso más poroso a ese misterioso personaje que habitó nuestras tierras hace ya más de setenta años. De hecho la propia elección de metraje doméstico anónimo reclamaría en cierto modo un acercamiento más abierto, pues en ocasiones al cerrarlo tanto quizá se desaprovecha toda su capacidad de evocación. Con todo, la propuesta fílmica es original y arriesgada y el resultado alcanza una calidad contrastada.

En un terreno más claramente experimental, encontramos dos trabajos realizados a partir de cine doméstico: el largometraje *Después de la generación feliz* (2013) y el cortometraje *Dramatis personae* (2005). El prime trabajo está dirigido por Miguel Ángel Blanca, quien ya había realizado, junto con Alejandro Marzoa, otro largometraje, *Your Lost Memories* (2012), en el que construyen una especie de falso documental como hilo para relatar en cierto modo el trabajo de recuperación de cine doméstico que

realizaban desde la plataforma web Your Lost Memories (no activa actualmente). Con *Después de la generación feliz* Blanca propone un relato de tintes surrealistas en el que mezcla dramatizaciones, metraje doméstico e interpretaciones musicales, con un resultado final quizá un tanto fallido, por su apuesta excesivamente ecléctica y kitsch.²⁰ *Dramatis personae* está firmado por el colectivo Laboratorium y en su brevedad plantea un interesante uso alegórico del cine doméstico, con escenas que se asocian a la simbología clásica de cinco santos populares, San Esteban, Santa Lucía, Santa Juana de Arco, San Lorenzo y San Pedro. El metraje doméstico se trata al modo de metraje encontrado, pues no se etiqueta, sino que se apropia y se resignifica sin más contexto que el nombre del santo al comienzo de cada sección, lo cual requiere por parte del espectador un conocimiento básico de la iconografía cristiana. Su propuesta es sin duda original, si bien se encuadra en una de las vetas más transitadas por el cine experimental de las últimas décadas, desde que Bruce Conner abriera brecha en los años sesenta.

Querría terminar mi recorrido con una coda heterodoxa, como ya señalaba al inicio, dedicada a *Tren de sombras* (1997), película inclasificable que se puede etiquetar como no-ficción, cine experimental, ensayo fílmico... Este tercer largometraje de José Luis Guerín constituye una de los homenajes más elocuentes que se hayan hecho en España al cine doméstico. Paradójicamente, se trata de una ficción en sentido estricto, pues Guerín reconstruye el metraje doméstico que utiliza e inventa los personajes y el lugar que protagonizan esas escenas domésticas. Pero esa invención no tiene una finalidad propiamente narrativa, sino que busca situar al cine doméstico como modo paradigmático en donde se recogen los rasgos más esenciales del cine, en el momento en que se ha vuelto centenario. Guerín reclama en el propio título de la película aquella experiencia primigenia de Gorki tras asistir por primera vez a una proyección cinematográfica en 1896, que luego reflejó en su famosa crónica en la que definía al cine como un tren de sombras. El cineasta catalán ahonda de hecho en ese carácter fantasmagórico de las figuras y del propio cinematógrafo, en su exploración de la casa, los jardines, y en el posterior desglose en la moviola del metraje “doméstico”, para terminar derivando hacia una reflexión metafílmica sobre la construcción del discurso cinematográfico. A pesar de ese final de tono más brechtiano, al concluir la película uno queda contagiado por una fascinación por el cine doméstico en su capacidad de capturar el tiempo y sus sombras. Al menos eso fue lo que me ocurrió a mí cuando la estrenamos en Pamplona en un ciclo de “cine sobre cine”, lo cual provocó, como señalaba al inicio, que comenzara a indagar en los usos del cine doméstico en la práctica fílmica. Curiosamente mi primer artículo sobre estas cuestiones, publicado en 2001, no versó sobre sus usos en el cine documental, pues analizaba *Tren de sombras* y *El proyecto de la bruja de Blair*, un emparejamiento un tanto heterodoxo. Aquella propuesta dio paso a otras ya más centradas en las apropiaciones realizadas desde el cine documental, que en este capítulo he revisado por primera vez centrándome exclusivamente en el caso español.

²⁰ Ambas películas se encuentran disponibles en Filmin.

Bibliografía

- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1984.
- Chalfen, Richard, *Snapshot Version of Life*, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1987.
- Cuevas Álvarez, Efrén, ed. *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio, 2010.
- Cuevas Álvarez, Efrén. “Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta”. En *Cineastas frente al espejo*, editado por Gregorio Martín Gutiérrez, 101-120. Madrid: T&B Editores, 2008.
- Cuevas, Efrén. “Change of Scale: Home Movies as Microhistory in Documentary Films”. En *Amateur filmmaking: The home movie, the archive, the web*, editado por Laura Rascaroli et al., 139-151. Londres: Bloomsbury, 2014.
- Moran, James M. *There's No Place Like Home Video*. Minneapolis University of Minnesota Press, 2002.
- Odin, Roger, ed. *Le film de famille. Usage privé, usage public*. París: Meridiens Klincksieck, 1995.
- Renov, Michael, “Domestic Ethnography and the Construction of the ‘Other Self’”. En *Collecting Visible Evidences*, editado por Jane M. Gaines y Michael Renov, 140-155. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Van Dijck, Jose. *Mediated Memories in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- Zimmermann, Patricia R. *Reel Families: A Social History of Amateur Film*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.