

LA CASA ABIERTA

EL CINE DOMÉSTICO Y SUS RECICLAJES CONTEMPORÁNEOS

Efrén Cuevas Álvarez

Primera edición:
Abril de 2010-04-06

De esta edición:
© 2010 OCHO Y MEDIO, LIBROS DE CINE
Martín de los Heros, 11. 28008 Madrid. Tel.: 91 559 06 28
libros@ochoymedio.com
www.ochoymedio.com

© 2010 AYUNTAMIENTO DE MADRID. Área de Gobierno de Las Artes

© de los textos: Sus autores

Corrección de los textos: Altea Fernández Alberti
Cubierta y Maquetación: Rafael Jaramillo
Diseño colección: Koldo Fuentes

Fotografía de portada: XXXXXXXX

ISBN: 978-84-96582-63-7
Depósito Legal: M-18200-2010

Impreso en España

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia sin permiso previo del editor.



*A mi familia, la extensa, por supuesto,
con abuelos, tíos, primos y sobrinos incluidos.
Y en especial a tres mujeres que fueron agraciadas
con ese tipo de nombres que son nuestros,
que sólo se usan en el entorno familiar:
a Mamima, que nos cuida desde el Cielo;
a Titi, que nos sigue cuidando aquí;
y a Mayu, que... más bien se deja cuidar.*

Índice

Presentación. <i>Antonio Delgado Liz</i>	11
Introducción. Redescubrir el cine doméstico. <i>Efrén Cuevas Álvarez</i>	21
I. Conceptos y contextos	
El cine doméstico en la institución familiar. <i>Roger Odin</i>	39
Cómo ‘mejorar’ las películas. El discurso de perfeccionamiento y la interpretación en el cine doméstico. <i>Liz Czach</i>	61
Evolución histórica y temática del cine doméstico español. <i>Pedro Nogales Cárdenas y José Carlos Suárez Fernández</i>	89
II. Reciclajes: el metraje doméstico en el cine documental	
De vuelta a casa. Variaciones del documental realizado con cine doméstico. <i>Efrén Cuevas Álvarez</i>	121
Discursos históricos de lo inimaginable: <i>The Maelstrom</i> . <i>Michael Renov</i>	167
‘Cómo era entonces’. El cine doméstico como Historia en <i>Meanwhile Somewhere...</i> <i>William C. Wees</i>	187
A través de nuestros propios ojos. El cine realizado con metraje doméstico japonés-americano. <i>Karen L. Ishizuka</i>	207
Del cine doméstico al documental personal en América Latina. Cinco casos. <i>Jorge Ruffinelli</i>	225
III. Mestizajes: el cine doméstico y las vanguardias	
Un encuentro entre el cine doméstico y el experimental: el cine personal. <i>Laurence Allard</i>	255

Cine doméstico, <i>amateur</i> y de vanguardia: modos de distinción. <i>James M. Moran</i>	273
El presente perpetuo. Mekas en el siglo XXI. <i>Josep M. Català</i>	301
IV. La voz de los documentalistas contemporáneos	
Alan Berliner (I). <i>The Family Album</i> . Diario de trabajo.	347
Péter Forgács. Entrevista.	359
Alfredo J. Anzola. <i>El misterio de los ojos escarlata</i> . Entrevista.	369
José Irigoyen. <i>El horizonte artificial</i> . Entrevista.	375
Christiane Burkhard. <i>Engelchen, flieg/Vuela, angelito</i> . “Recuerdos y anotaciones acerca de un proceso de excavación fílmica”.	381
Sandhya Suri. <i>Safar. I for India</i> . Entrevista.	387
Alan Berliner (II). “Como mi padre antes que yo”.	393
Ralph Arlyck. <i>Following Sean</i> . “Bebida casera”.	401
Autores	409

Presentación

Antonio Degado Liz

Las semillas

Está la casa abierta.
Huele a sol la mañana.
Entra por cada poro
de mi ser aire limpio
de día recién cortado.
Anda la primavera, revoltosa,
enhebrándolo todo...

Carlos Aganzo

Antes de entrar en casa
Cuando decidí volver la mirada
Llevaba ya todo el camino dentro.
Y el polvo de las sandalias
Se puso a mis pies.

Belén Artuñedo Guillén

Invitación

Ven, gorrión
Que has perdido a tus padres
Juega conmigo. (Haiku)

En esta casa abierta entran perfiles y olores,
Convidados todos a los platos de comida
Preparada, mantel, palabras blancas.
A esta casa abierta llegan cada año
Queridos pájaros emigrantes,
Las lagartijas que estiran el sol en las paredes,
Mis abejas desorientadas
Y la extrañeza de hablar en otra lengua.
En esta casa abierta voy a entornar la puerta
Tras de ti, dispón de sus pasillos,
Entresijos y salas, pon conmigo la mesa.
Ven,
Éstas son mis alas,
Tuyos son todos mis habitantes,
Mis invitados,
Acompáñame a esperarlos como luz de cada día,
Abre tú la casa y recíbeme.
Vuelvo del largo viaje de encontrarnos.
(Para Nora)

Belén Artuñedo Guillén

El tiempo es una casa

El tiempo es una casa.
No importan los tejados
ni puertas entornadas,
ni el orden de los trazos;
impera lo que somos
en el lugar abstracto.

Si reina la armonía
la casa no es espacio,
ni puertas ni ventanas
suponen un obstáculo,
ni aún esas paredes
que invitan a pensarlo.

El tiempo es una casa,
la casa es un legado,
el tiempo es lo que hacemos
a lo ancho y lo largo.

La casa es un decir
y el tiempo es lo habitado.

Frank Estévez

El tiempo es donde habitamos y, con la sustancia impalpable que forman la memoria y los recuerdos, es con lo que vamos configurando nuestras trayectorias vitales, nuestro devenir y nuestros sueños. Parte

de esa memoria personal y/o colectiva se puede llegar a ir materializando y adquiriendo corporeidad física a base de las impregnaciones, en diferentes formatos de imagen, audio o vídeo, que vamos generando a lo largo de nuestra existencia. Fotografías, grabaciones en cassetes o películas de cualquier tipo, en cine o vídeo, analógicas o digitales... Todas las fórmulas de captación de fragmentos de nuestra vida o de las de los demás, son válidas, todas tienen el mismo objetivo... la preservación de momentos encapsulados de tiempo para, con unos u otros motivos, poder ser recuperadas o reutilizadas a posteriori. Esa captación puede ser realizada de manera, en mayor o menor medida, profesionalizada o bien en plan amateur. Dentro de esta última tipología, y centrándonos en el territorio audiovisual, cobra especial relevancia, por sus connotaciones intimistas y por la ingente cantidad de material producido (en continuo incremento en nuestros días) el modo doméstico de realizar las filmaciones.

De eso trata este libro, del cine doméstico. El sugerente título de *La casa abierta* da todas las pistas necesarias. Nada hay más confortable y más íntimo que la propia casa de cada cual. Casi nada más personal que las películas caseras. Y pocas cosas tan sorprendentes como la capacidad de esas filmaciones para adquirir nuevos significados y significantes con su proyección. Éste, el del comienzo del parpadeo de luz con el que da comienzo la misma, es el momento en que se abre la puerta de la casa. Ese preciso instante, en el que los invitados tienen expedito el acceso para poder ver lo que hay dentro, es en el que, fulgurante como un destello, se da el salto de lo privado a lo público.

Ya hace años que, absolutamente apasionado por el tema, Efrén Cuevas me comenzó a hablar de este proyecto suyo tan largamente acariciado. Han sido dos lustros de investigación, preparación y total entrega, los que han conducido al momento actual en el que, lo

que era tan solo una pulsión y un anhelo, se ha convertido en el octavo volumen de la colección *Textos Documenta*.

Desde nuestra primera conversación me sentí interesado por la propuesta; ya no tan solo por el indudable interés de la monografía, sobre un tema muy escasamente tratado, de manera específica y dotada de precisión científica, en la bibliografía española, e incluso ni tan siquiera por la indudable altísima calidad de los textos y los autores recogidos en estas páginas, sino por motivos más personales vinculados a la esencia de nuestro festival.

Que los que nos encargamos de organizar *Documenta Madrid*, y una gran parte del público que nos visita, somos unos declarados grandes amantes del cine doméstico, es algo que venimos demostrando en las últimas cuatro ediciones con nuestras *Noches del Súper 8*. Desde 2006 e invariablemente en horario nocturno, tras la ajetreada jornada repleta de programación del certamen nos reunimos en un espacio cerrado, pero abierto al público, para, acompañándolas de música en directo, rendir homenaje a las más modestas producciones de carácter documental... las películas caseras o, si se prefiere (utilizando el, algo jacarandoso, término acuñado por Gonzalo de Pedro), el cine de abuela.

Otro motivo más para convertir en ineludible el compromiso editorial hacia este volumen, lo aporta el, lógicamente obvio, interés que manifiesta hacia algunos de los autores que nos son más queridos; como, por ejemplo, el cineasta húngaro Péter Forgács, al que se le dedican dos capítulos y una entrevista, un realizador que este año ha vuelto a depositar su confianza en *Documenta* para estrenar en España el que, por el momento, es su último filme, el espléndido *Hunky Blues, The American Dream*.

Atinadamente dice Forgács en una de sus respuestas que “al

sacar un material de su contexto original, se le están añadiendo nuevos significados”. Esta frase que él aplica al cine de metraje encontrado, creo que también se puede ajustar a la propia proyección del cine doméstico “de puertas afuera”, es decir al margen del ámbito íntimo para el que originariamente fue realizado. El rito, personal o colectivo, pero aún dentro de la esfera de lo privado, muta en algo público que escapa de los referentes afectivos que conllevan los lazos de la sangre o la amistad. Puede que eso ocasione una lógica minoración emocional pero, por otro lado, se compensa con una mayor objetividad en la percepción y un disfrute puro, libre de las vinculaciones propias que atan a quienes forman parte de lo que ellos mismos están viendo. Dado que estamos hablando de un tipo de cine que se define más por lo que le falta (sonido, música, montaje, guión, puesta en escena, elaboración compleja...) que por lo que tiene... el hecho de sumarle una nueva carencia (y con ello me estoy refiriendo a la disminución de vinculación emotiva, que se da en las proyecciones públicas para ajenos) incrementa más, si cabe, su carácter de cine no industrial en el que, en ocasiones, se puede llegar a propiciar el excesivo distanciamiento del espectador no avisado.

En definitiva, lo convierte en... ¡el cine más independiente posible!

Son films sin principio ni final, caracterizados por la dispersión narrativa o la inexistencia de narración, que se acaban de construir colectivamente en su proyección y visionado, consolidando su doble objetivo primordial de servir para conservar la memoria y ser mostradas en ámbitos reducidos y casi siempre íntimos. Películas más cercanas a la fotografía en movimiento que al cine argumental (de ficción o no ficción) al que estamos acostumbrados. Películas, en definitiva, en las que el hecho de que se diluya la autoría no constituye un

fenómeno, sino que es algo que forma parte de su propia esencia. ¿Qué films puede haber más independientes que éstos, alejados de cualquier estructura convencional de producción y en los que el casi omnipotente papel del director, propio del cine tradicional, se evapora y es sustituido por el aporte colectivo del grupo en el visionado conjunto y por las sensaciones personales que, apelando a los propios recuerdos, cada uno de los espectadores experimenta?

Acerca de este cine, ya sea con valor por sí mismo o como generador de materia prima para la elaboración de otros films que bien pueden ser de corte autobiográfico, bien de reflexión histórica, partiendo de imágenes extraídas de las micro-historias personales, o bien de tono experimental, reconvirtiendo lo doméstico en cine de la vanguardia más radical, es acerca de lo que, con gran rigor académico, versan las páginas que siguen.

No me queda más que dar la enhorabuena a todos los colaboradores por el resultado conseguido y, como no podía ser de otra manera, agradecer encarecidamente su trabajo, tanto a Efrén Cuevas como a los otros doce autores y siete cineastas que han contribuido, con sus artículos o entrevistas, a la creación de este manual de análisis sobre el cine doméstico. Un manual – y de ello no tengo la más mínima duda - que, a partir de este momento, está llamado a convertirse en uno de los más sólidos e incuestionables textos de referencia, entre las publicaciones que versan sobre el ámbito de su estudio.

Para acabar, cedo la palabra a Theodore Roethke quien, con el poema que en 1941 puso nombre a su primer libro publicado, será el encargado de cerrar esta presentación.

Al igual que ocurre con la casa del título, éste también es un libro abierto...

¡Entren y lean!

Casa abierta

Mis secretos gritan fuerte.
 No tengo necesidad de lengua.
 Mi corazón ofrece hospitalidad,
 Mis puertas se abren libremente.
 Una épica de los ojos
 Mi amor, sin ningún disfraz.

Mis verdades están todas previstas,
 Esta angustia revelada a sí misma.
 Estoy desnudo hasta los huesos,
 Con la desnudez me escudo.
 Lo que uso es el mí mismo:
 Conservo sobrio el espíritu.

La ira permanecerá,
 Los actos dirán la verdad
 En lenguaje exacto y puro
 Detengo la engañadora boca:
 La furia reduce mi más claro grito
 A una agonía tonta.

Theodore Roethke

Open House

My secrets cry aloud.
 I have no need for tongue.
 My heart keeps open house,
 My doors are widely swung.
 An epic of the eyes
 My love, with no disguise.

My truths are all foreknown,
 This anguish self-revealed.
 I'm naked to the bone.
 With nakedness my shield.
 Myself is what I wear.
 I keep the spirit spare.
 The anger will endure.

The deed will speak the truth.
 In language strict and pure.
 I stop the lying mouth:
 Rage warps my clearest cry
 To witless agony.

Theodore Roethke

Introducción. Redescubrir el cine doméstico

Efrén Cuevas Álvarez

En mi familia no hemos tenido cine doméstico. Quizá faltaba la afición necesaria y sobre todo los recursos necesarios. Sí que había cámara de fotos. Y a mi padre, además de las fotografías de rigor, le gustaba sacar también diapositivas. Eso nos permitía recrear a nuestra escala el ritual del cine doméstico, con su proyector de diapositivas, su pantalla, el ruido del ventilador, la máquina que se atascaba, la diapositiva que aparecía al revés o los múltiples comentarios que cada uno aportábamos a aquellas instantáneas domésticas. La cuestión es que mi interés por el cine doméstico no surge de ninguna tradición familiar, como cabría suponer, y sólo encuentro ese pariente cercano de las diapositivas para dotar de explicación y pasado a este libro que ahora ve la luz y que justo hace diez años empezó a germinar. Una década en la que este libro ha ido tomando forma y que me gustaría reconstruir ahora, porque esa historia explica de algún modo el estilo y estructura de esta publicación.

El origen de esta historia arranca con el estreno en Pamplona de *Tren de sombras*, arropada por la presencia de su director, José Luis Guerín, allá por 1998. Esta película sembró en mí una incipiente fascinación por el cine doméstico¹ y despertó mi inquietud por conocer

¹ No quiero obviar la paradoja de que esa fascinación por el cine doméstico “real” surgió de una película, *Tren de sombras*, que utiliza cine doméstico “falso”, es decir, recreado por Guerín. Quizá forme parte de los enigmas de la creación artística y de su recepción.

cómo estaba siendo recuperado y repensado este tipo de cine en la actualidad. Aunque no fue hasta dos años más tarde cuando empecé realmente a estudiar este tema, aprovechando una estancia en el Anthology Film Archives de Nueva York, ciudad que para muchos será la “gran manzana”, pero para mí fue más bien una gran fuente de ce-rezas: un lugar en el que empezaba a descubrir un cineasta, una pelí-cula, que me llevaba a otro cineasta, a raíz del cual un colega me sugería otra película... Ahí comencé a familiarizarme, por ejemplo, con la tradición del cine de metraje encontrado o con la creciente producción de documental autobiográfico. Ahí descubrí, entre otros, el cine de Alan Berliner y de Ross McElwee, por citar dos cineastas sobre los que he trabajado durante estos años². Y a partir de ahí mi in-dagación se fue centrando de un modo u otro en cómo el cine do-méstico estaba siendo utilizado en el cine contemporáneo, desde el documental “histórico” de Péter Forgács o el autobiográfico de Ber-liner o McElwee, hasta trabajos más experimentales, o esa frontera borrosa en donde se puede situar la obra de Jonas Mekas.

Fue tras asistir a un congreso de Visible Evidence en São Paulo, en 2006, cuando pensé que merecía la pena editar en España un libro sobre estas cuestiones, pues ya existía una relevante tarea inves-tigadora en países como Francia o los Estados Unidos, pero no así en nuestro país. Es verdad que en estos últimos años ha ido creciendo la preocupación por la conservación de cine doméstico y *amateur* por parte de las diferentes filmotecas. Y han surgido diversas iniciativas para destacar el papel de este cine, como, por ejemplo, la desarrollada

² Véase Efrén Cuevas y Carlos Muguero (eds.), *El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner /The Man without the Movie Camera: The Cinema of Alan Berliner*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2002; y Efrén Cuevas y Alberto N. García (eds.), *Landscapes of the Self: The Cinema of Ross McElwee/Paisajes del yo. El cine de Ross McElwee*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2008.

en 2007 bajo el título *8 mm. Memoria do Século xx* o la que ha des-plegado Liliblms en estos últimos años, ambas en Galicia. Mención es-pecial merecen, en este sentido, los encuentros bienales sobre cine *amateur* celebrados en Guadalajara desde 2001, si bien no están cen-trados propiamente en el cine doméstico y tienen un enfoque más histórico, que no incluye los diversos reciclajes que está realizando la práctica contemporánea.

Con esa preocupación, comencé a contactar con colegas es-pecialistas en el área, a los que estoy realmente agradecido por la buena acogida que dieron a la propuesta, en especial en el caso de los colegas extranjeros no hispanoparlantes –Michael Renov, William C. Wees, Liz Czach, Roger Odin, Laurence Allard, James M. Moran, Karen L. Ishizuka–, que se prestaron a colaborar en una publicación que saldría en castellano y lejos de los circuitos de sus colegas habi-tuales. En torno a 2007 ya tenía la estructura principal del libro, que quedó temporalmente parada hasta que Documenta Madrid se inte-resó por el proyecto y se concretó su publicación. Lo retomé enton-ces, ya en 2009, y en esta última fase decidí añadir una cuarta parte que recogiera la experiencia directa de los documentalistas que en estos años han trabajado con materiales domésticos. De nuevo conté con una excelente recepción, a pesar de que en este caso los plazos ya eran más breves, y así surgió esa última parte, con colaboraciones o entrevistas inéditas de Péter Forgács, Alan Berliner, José Irigoyen, Al-fredo J. Anzola, Christiane Burkhard, Sandhya Suri y Ralph Arlyck. Al final, el libro que ahora tienen en sus manos recoge una variedad de reflexiones que, en su complementariedad, rinden un necesario tributo a este modo cinematográfico y a las fecundas variaciones que está desplegando de la mano de la creación contemporánea.

Si bien los diversos capítulos de este libro irán aportando matices y profundidad a la comprensión del cine doméstico, puede resultar provechoso realizar una somera introducción a este fenómeno ya desde estas líneas. En el argot popular, hay quien todavía duda de si se trata realmente de “cine”, partiendo de una comprensión reduccionista del cine, que incluye como requisito *sine qua non* una elaboración compleja y una exhibición pública. Afortunadamente, el creciente interés por la cultura popular, y más en concreto por los estudios de lo cotidiano, junto con la mayor conciencia del valor etnográfico e histórico de este cine, han ayudado a reivindicar el cine doméstico y a situarlo en su debido contexto.

Ese contexto, en cuanto parámetros de producción, es en primer lugar el del cine *amateur*, un concepto sin duda más amplio que puede acoger sin problema el cine doméstico como una de sus manifestaciones. Si entendemos como cine *amateur* todo aquel que es realizado sin afán de lucro y fuera de los circuitos industriales de producción y exhibición, no hay duda de que una de sus manifestaciones más prolíficas es el cine doméstico, aquel realizado por miembros de una familia, sobre ellos mismos y para ser visto por ellos mismos. Dicho esto, es cierto que en el uso más común se suele distinguir entre cine doméstico y *amateur*, pues este último se suele vincular al realizado por aficionados con cierta pretensión de emular el cine profesional, con historias elaboradas, con cierto proceso de producción y montaje, y con su pequeño circuito de exhibición, ligado en su época de esplendor a los cine-clubs creados por los cineastas *amateurs*³.

³ James M. Moran introducirá en su capítulo en este libro otro matiz a esta cuestión terminológica, pues incluye dentro del concepto de *amateur* tanto al cine doméstico o *amateur* convencional como al cine de vanguardias, pues ambos comparten un modo de producción y exhibición ajenos a los modos industriales.

El cine doméstico de por sí cubre un vasto territorio de producción cinematográfica, que coincide con la propia historia del cine, aunque en sus formatos más conocidos abarca desde los años veinte, cuando se populariza el formato de 16 mm, hasta los años setenta, cuando el vídeo reemplaza al celuloide, dando lugar al “vídeo doméstico”, un medio que comparte los rasgos básicos del cine doméstico, aunque también implica variaciones interesantes, como ha estudiado con rigor James M. Moran en su libro *There's No Place Like Home Video*⁴. Moran propone de hecho hablar del “modo doméstico”, un concepto que acoge los rasgos básicos tanto del cine como del vídeo doméstico y que resulta muy útil como término genérico de este territorio, más allá del formato utilizado.

Interesa también aquí no sólo el cine doméstico como tal, sino su reutilización en la práctica contemporánea. Esa tarea de reciclaje coloca en primer plano la condición de archivo que tiene toda película doméstica, lo que nos remitiría a la abundante reflexión sobre el archivo que se está realizando en la actualidad desde disciplinas como la documentación, la archivística y la biblioteconomía, tarea que excede el alcance de este libro. No obstante, es interesante apuntar cómo en esos ámbitos se está repensando el archivo, no ya como una fuente o documento autónomo que habla de un hecho histórico, sino en un sentido más abierto, conscientes de la importancia de los contextos de producción y recepción contemporáneos al archivo para determinar su significado de un modo más ponderado. Como afirma Terry Cook, “el archivo hoy en día se considera de forma creciente como el lugar donde la memoria social ha sido (y es) construida. (...) El documento, por lo tanto, se convierte en un significado cultural,

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

una construcción mediatizada y cambiante, y no una plantilla vacía donde verter los actos y los hechos”⁵. Esto no debe llevar a afirmar, continúa este autor, “que todo esté a la deriva en un mar de relativismo sin sentido”, sino a pensar el archivo de un modo más complejo, más ligado a los contextos de producción en los que se inserta.

Esa concepción del archivo como un lugar en donde la memoria social se construye adquiere una nueva dimensión cuando esos materiales –el cine doméstico, en nuestro caso– son reutilizados por cineastas contemporáneos. Su trabajo muestra cómo las películas domésticas que reutilizan adquieren en su emplazamiento contemporáneo resonancias inesperadas, se abren a nuevos significados, y aportan visiones alternativas a los relatos de corte macrohistórico o las configuraciones socialmente dominantes que construyen los medios de comunicación. Al mismo tiempo, ese reciclaje del metraje doméstico puede aportar, habitualmente desde una clave autobiográfica, miradas iluminadoras sobre la condición humana, pistas para la reconstrucción de la identidad personal, necesitada de esa vuelta a los orígenes –a las raíces familiares– como marco para la comprensión de las cuestiones identitarias, más aún cuando esas raíces surgen de cruces étnicos, religiosos o nacionales. Ése es el contexto en que especialistas como Patricia R. Zimmermann reivindican las películas domésticas no como un discurso unificado, sino como “prácticas complejas, sedimentadas, activas y contradictorias para una historiografía imaginativa y transformadora”⁶. Así ocurre cuando estas películas son puestas

⁵ Terry Cook, “Imposturas intelectuales o renacimiento profesional: postmodernismo y práctica archivística”, *Tábula*, nº 10, 2007, p. 93. Traducción del original inglés publicado en *Archivaria*, 51, primavera 2001.

⁶ Patricia R. Zimmermann, “The Home Movie Movement: Excavations, Artifacts, Minings”, en K. L. Ishizuka y P. R. Zimmermann (eds.), *Mining the Home Movies: Excavations in Histories and Memories*, University of California Press, Berkeley LA, 2008, p. 17.

en diálogo con otros archivos –visuales o sonoros–, desde perspectivas autobiográficas o históricas, con patrones estéticos más transformadores o con enfoques más compiladores, en una diversidad de prácticas que revela las variaciones y matices del cine doméstico, más allá de los lugares comunes con los que se caracteriza a este tipo de discurso audiovisual.

Sobre ese humus cultural y hermenéutico, apenas apuntado aquí, irán levantándose los diversos capítulos que configuran este libro. Como verá el lector, su división en cuatro partes –“Conceptos y contextos”, “Reciclajes”, “Mestizajes” y “La voz de los documentalistas contemporáneos”– manifiesta una cierta intención sistemática a la hora de estudiar este fenómeno tanto en su dimensión propia como en su reciclaje contemporáneo. En este sentido, he decidido incluir dos textos ya publicados, escritos por Roger Odin y Laurence Allard, que aportan un cierto entramado sobre el que se puede apoyar la comprensión de los capítulos de la parte primera y tercera. No obstante, debo añadir que tampoco he pretendido elaborar un manual o una monografía que como tal estudiara sistemáticamente este territorio. Las aportaciones que se recogen aquí estudian aspectos diversos de este fenómeno, bien con un carácter más general, como en el capítulo de Odin o en el mío, bien con un carácter más específico, que sirve para acercarse a alguna de las muchas manifestaciones y modulaciones del cine doméstico. En coherencia con lo anterior, cabe añadir que no se busca tampoco un acercamiento histórico de modo prioritario (con la excepción del capítulo de Suárez y Nogales), pues dicho enfoque nos llevaría a otro tipo de libro, que buscaría estudiar

la evolución histórica del cine doméstico en cuanto práctica filmica y archivo audiovisual⁷.

La primera parte de *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, titulada “Conceptos y contextos”, se centra en el cine doméstico como tal. Como primer capítulo he querido colocar uno de los textos más esclarecedores que en mi opinión se han escrito sobre el tema, “El cine doméstico en la institución familiar: un enfoque pragmático”, publicado originalmente en el libro *Le film de famille. Usage privé, usage public*. Su autor, Roger Odin, plantea una comprensión del cine doméstico desde un enfoque pragmático, que ayude a entenderlo no por sus rasgos formales característicos, que pueden ser imitados por un cine profesional, sino por su configuración pragmática. Además, Odin propone dos tipos de recepción complementarias. Una de carácter colectivo, la más visible, pues reúne a toda la familia en torno al ritual de la proyección familiar, reforzando los vínculos del grupo a través de la rememoración de esos momentos felices que este cine recoge. Y otra, de carácter individual, en la que cada miembro de la familia reacciona de un modo singular más allá de ese marco colectivo de recepción.

El segundo capítulo estudia el discurso público generado por la literatura comercial –tanto revistas como libros– orientada a enseñar al cineasta doméstico sobre el modo de hacer buen cine. Es lo que su autora, la canadiense Liz Czach, ha denominado el “discurso de perfeccionamiento”. Czach señala la contraposición entre un discurso “oficial” que pretendía enseñar a los usuarios a hacer “buen” cine y la práctica real de este tipo de cine, que seguía lleno de “errores” (esos

⁷ Con ese enfoque más histórico se puede destacar el libro de Patricia R. Zimmermann, *Reel Families: A Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, 1995; o el más reciente editado por Ishizuka y Zimmermann, *Mining the Home Movie* (op. cit.), más misceláneo en su composición, pero con un peso importante de colaboraciones de historiadores y archivistas.

“fallos” que de hecho constituyen sus rasgos configuradores). Al rastrear esa literatura, la autora analiza con más detalle su discurso sobre la interpretación, que demanda una actuación “natural” que no haga visible la presencia de la cámara, para luego explicar cómo el cine doméstico se caracteriza por un estilo único de interpretación, un “intercambio performativo”, que hace presente la vinculación familiar entre cineasta y personas filmadas, y lleva a esa habitual autoconsciencia de la filmación tan típica de este cine.

El tercer capítulo supone, como ya he señalado, una cierta excepción en el esquema general del libro, pues tiene un enfoque netamente histórico. Parecía conveniente que existiera un capítulo centrado en las peculiaridades que presenta el cine doméstico en el caso de España, sobre todo teniendo en cuenta que el resto de los capítulos se centran sobre todo en producciones no españolas. José Carlos Suárez y Pedro Nogales, reconocidos expertos en cine *amateur* y doméstico español, realizan una panorámica histórica sobre la evolución del cine doméstico en nuestro país, resaltando los temas comunes más presentes en nuestro cine doméstico y su evolución a lo largo de las décadas. Dada la amplitud temporal de su panorámica, su enfoque es muy sumario, en su intento de aportar al menos las claves de esa historia del cine doméstico en España.

La segunda parte del libro se centra en los reciclajes del metraje doméstico en el cine documental, quizá el eje con más presencia en el conjunto del libro. Arranca con un capítulo mío, en el que planteo una cartografía de las variaciones que ofrece la creación documental de las últimas décadas en su reutilización del cine doméstico. Propongo dividir ese mapa creativo en tres áreas: el reciclaje de tipo histórico, que proporciona una sugerente versión microhistórica del devenir del siglo XX; la mirada autobiográfica, que lleva al

cineasta a recuperar el archivo familiar para indagar en su historia familiar como parte de su búsqueda identitaria; y el trabajo fronterizo de aquellos cineastas profesionales que combinan metraje doméstico heredado y sus propias filmaciones familiares, en proyectos habitualmente autobiográficos.

Le corresponde el turno después a dos capítulos sobre Péter Forgács, uno de los cineastas más conocidos internacionalmente por su trabajo con metraje doméstico. Debo señalar que la idea original del libro era que sólo hubiera un capítulo por cineasta, un criterio que no he seguido en dos ocasiones. Ésta es la primera y el motivo es sencillo: al solicitar colaboraciones a distintos colegas, tanto Renov como Wees ofrecieron una contribución sobre este cineasta húngaro. En vista del interés de la obra de Forgács, del prestigio de los autores y de que sus perspectivas eran diferentes, decidí aceptar ambas propuestas. La segunda excepción tiene lugar en la parte cuarta, pues incluye dos textos de Berliner. El primero recoge parte de sus diarios de trabajo traducidos al español. Tras tener preparado ese texto, Berliner me ofreció una conferencia –que se encontraba sin publicar– que había impartido precisamente sobre su trabajo con películas domésticas, y al leerla no dudé en incluirla en el libro.

El primero que analiza el trabajo de Forgács es Michael Renov, que sitúa ese corpus fílmico en el contexto más amplio de la representación del Holocausto y de la discusión abierta sobre la propia posibilidad o conveniencia de dicha representación. Renov propone a Forgács, y en concreto a su película *The Maelstrom*, como una buena muestra de un acercamiento ajustado a tan complicado tema, pues en ella se combina el “acto autocrítico de interpretación histórica” y la “obra de arte formalmente innovadora cuyo poder afectivo genera entendimiento y simpatía”. Por su parte, William C. Wees parte

de su interés por el reciclaje de metraje encontrado y desde ahí se propone estudiar la obra de Forgács, en comparación con el trabajo de otros cineastas –Jacobs, Rosenberger, Child y Berliner–, que repasa sumariamente en la introducción de su texto. Wees se centra en el análisis del filme *Meanwhile Somewhere...* para mostrar cómo Forgács consigue dos objetivos complementarios: contextualizar históricamente un material doméstico de por sí abierto, y realizarlo desde una propuesta que formaliza ese material, a través del trabajo visual y de la banda sonora de Szemző.

Los dos capítulos siguientes no se centran en un cineasta, sino en un ámbito de producción. Karen L. Ishizuka estudia el cine doméstico de la comunidad japonesa asentada en los Estados Unidos y el trabajo de recuperación realizado por ella misma junto con Robert Nakamura, que ha dado lugar a filmes como *Moving Memories* y *Something Strong Within*. El estilo personal de este capítulo tiene su explicación: inicialmente le había pedido a Ishizuka un texto para la parte cuarta del libro, en el que explicara su propio trabajo como cineasta. Al recibir su colaboración, decidí –con su visto bueno– incluirla en la segunda parte, pues su ensayo trascendía la explicación de los procesos creativos de sus propios filmes, para ofrecer una reflexión más amplia sobre el metraje doméstico recuperado y sobre su valor como modo único de reivindicar la visibilidad de una comunidad y de documentar sus vicisitudes históricas, frente al silencio al que fue relegada por los medios del momento. Por su parte, Jorge Ruffinelli repasa cinco largometrajes latinoamericanos en los que juega un papel importante la fotografía y el cine doméstico, demostrando así cómo el reciclaje del cine doméstico tiene manifestaciones de relieve en países que habitualmente no entran en el canon anglosajón dominante. Desde *Mi hijo el Che, retrato de familia de don Ernesto*

Guevara, en el que el cine doméstico tiene una escasa pero determinante presencia, hasta *El misterio de los ojos escarlata* y *La línea paterna*, de corte más compilatorio, o los trabajos más autobiográficos de Di Tella, *La televisión y yo* y *Fotografías*, el balance final muestra efectivamente una interesante diversidad de registros y propuestas.

La tercera parte del libro aborda la relación entre el cine doméstico, el cine experimental y el cine de vanguardia, especialmente a partir de los años cincuenta y sesenta, cuando ciertas vanguardias norteamericanas asumen el modo doméstico como enfoque estilístico y como bandera reivindicativa frente al cine industrial. Se produce así un peculiar mestizaje, que a veces no es suficientemente destacado, y que me parece muy significativo, pues muestra la vitalidad y versatilidad del modo doméstico. El primer texto, de Laurence Allard (traducido de *Le film de famille. Usage privé, usage public*), plantea de modo muy sugerente los paralelismos entre el cine doméstico y el cine experimental, en cuanto que ambos retratan familias (literalmente o en sentido amplio) y se producen y exhiben dentro de comunidades de interpretación con vínculos propios en las que un extraño se perdería. Además, en cineastas como Mekas o Brakhage, el cine doméstico se convierte en un modelo estatutario, que utilizan como marco definitorio de su propio trabajo y les lleva a autocalificarse como *amateurs* antes que como artistas.

James M. Moran adapta para el siguiente capítulo unas ideas ya expuestas en su libro *There's No Place Like Home Video*, situando al cine doméstico en diálogo con las vanguardias (Moran evita hablar de cine experimental, quizá también en consonancia con los cineastas que utiliza para ejemplificar sus tesis: Mekas, Meren, el Brakhage más “doméstico” de *Window Water Baby Moving*). Su propuesta ofrece un marco más amplio de análisis, a partir del concepto de cine *ama-*

teur—que define como toda práctica mediática no industrial—, y en el que incluye tanto al cine doméstico como al de vanguardia. Su texto busca distinguir entre ambas prácticas, reivindicando para cada una su propio espacio expresivo y social, al tiempo que rechaza las tesis de quienes buscan equiparar el auténtico cine *amateur* con las prácticas vanguardísticas (en cuanto anti-industriales) y por tanto desdeñan al cine doméstico como una práctica *amateur* corrompida (por no cuestionar la ideología dominante).

El último capítulo de esta parte, de Josep M. Català, cambia el enfoque más sistemático o transversal de los dos autores anteriores, para centrarse en Jonas Mekas y hacerlo desde el contexto de la historia de las vanguardias norteamericanas. Català se pregunta si la filmografía de Mekas no habrá perdido vigencia, tras el impacto inicial que supuso su reivindicación de lo doméstico como modo vanguardístico. En un contexto académico en el que se repiten lugares comunes con demasiada frecuencia, Català propone una relectura más crítica de la obra de Mekas, examinada desde la era digital, en la que los formatos domésticos ya no se entienden como plataformas estéticas, pues lo digital acoge ya todo tipo de manifestaciones audiovisuales, desde las más mercantilistas hasta las más alternativas.

Se cierra el libro con una cuarta parte en la que he querido dar la voz directamente a los documentalistas contemporáneos que están trabajando con metraje doméstico. El planteamiento de esta parte es misceláneo de intento (aunque el orden en el que están colocados no es arbitrario, sino que responde al esquema que planteo en mi capítulo cuarto). He buscado cineastas diversos, que aportaran una gama suficiente de planteamientos y respuestas (completada además con la aportación de Karen L. Ishizuka en la parte segunda). El tipo de textos también es diferente: hay entrevistas, de extensión breve o

media, a Péter Forgács, Alfredo J. Anzola, José Irigoyen y Sandhya Suri; se incluyen también colaboraciones breves de Alan Berliner, Christiane Burkhard y Ralph Arlyck; y además se ofrece una selección de los diarios de trabajo de Alan Berliner para *The Family Album* (el único texto no inédito, pues ya está publicado en inglés). En su conjunto, se obtiene una interesante visión de los motivos, retos y preocupaciones de estos cineastas, en su tarea de explorar las potencialidades del cine doméstico en la creación audiovisual contemporánea.

Corresponde ahora cerrar esta introducción con el capítulo de agradecimientos, un apartado que siempre resulta especialmente grato a la vez que necesario. Quería comenzar por agradecer al Festival Documenta Madrid, a Natalia Montoya, a Sonia Fernández y especialmente a Antonio Delgado su apoyo y su compromiso con este proyecto editorial. Su colección de Textos Documenta se ha convertido, junto con la del Festival Punto de Vista, en canales ya consolidados para la reflexión académica y la tarea investigadora sobre cine documental, colocando a España en un lugar privilegiado para el estudio y la difusión de este tipo de trabajos.

Para completar las instituciones que me han ayudado, debo agradecer el apoyo del Anthology Film Archives, y en especial de Robert Haller, así como de la New York Public Library y de New York University, instituciones en donde este trabajo empezó a tomar forma en los veranos de 2000, 2001 y 2005. En España quería agradecer el apoyo de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra, en donde tengo la suerte de trabajar, no sólo por su respaldo económico, sino por facilitarme un entorno de trabajo e investigación tan enriquecedor.

Pensando en los nombres propios asociados a este proyecto, querría reiterar mi agradecimiento a todos los que han escrito en este libro, tanto académicos como cineastas, pues ellos son los principales protagonistas e interlocutores en esta aventura. Además, debo añadir al menos a otras tres personas: Carlos Muguero, cuya visión del cine documental tanto me ha ayudado a enriquecer mi propia mirada, gracias también a su valioso trabajo como director artístico de los primeros cinco años del Festival Punto de Vista; y Alberto N. García y Marta Torregrosa, compañeros de proyectos académicos, que han revisado parte del manuscrito de este libro (a lo que hay que añadir, en el caso de Alberto, el haberme sugerido el título del libro). Por último, quería agradecer el trabajo de los que me han ayudado en la ardua tarea de las traducciones: Josu Lapresa, Marta Calvo, Gonzalo de Pedro, Lourdes Esqueda (también en tareas de edición) y Cristina Sánchez.

Un último agradecimiento se dirige, por supuesto, hacia mi familia, que mirará este proyecto con cariño, acompañado seguramente de una cierta extrañeza (“vaya tema para un libro”, pensará alguno). Ellos están presentes en todos mis proyectos, pero más en este libro si cabe, cuya temática evoca una y otra vez la deuda impagable que me une a ellos. Como se pone de manifiesto en los documentales aquí analizados, ellos son esos coprotagonistas fundamentales de mi historia, coeditores –cabría afirmar– de este libro.

Belabarce, 7 de febrero de 2010

I. Conceptos y contextos

El cine doméstico en la institución familiar¹

Roger Odin

Por cine doméstico entiendo una película (o un vídeo) realizados por un miembro de una familia a propósito de personajes, acontecimientos u objetos ligados de una u otra manera a la historia de esa familia, y de uso preferente por los miembros de esa misma familia. Esta definición que consiste en la determinación de una dirección comunicacional específica (el eje familiar) parece suficiente para distinguir el cine doméstico de otros tres grandes tipos de producciones no profesionales²: a) películas *amateurs* (esto es, realizadas en el marco de los cine-clubs de cine no profesional), así como las películas experimentales que funcionan sobre un eje semántico espectral: su diseñador actúa como cineasta (y no como miembro de una familia) que se dirige a un destinatario entendido como público (y no como grupo familiar); a este nivel, estas producciones no profesionales funcionan sobre el mismo eje semántico que las producciones de

¹ N.del E.: Traducción del original “Le film de famille dans l’institution familiale”, en Roger Odin (ed.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Meridiens Klincksieck, París, 1995, pp. 27-41.

² La oposición profesional versus no profesional está tomada aquí en un sentido estrictamente económico: por profesional entiendo toda persona que vive, al menos parcialmente, de sus trabajos cinematográficos. En esta perspectiva, un cirujano que hace una película médica, un etnólogo que se sirve del cine para su trabajo de investigación, un profesor que hace una película pedagógica o un obrero que filma bodas para llegar a fin de mes pertenecen a la categoría de profesionales. Las producciones cinematográficas profesionales no son obligatoriamente obra de cineastas profesionales.

ficción profesionales; b) las películas militantes, que operan sobre un eje político: su destinatario actúa como militante político que se dirige a otros actores de la escena política; y para terminar, c) las películas realizadas por alumnos en el marco de la institución escolar y que funcionan sobre el eje pedagógico. Hay que señalar que esta definición no tiene en cuenta los contenidos: incluso si las escenas familiares son mayoritarias, encontramos de todo en el cine doméstico: desde la fabricación del queso *gruyère* o de automóviles, de escenas de mercados a pruebas deportivas de lo más diverso, de la vida de los pescadores en Bretaña al asesinato de Kennedy. Lo único que importa es que el objeto, el personaje o el acontecimiento en cuestión haya sido juzgado digno, por aquel que empuña la cámara, de figurar en la colección de recuerdos familiares.

Las reflexiones que siguen se apoyan en tres tipos de bases: la asistencia asidua durante muchos años a los clubs de cineastas *amateurs*, que me ha llevado a ver innumerables películas familiares, por la tradición que marca que todo nuevo miembro inscrito en el club debe aportar sus películas (y en general, nadie tiene otra cosa que sus películas domésticas); el análisis de un conjunto de películas y vídeos domésticos; y las notas tomadas durante las proyecciones familiares³.

¿Una película “mal hecha”?

Si alguna evidencia se impone, una vez que se estudia un corpus de cine doméstico, es un conjunto de figuras estilísticas recurrentes. Enumerémoslas rápidamente.

³ La primera y la segunda parte de este artículo retoman, con importantes modificaciones (investigar es, en ocasiones, cambiar de opinión) los puntos abordados en mi artículo “Rhétorique du film de famille”, *Rhétoriques, sémiotiques, Revue d’Esthétique*, n° 1-2, UGE, 10/18, pp. 340-373.

La ausencia de clausura. No sólo el cine doméstico no tiene ni marcas de inicio (créditos) ni marcas de final (lo propio del cine doméstico es que continúe indefinidamente), sino que el espectador es sumergido de entrada en el medio de una acción, incluso en el centro de un movimiento, y el negro final irrumpe también de improviso. Abierto así por sus dos extremos, el cine doméstico parece destinado a un permanente estado de inconclusión; el cine doméstico no es un texto, es si acaso un fragmento de texto.

La dispersión narrativa. La construcción de un relato supone, lo sabemos, que el conjunto de acciones pueda ser dispuesto sobre un mismo eje semántico y conducir a una transformación del contenido oponiendo el comienzo al final. Incluso si los mismos personajes (los miembros de una familia) aparecen con frecuencia en pantalla, el cine doméstico no hace explícitas, en general, las relaciones entre las acciones que vemos, y esas mismas acciones, además, suelen estar tratadas de manera incompleta. El cine doméstico no cuenta una historia: desgrana fragmentos de acciones. Los planos de larga duración que encontramos ahora gracias al vídeo no cambian nada en este sentido: que un plano dure más minutos no significa que se convierta en más narrativo: hace falta todavía que esté construido sobre el modo narrativo y especialmente que su final remita a su comienzo.

Una temporalidad indeterminada. Respecto al tiempo, el cine doméstico está destinado al orden cronológico más primario; no encontramos ni vueltas al pasado ni idas al futuro, tampoco relaciones de simultaneidad (el cine doméstico ignora el montaje alterno). Pero aún hay más: aunque el espectador sabe que los planos que se le ofrecen siguen el orden en que se rodaron, no dispone, en general, de informaciones suficientes para hacerse una idea exacta de la relación temporal existente entre las acciones representadas. Las únicas

referencias las constituyen las informaciones de contenido: cambios de luz y de colores dependiendo del momento del día, cambios en la ropa, ritmo de las comidas, pero estas indicaciones están lejos de permitir una construcción temporal precisa. ¿Cómo imaginar, por ejemplo, que esos dos planos contiguos de un niño jugando en una playa corresponden a dos acciones que se desarrollaron con quince días de diferencia entre ellas, mientras que esa serie de planos que retratan a una familia en la terraza de un restaurante, una partida de petanca y un desfile de *majorettes* remiten a acciones que tuvieron lugar el mismo día? El cine doméstico ofrece habitualmente una serie de momentos temporalmente indeterminados. El vídeo, con su posibilidad de imprimir la fecha y la hora en la imagen, elimina la ambigüedad a ese nivel, pero la información es puramente designativa: el tiempo se indica pero no se expresa.

Una relación paradójica con el espacio. En el cine doméstico, el número de planos testimonia una indiferencia total respecto al espacio en el que se desarrolla la acción: primeros planos de personajes que abandonan el espacio hasta el punto de que es imposible en ocasiones decir si un cambio de plano acompaña a un cambio de espacio, planos en los que el decorado es de una banalidad tal que no posee ningún valor de caracterización: una playa como todas las playas, un campo como todos los campos... En otros momentos, el cine doméstico ofrece espacios fácilmente identificables –paisajes como la bahía de Río o el mar de hielo; monumentos como la Torre Eiffel, el Big Ben o la Esfinge; escenas pintorescas como la salida de los pescadores en Bretaña o un partido de pelota vasca–, pero sin consagrarles un desarrollo suficiente para que el espectador se haga una idea más precisa. Además, el tratamiento de esos espacios es tan estereotipado que no tiene ningún valor descriptivo; son planos que dicen

simplemente: pasamos por allí, viajamos allá. El caso extremo de esta manera de hacer lo constituyen los planos de paneles indicadores de localidades (Túnez, Saint-Louis) que se nos ofrecen sin ninguna otra imagen de los lugares indicados.

La fotografía animada. La mayoría de aquellos que hacen cine doméstico se iniciaron primero en la fotografía; al pasar al cine o al vídeo, los aficionados continúan a menudo prisioneros de su antigua práctica, de ahí los numerosos planos en los que el cine doméstico no es otra cosa que fotografías (apenas) animadas: fotografías de grupo, o fotografías de uno o varios miembros de la familia posando ante un monumento o un paisaje (aquí se trata, otra vez, de decir “estuvimos allí”); incluso hasta el punto de ver entrar en campo a quien filma, colocarse junto al resto frente a la cámara, para después abandonar el grupo para detener la cámara.

Las miradas a cámara. Una de las primeras cosas que aprende un actor de cine es que no debe mirar a cámara. Los teóricos han explicado el porqué de esta prohibición: mirar a la cámara es denunciar la filmación y comprometer así la creencia en la existencia del mundo representado. El cine doméstico multiplica las miradas a cámara o, más exactamente, las miradas a quien maneja la cámara (algunas veces duplicadas, tras la generalización del registro sonoro independiente, por una frase): se le hacen señas con la mano, se le dice “buenos días”, se le habla, se le pide que pare de rodar.

Los saltos. El cine doméstico ignora los procesos de homogeneización que permiten dar coherencia a una sucesión de planos: *raccord* de movimientos, *raccord* de miradas, planos de corte; viola alegremente la regla de los 180 grados, la regla de los 30 grados, la regla del campo-contracampo. De ahí los vacíos, las rupturas y los saltos más que evidentes. Tampoco es nada raro encontrar dos planos

consecutivos con un mismo encuadre de un mismo escenario, en los cuales los personajes han cambiado de posición (renovación de uno de los trucos más célebres de Méliès).

Interferencias de la percepción. El cine doméstico conlleva numerosos fragmentos durante los cuales la percepción se difumina: imágenes desenfocadas, movidas, rayadas (especialmente en las panorámicas efectuadas a una velocidad excesiva), sin hablar de los negros que provienen de los despistes a la hora de quitar la tapa del objetivo (esto desapareció con las cámaras réflex). Y la generalización del zoom ha agravado considerablemente esta tendencia por la falta de estabilidad y de profundidad de campo ligada a las focales largas. En cuanto a la introducción del sonido, no hay más que añadir algunas figuras de agresión sonora a las interferencias de la imagen: ataques bruscos en medio de una frase o una palabra, cambios bruscos del nivel sonoro, ruidos de micrófono, secuencias inaudibles, etc.

Así descrito, este sistema de figuras aparece como una enumeración de torpezas, de errores y fallos que parece confirmar la idea generalmente admitida de que el cine doméstico es un mal cine. Estas figuras pueden resumirse en dos grandes defectos: el hecho de que el cine doméstico esté desprovisto de construcciones susceptibles de organizarlo en un todo coherente; y la existencia de saltos y figuras de interferencias que hacen las filmaciones difíciles de ver, y casi agresivas con sus espectadores.

Esta descripción posee, sin duda, un cierto valor de caracterización (y la prueba es que este sistema de figuras es el que encontramos en la publicidad o en la ficción que busca producir el efecto de un cine doméstico)⁴. Pero plantea, sin embargo, dos grandes dificultades.

⁴Véase los capítulos escritos por Marie-Thérèse Journot en el mismo libro del que procede este texto (R. Odin, ed., *Le film de famille*): “Le film de famille dans le film de fiction. La famille

tades. La primera es que este sistema de figuras se encuentra tal cual en otro tipo de cine, especialmente el experimental y todo aquel relacionado con el cine-documento (reportajes, filmes etnográficos, etc.). Se trata, por tanto, de una descripción insuficiente para definir el cine doméstico. La segunda dificultad es que, por mal hecho que parezca, el cine doméstico, en el marco comunicacional que le es propio –la familia–, funciona satisfaciendo a quienes lo producen y lo consumen (de lo contrario, ¿por qué continuarían haciéndolo?). Y es eso lo que hay que intentar entender. Para esto conviene abandonar el acercamiento interno (inmanente) seguido hasta aquí para girar hacia un acercamiento pragmático que tenga en cuenta los parámetros institucionales que rigen la producción de sentido y de afectos en los participantes en las proyecciones domésticas.

Pragmática del cine doméstico: primera aproximación

Todo cambia, en efecto, si consideramos que el cine doméstico está realizado preferentemente para ser contemplado por los miembros de la familia, es decir, por aquellos que vivieron los acontecimientos. En esas condiciones, el cine doméstico no tiene necesidad de producir una estructura narrativa ni una construcción coherente, porque estas preexisten en la memoria de los participantes. Todo lo que se pide al filme es reavivar los recuerdos, para permitir a las familias revivir juntos los acontecimientos ya vividos. En general, ver una película doméstica en familia es también trabajar para reconstruir juntos la historia de la familia. Poco importa, de

‘restaurée’”, pp. 147-162; y con Ch. Duchet, “Du privé au publicitaire”, pp. 177-190. [N. del E.: En esta cita, y en las siguientes en las que el autor cita otros capítulos del mismo libro *Le film de famille*, se ha incluido la referencia completa, que no existía, como es lógico, en el libro original, en donde sólo se remitía al capítulo mencionando a su autor].

hecho, que la película se refiera a acontecimientos vividos o no por todos los que participan en la proyección (es frecuente que una película familiar muestre acontecimientos en los que éste o aquel miembro de la familia no han participado). Lo que cuenta es el trabajo efectuado en común por los miembros de la familia para intentar reconstruir el pasado familiar. Así considerado, ver una película doméstica tiene un poco de juego de sociedad, un juego serio en el que el objetivo es el reforzamiento del grupo familiar. Se entiende entonces que la incoherencia de la película misma importa poco, porque la construcción de la coherencia constituye la finalidad misma de la sesión de proyección.

Dicho esto, ver una película doméstica no constituye tanto una empresa de resurrección del pasado como una operación de remodelación de la historia ya vivida. Para empezar está el hecho que, como en la foto familiar, el cine doméstico no retiene sino algunos elementos del pasado. Incluso las películas de Eva Braun se parecen, desde ese punto de vista, a todas las demás; sus imágenes en colores suaves (están filmadas con película Agfacolor) ofrecen un contrapunto sorprendente a la historia del Tercer Reich⁵: Hitler, sonriente, rodeado de dos niños, Eva abrazando un pequeño conejo, Hitler en un sofá alisándose el cabello, Hitler con las hermanas de Eva a bordo del Köningsee, Eva haciendo gimnasia o vestida de bávara en la terraza del Berghof, Hitler con su bastón y un lejano parecido a Charlot... Con la distancia, eso sí, no es difícil encontrar en esas imágenes marcas de la ideología nazi (culto al deporte y al cuerpo, gusto por el folklore), pero en su conjunto lo que nos muestran es perfectamente anodino, amable, “casi encantador”⁶. Por otro lado, el cine doméstico

⁵ Una película da cuenta de este paralelismo: *Les yeux d'Eva Braun*, documental de Patrick Jeudy

⁶ En su novela *Running Dog* (1978), Don DeLillo jugó hábilmente con los fantasmas que pueden des-

borra todo aquello que pudiera ser realmente íntimo y privado: es raro encontrar en películas familiares escenas de peleas, personas en los aseos (sólo los bebés pueden ser filmados en el orinal) o haciendo el amor⁷. Al final, recreando los acontecimientos vividos en el marco de una proyección de cine doméstico, los miembros de la familia tienden a incrementar al máximo su placer presente, introduciendo en la diégesis que construyen todo aquello que les hubiera gustado encontrar en lo que vivieron. La proyección de una película familiar es muchas veces la revancha frente a lo vivido.

Así, aunque las imágenes del cine doméstico representen hechos reales, lo resultante bascula finalmente hacia lo imaginario. La diégesis del cine doméstico es una recreación mítica del pasado vivido. Una ficción familiar nacida del trabajo de los destinatarios sobre elementos que no poseen por sí mismos ese carácter ficcional. El engaño en el cine doméstico es más eficaz, porque funciona tras la coartada de lo vivido. En resumen, es esta construcción ficcional la que permite al cine doméstico jugar un rol social, un papel que comparte con la fotografía familiar⁸, pero que asume a su manera: el papel de garante de la institución familiar. Proporcionando a la familia un

partar las películas rodadas en el búnker de Hitler justo antes de la destrucción. Algunas jaurías de “perros sarnosos” esperaban excitados por la idea de que se tratasen de películas pornográficas y, por tanto, piezas con un enorme valor mercantil. Varias bobinas se recuperaron finalmente y se descubrió que se trataban de escenas familiares “casi encantadoras”. Agradezco a Patrick Lacoste el haberme hecho descubrir esta obra.

⁷ Las múltiples películas pornográficas rodadas en un contexto familiar revelan para mí un espacio comunicacional (lo que es lo mismo, otra estrategia pragmática) diferente al del cine doméstico propiamente dicho. Sobre estas producciones, véase lo apuntado en dos capítulos incluidos en el mismo libro del que procede este texto (R. Odin, ed., *Le film de famille...*): Eric de Kuyper, “Aux origines du cinéma: Le film de famille”, pp. 11-26; y Marc Ferniot, “La revancha de l’anecdote: Trois lectures pour une esthétique frivole du film de famille”, pp. 127-145.

⁸ Pierre Bordieu, *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Éditions de Minuit, París, 1965.

anclaje mítico, la protege de contingencias temporales y de las pruebas del mundo; la fija en una imagen siempre perpetua, siempre reiterada. Con cada nueva proyección de la película doméstica, los miembros de la familia comulgan de esta imagen de La Familia.

Pragmática del cine doméstico: segunda aproximación

Sería un error reducir el cine doméstico a esa función de construcción social. Al mismo tiempo que se hace esta lectura colectiva euforizante y consensuada, el cine doméstico desata en cada uno de nosotros un proceso de producción de sentido y de afectos estrictamente individual. A este nivel, el cine doméstico funciona como un conjunto de señales con la capacidad de poner en movimiento nuestro cine interior: nos arrastra, más o menos a pesar nuestro, a sumergirnos en lo más profundo de los acontecimientos de nuestra vida.

En *Muriel*, Alain Resnais hace una bella demostración de este funcionamiento del cine doméstico. Bernard proyecta al viejo Jean las imágenes que rodó en Argelia durante su servicio militar. En la pantalla, con la retórica propia del cine doméstico, vemos escenas de la vida en un campamento militar en Argelia durante la guerra. Esta película no tiene absolutamente nada de documento: no nos enseña nada sobre Argelia, ni sobre la guerra de Argelia, ni incluso sobre la vida de los soldados en Argelia; su importancia está en otra parte y Bernard lo sabe. A la pregunta de Marie Do sobre si se trata de un documental, responde sin dudar: “Es peor”. Lo que esta película a la vez estereotipada e impersonal (parecida a todas las rodadas por los soldados a lo largo de su servicio en Argelia) evoca para él es una escena terrible e inolvidable: la sesión de tortura a la que él y otros soldados sometieron a Muriel. Mientras que en la pantalla se desarrollan ac-

ciones que no tienen nada que ver con lo que cuenta, aunque se sitúen en Argelia, Bernard recuerda detalladamente aquello que transformó su vida: “Éramos cinco alrededor de ella... Discutíamos... Tenía que hablar antes de que llegara la noche... Robert bajó y le dio la vuelta... Muriel gimió... Muriel tenía el cabello empapado... Robert enciende un cigarro.... Se acerca.... Ella grita....”. El relato es entrecortado, la voz monocorde, sin inflexiones. Una voz blanca, neutra, como la de un sonámbulo que hablara en sueños. C. Metz describía la posición de conciencia del espectador de ficción como intermediario entre la percepción real, el estado onírico y la ensoñación; ver una película doméstica nos sitúa un poco más allá en la dirección de la fantasía o el sueño. No solamente las imágenes que se nos ofrecen nos resultan más familiares que las de una película de ficción (incluso si no somos nosotros quienes las hemos rodado, son imágenes que hemos vivido); lo esencial reside en la producción mental que cada uno efectúa a partir de esas imágenes⁹.

Hay que destacar la habilidad de Alain Resnais en su manera de obligarnos a hacer nuestro el drama de Bernard: haciéndonos ver

⁹Esta producción mental fantástica no está ausente lógicamente en los visionados de películas de ficción, pero el espectador de ficción está mucho más constreñido por lo que está obligado a ver que el espectador doméstico: no sólo cada imagen de una película de ficción está cuidadosamente construida para obligar al espectador a cumplir este o aquel recorrido con la mirada, sino que esas imágenes se inscriben en una estructura narrativa que aspira a programar la producción de sentido y de efectos en el espectador. Nada de esto ocurre en el cine doméstico. De una manera general, podríamos decir que el cine de ficción está mucho más “secundarizado” que el cine doméstico: en el cine de ficción, la elaboración secundaria se manifiesta en todos los momentos del proceso de producción y tiende a conseguir un dominio radical de la película: guión, planificación, puesta en escena, montaje. En el cine doméstico, la elaboración secundaria interviene solamente en el momento de la filmación: grabadas sobre la marcha sin preparación o con una preparación muy reducida, las imágenes del cine doméstico se proyectan tal cual y sin montar. En este sentido, además, el cine doméstico se acerca a la fantasía: una creación continua, sin bocetos, sin arrepentimientos, sin retoques, si no son bajo la forma de añadidos.

imágenes sin interés, entrega toda la fuerza al relato oral de Bernard y nos obliga a imaginar las escenas que éste describe; el relato de la tortura de Muriel se convierte así en nuestra película, una película que nos implica de manera personal porque somos nosotros quienes producimos las imágenes. Además, obligándonos a ver durante unos minutos imágenes con una calidad sensiblemente inferior a la de las otras imágenes de la película, y que además carecen de interés, este fragmento funciona como un momento de tortura para el espectador, y provoca una “puesta en situación”¹⁰, a la vez con el relato de la tortura de Muriel y con la tortura que representa para Bernard el recuerdo de aquella sesión de tortura.

Vemos igualmente que es al viejo Jean a quien Bernard dirige su relato: aunque no muestra nada, la película de Bernard es una película doméstica demasiado fuerte como para que Bernard pueda pensar en proyectársela a su familia. Existen por tanto películas familiares que no podemos volver a ver, bien porque nos recuerdan momentos que preferimos olvidar (porque nos avergüenzan, porque son momentos demasiado tristes), bien porque recuerdan momentos de felicidad perdidos. De una manera general el cine doméstico crea una relación muy fuerte con el pasado. Hervé Guibert sintió muy bien cómo, tras esas imágenes fútiles, lo que se le lee es “de la manera más cruel, la historia de la degradación de los cuerpos”, y cómo el visionado de una película doméstica es en general “angustiante y portador de la muerte”¹¹.

Así, por poco que se pregunte de manera individual a los espectadores, aparecen cosas extrañas, sin relación con la producción

¹⁰ Sobre la noción de “puesta en situación”, cfr. R. Odin, “Mise en phase, déphasage et performativité dans *Le Tempetaire* de Jean Epstein”, *Communications*, n° 38, 183, pp. 213-238, y R. Odin, *De la fiction*, De Boeck Université, Paris, 2000.

¹¹ Hervé Guibert, “Photo animée”, *L’image fantôme*, Éditions de Minuit, Paris, 1981, pp. 47-52.

eufórica y consensuada asociadas a las sesiones familiares¹². El simple hecho de volver a verse sobre una pantalla conlleva cierto trauma. En *Cinéma muet avec battements de coeur*¹³, Derzö Rosztolanyi describe la siguiente experiencia: filmado en dos ocasiones a lo largo de su vida, recuerda tras la proyección haber “sentido entonces como una náusea que me duró varios días”: “No me atrevía ni a pensar. Aquel a quien había visto evolucionar allí, en la pantalla, me resultaba completamente extraño. No reconocía tener nada en común con él”. El efecto fue tal que la segunda vez que fue filmado, escondió la bobina en el armario de su oficina rechazando verla: “No me atrevía a mirarla cara a cara”. Ocho años después decidió verla finalmente, y describe el nerviosismo que se apoderó de él en el momento de poner en marcha el proyector: cuando en el cuadro de luz comenzaron a parpadear las primeras imágenes, evidentemente mudas, “les comenzó a acompañar la música de los latidos acelerados de mi corazón”. Ver una película familiar es siempre una experiencia fuerte: “Me vi con angustia chupar el pecho hinchado y venoso de mi madre. Pensé, viendo a mi padre a la edad de treinta años, que si se me presentase hoy delante de mí, me encantaría estar con él”, apuntaba Hervé Guibert¹⁴.

Una forma adaptada a sus funciones

Me gustaría ahora avanzar en la argumentación y mostrar que el cine doméstico, lejos de funcionar a pesar de las figuras que lo

¹² En nuestro grupo de investigación, Emmanuelle Verlet Banide tiene un trabajo en proceso sobre este tema. Véase también el capítulo de Patrick Lacoste, “Psynéma”, incluido en el mismo libro del que procede este texto (R. Odin, ed., *Le film de famille...*, op. cit., pp. 43-62), en el que explora en detalle, desde una perspectiva psicoanalítica, lo que ocurre en el individuo frente al cine doméstico.

¹³ Derzö Rosztolanyi, *Cinéma muet avec battements de coeur*, Souffles, Paris, 1988.

¹⁴ *Ibid.*

muestra como “mal hecho”, funciona correctamente gracias a ese conjunto de figuras.

En lo que concierne a su funcionamiento en el interior del cuadro familiar, podemos afirmar que cuanto menos coherente sea la película, mejor se desarrollarán las cosas. Por un lado, porque si la película no presenta una construcción elaborada, hay menos riesgo de que entre en conflicto con el relato que cada uno de los participantes guarda en su memoria de los acontecimientos vividos¹⁵. Por otro, porque cuanto menos elaborada sea la película, más obligados se verán los miembros de la familia a trabajar juntos en la reconstrucción de la historia familiar, y más se reforzará la cohesión del grupo. Cuanto más tienda el cine doméstico a una ausencia de estructura, para ser simplemente una suerte de pistas que permitan a cada uno de volver sobre su vida y contribuir a la construcción colectiva de la historia familiar, mejor funcionará la película.

Se puede señalar, por tanto, el error de los clubs de cine *amateur* o de las múltiples obras o revistas¹⁶ destinadas a los cineastas aficionados, cuando animan a los cineastas domésticos a editar sus películas familiares, a buscar un “hilo conductor”, a contar una historia, a escribir un guión como si se tratase de una película de ficción. Una vez estructurada así, la película aburrirá quizás menos a los

¹⁵ Desde este punto de vista, el funcionamiento del cine doméstico es próximo a lo que ocurre cuando se asiste a la proyección de una película de ficción basada en una novela que ya se ha leído: en los dos casos existe un relato anterior al que la película se refiere. El espectador se encuentra enfrentado a dos relatos: el que se hizo al leer la novela y el que propone la película. Es inevitable, en estas condiciones, establecer una comparación entre los dos relatos y sería raro que encontrase el relato que imaginó al leer la novela en el relato propuesto por la película. De hecho, lo que el espectador tiene delante es “el fantasma de otro, algo pocas veces agradable” (C. Metz, *Le signifiant imaginaire*, Christian Bourgois, París, 1977, p. 137).

¹⁶ Véase la tesis en curso de Gabriel Menager, *La presse Photo-ciné des amateurs (1850-1990)*, IRCAV, París III.

miembros ajenos a la familia allá donde se proyecte (aunque podemos dudar, por lo bobas que son las construcciones propuestas), pero una cosa es segura: no funcionará más en el seno de la familia. Muchos cineastas familiares lo han experimentado a su costa: “¡Pero si no está en el orden de las vacaciones! ¡Está todo mezclado! ¡No se entiende nada!”; “¿cómo? ¡Has cortado la escena con el bebé!”. Dios sabe bien de cuántas quejas, de cuántas discusiones, incluso divorcios, es responsable el deseo de hacer una película doméstica “bien hecha”... El cine doméstico “bien hecho” no puede ser sino un mal cine doméstico, porque impone a los otros miembros de la familia un punto de vista (un relato) sobre el relato familiar vivido¹⁷. Montar una película familiar es tomar el poder en la familia y bloquear por lo tanto la posibilidad de una construcción colectiva consensuada.

Las figuras de agresión (saltos, rupturas, desenfocados, movimientos) juegan un papel positivo en ese trabajo de construcción colectiva. Una secuencia de una película doméstica reclama, en efecto, un espectador dotado de un grado de alerta muy superior al del espectador del cine de ficción. Las figuras de agresión, al impedirle regresar y dejarse llevar por la ficcionalización, estimulan su participación en la creación familiar. De hecho, el destinatario de una película doméstica no es exactamente un “espectador”, sino un participante: participante en el proceso de realización (como cámara o como actor); participante en la puesta en marcha del dispositivo de proyección: instala la pantalla, dispone las sillas, maneja el proyector; participante en las acciones que se desarrollan sobre la pantalla; participante, al fin, en la creación colectiva del relato familiar.

Resulta significativo que las proyecciones familiares no se

¹⁷ Este punto de vista es a menudo el del padre, porque es él quien tiene en general el poder sobre la cámara, incluso aunque las cosas estén cambiando con las videocámaras.

desarrollan en ese silencio casi religioso que caracteriza las (buenas) proyecciones de películas de ficción. Desde este punto de vista, una de las grandes diferencias entre la sesión de cine tradicional y la del cine doméstico es la presencia insistente del ruido del proyector. Este personaje de la proyección es sin duda uno de los rasgos más característicos del cine familiar. Ese ruido forma parte de tal manera del cine doméstico que las falsas películas domésticas publicitarias, las ficciones y los programas de televisión que utilizan películas domésticas¹⁸ lo utilizan de manera sistemática: el ruido del proyector es casi un signo, una marca del cine doméstico. Ahora bien, lejos de impedir el funcionamiento de la película, este ruido continuo y regular juega un papel importante: por un lado, funciona como un símbolo de continuidad de la historia familiar, nos indica que más allá de la heterogeneidad radical de lo que se ve, conviene buscar una permanencia; por otro lado, nos mantiene despiertos, evitando que nos dejemos capturar por las imágenes¹⁹. En el marco de una proyección familiar, el ruido del proyector nos obliga a adoptar una posición productiva en relación a lo que estamos viendo, y a comunicarlo a los demás.

Porque durante la proyección de una película familiar se habla mucho; nutriendo así, verbalmente, la diégesis, cada miembro de la familia realiza su contribución a la reconstitución de un pasado común. En caso de necesidad, se producen acciones que serían intolerables en una película de ficción: uno de los participantes interviene para detener unos instantes la proyección para desarrollar el recuerdo de una es-

¹⁸ Sobre el cine doméstico en la televisión, véase el texto de Laurence Allard, publicado en el mismo libro del que procede este texto (R. Odin, ed., *Le film de famille...*), "Télévision et amateurs: De vidéo gag a la télévision de proximité", pp. 163-175.

¹⁹ A la inversa, este ruido, lo sabemos (la cosa se produce desgraciadamente de manera cada vez más frecuente) es extremadamente molesto en la proyección de una película de ficción, porque nos impide dejarnos absorber por la diégesis.

cena memorable; o pide que se repita varias veces la misma escena, y la satisfacción será mayor con cada proyección, porque aparecerán nuevos recuerdos. Ver una película doméstica tiene más que ver con un *happening* o con una fiesta que con una proyección cinematográfica tradicional. El cine doméstico se acerca aquí al cine expandido²⁰: lo que ocurre en la proyección forma parte integrante de la "película".

Situémonos ahora en la perspectiva de una lectura privada. Es significativo que Hervé Guibert reconozca no encontrar placer en el cine doméstico excepto cuando lo descompone en fragmentos:

Estaba deslumbrado (...) pegado a algunos planos como el plano de las manos de la abuela que desenvuelve en Navidad un par de botines, un viejo vehículo, antes de color negro, que rueda bajo la nieve, una mano fina de mujer salida de un pesado abrigo de piel que arroja un vaso de agua por la ventana del auto, o incluso ese dibujo anticuado en el calendario, o una manada de corderos que invade la carretera²¹.

Y añade, de manera todavía más clara: "Me gustaría arrancar esos planos de la película y montarlos aparte en una pequeña película, pero sería muy breve y surrealista"²².

De hecho, a nivel personal y a nivel colectivo, no hay nada peor que una película doméstica "bien hecha". Montar, organizar la puesta en escena de una película doméstica es como una agresión

²⁰ La expresión "cine expandido" designa una corriente del cine experimental que juega con la transformación de las condiciones de proyección tradicionales de una película, especialmente por la implicación de los espectadores mismos en el espectáculo; el cine expandido es una parte del arte denominado "performance". Sobre este cine, véase G. Youngblood, *Expanded Cinema*, Studio Vista, Londres, 1970, y las diferentes obras de Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*, Centre Georges Pompidou, París, 1979; *Trente ans de cinéma expérimental en France (1950-1980)*, ARCEF, París, 1979; *Une renaissance du cinéma. Le cinéma underground américain*, Meridiens Klincksieck, París, 1985.

²¹ H. Guibert, *L'image fantôme*, op. cit., p. 50.

²² *Ibid.*

profunda e íntima, interviniendo en lo más vivo de lo vivido de cada uno; una agresión de la que la víctima no tomará conciencia inmediatamente, pero que le marcará su vida. Cuanto más estructurada está una película doméstica, más riesgo existe de que provoque traumas profundos.

La película *A Song of Air* (1987), de la joven australiana Merilee Bennett, ilustra de manera ejemplar lo que ocurre cuando un miembro de la familia se empeña en hacer películas domésticas “bien hechas”. La película se presenta como una carta de Merilee a su padre, muerto. Un letrero, escrito por Merilee misma, nos informa, al comienzo del filme, de que las imágenes de esta carta-película están formadas por películas familiares rodadas por su padre, Arnold Lucas Bennett, que filmó de manera constante a su familia desde 1956 a 1983. A la vista de estas imágenes, está claro que el padre de Merilee era un “buen cineasta”: no sólo sus imágenes son nítidas y bien encuadradas, sino que sus películas están cuidadosamente construidas y puestas en escena: “En vacaciones, nos reunía para actuar en sus películas. Simulábamos partir de vacaciones, con escenas de despedida en las que se veía al automóvil arrancar y alejarse”. Su padre escribía incluso guiones, que tenían todos “el mismo tema: una familia amenazada por un peligro exterior”. “Interpretábamos nuestra vida a su voluntad. Lo importante era estar unidos, ver el mundo de la misma manera”. Las imágenes rodadas con la cámara en automático muestran al padre rodeado de su mujer y sus hijos, bajo su manto, rodeándolos con sus grandes brazos, organizándolos en un cuadro tipo foto de familia, invitándolos constantemente a mirar a cámara: mirar a cámara es mirar en la misma dirección, y testimoniar así la unidad del grupo familiar. La forma, aquí, responde estrictamente al fondo. Imágenes ordenadas, regla-

das, refinadas, casi policiales²³: imágenes del orden familiar y moral que el padre (baptista convencido) impone de manera intransigente a su familia.

El resultado de esa educación en la que el cine juega un papel importante –“El domingo, tras el té, proyectábamos las películas, nos veíamos crecer más y más...”– nos llega a través del texto de la carta leído en *off* y por el trabajo que Merilee efectúa con las películas de su padre: se trata del relato de su revuelta contra el orden familiar y contra las películas que son a la vez el reflejo y el causante. En el texto de esa carta, Merilee explica a su padre cómo y por qué ella se lanzó a una vida exactamente contraria a lo que él había planificado para ella: cómo ella se convirtió en camarera, con los pechos desnudos, en un burdel, cómo se prostituyó y se drogó. La película misma opera un trabajo de destrucción y de reapropiación de las películas del padre. Frente a una película doméstica “bien hecha” y que por lo tanto violenta a sus espectadores familiares, sólo puede aparecer otra violencia. Esta violencia, aquí, es la del arte. No sólo Merilee corta y remonta las imágenes de las películas paternas para introducirlas en su discurso –la primera imagen de la película es significativamente el plano de la joven en la mesa de montaje–, sino que su trabajo cinematográfico despliega el juego inverso del trabajo efectuado por el padre: se trata de desestructurar las imágenes demasiado bien encuadradas, demasiado nítidas, demasiado limpias del padre, retrabajándolas con descomposiciones y recomposiciones de movimientos, o centrándose en su materia misma. Esto crea bellísimos momentos plásticos, especialmente en la secuencia en la que Merilee nada bajo la cascada: una sucesión de pausas en la imagen vuelve visible el caer de las gotas

²³ N. del T.: Juego de palabras imposible de traducir, pues “refinadas” en francés (*policées*) se asemeja a “policiales” (*policieres*).

desvelando la voluntad de la realizadora de asumir el poder en relación a esa fuerza que le sumerge. No será sino al final de ese largo trabajo que tiene algo de tortura (sobre la película, sobre sí misma y sobre su padre) que Merilee podrá decir a su padre: “Te quiero”.

Conclusión

No podemos entender el funcionamiento de un tipo de películas sin tener en cuenta la institución en la que están destinadas a funcionar. Decir que el cine doméstico está “mal hecho” es tomar como norma el cine de ficción y, por lo tanto, equivocarse de institución de referencia. Tomado en el marco familiar para el cual está hecho, el cine doméstico sólo funciona correctamente si utiliza el conjunto de recursos que describíamos al principio de este artículo. Ese mismo conjunto juega por cierto un papel positivo en otras instituciones, pero claramente con otro valor. Así, los que aman el cine experimental, lo aman por sus figuras de ruptura en relación al sistema cinematográfico dominante; y en este caso se podría decir que los recursos del cine “mal hecho” fundan el estatuto artístico del cine experimental²⁴. En cuanto a los reportajes y, más en general, las películas-documento, extraen de este sistema de recursos su efecto de autenticidad: si un reportaje está demasiado bien hecho, no podríamos dejar de plantearnos preguntas. De la misma manera que sólo estando “mal hecho”, el cine doméstico está “bien hecho”.

En fin, está claro ya que el cine doméstico no es ni una producción anodina ni una producción inocente. A nivel personal, cons-

²⁴ Véase el texto de Laurence Allard publicado en este mismo libro: “Un encuentro entre el cine doméstico y el cine experimental: el cine personal”, traducción del original que procede de *Le film de famille...*; y el de Eric de Kuyper, “Aux origines du cinéma: Le film de famille”, ya citado y también incluido en *Le film de famille...*

tituye siempre una aventura peligrosa, una aventura de la que rara vez se sale indemne. A nivel social, tiene su lugar en ese vasto conjunto de textos, del cual hablaba Althusser, cuya función es actuar sobre los hombres por un proceso que se les escapa para organizar su comportamiento. Bernard, de *Muriel*, tenía probablemente razón: el cine doméstico es sin duda peor que un documental.

Bibliografía citada

- Allard, Laurence, “Un encuentro entre el cine doméstico y el cine experimental: el cine personal”, en Roger Odin (ed.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Meridiens Klincksieck, París, 1995, pp. 113-125.
- _____, “Télévision et amateurs: De vidéo gag a la télévision de proximité”, en R. Odin (ed.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Meridiens Klincksieck, París, 1995, pp. 163-175.
- Bourdieu, Pierre, *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Éditions de Minuit, París, 1965.
- De Kuyper, Eric, “Aux origines du cinéma”, en Roger Odin (ed.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Meridiens Klincksieck, París, 1995, pp. 11-26.
- Duchet, Chantal y Journot, Marie-Thérèse, “Du privé au publicitaire”, en Roger Odin (ed.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Meridiens Klincksieck, París, 1995, pp. 177-190.
- Ferniot, Marc, “La revanche de l’anecdote: Trois lectures pour une esthétique frivole du film de famille”, en Roger Odin (ed.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Meridiens Klincksieck, París, 1995, pp. 127-145.
- Guibert, Hervé, *L’image fantôme*, Éditions de Minuit, París, 1981.
- Journot, Marie-Thérèse, “Le film de famille dans le film de fiction. La famille ‘restaurée’”, en Roger Odin (ed.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Meridiens Klincksieck, París, 1995, pp. 147-162.
- Menager, Gabriel, *La presse Photo-cinéma des amateurs (1850-1990)*, IRCAV, París III, París.

Metz, Christian, *Le signifiant imaginaire*, Christian Bourgois, París, 1977.

Noguez, Dominique, *Éloge du cinéma expérimental*, Centre Georges Pompidou, París, 1979.

_____, *Trente ans de cinéma expérimental en France (1950-1980)*, ARCEF, París, 1979.

_____, *Une renaissance du cinéma. Le cinéma underground américain*, Meridiens Klincksieck, París, 1985.

Odin, Roger, "Mise en phase, déphasage et performativité dans *Le Tempestaire* de Jean Epstein", *Communications*, n° 38, 183, pp. 213-238.

_____, "Rhétorique du film de famille", *Rhétoriques, sémiotiques, Revue d'Esthétique*, 1. 1-2, 1979, pp. 340-373.

_____, *De la fiction*, De Boeck Université, París, 2000.

Youngblood, Gene, *Expanded Cinema*, Studio Vista, Londres, 1970.

Cómo “mejorar” las películas. El discurso de perfeccionamiento y la interpretación en el cine doméstico

Liz Czach

Desde los primeros pasos de un recién nacido hasta su graduación en la universidad, desde la luna de miel hasta las bodas de plata, no hay nada capaz de reproducir la magia de momentos tan especiales como una película doméstica bien filmada¹.

The Martha Stewart Show (2003)

En marzo de 2003, en un episodio del programa *The Martha Stewart Show*, David Pogue, un columnista de tecnología del *New York Times*, presentaba una serie de técnicas para mejorar la calidad de los vídeos domésticos. Al ofrecer consejos sobre cómo realizar vídeos con imágenes perfectas, Pogue advertía acerca de los signos delatores del vídeo amateur: una cámara temblorosa, una iluminación pobre y un uso excesivo del zoom y las panorámicas. Las sugerencias de Pogue para eliminar las señales obvias de un vídeo mal realizado incluían hacer uso de un trípode, acercarse al sujeto con la cámara en vez de utilizar el zoom y emplear una iluminación adecuada. Además, la composición debía incluir diferentes posiciones de cámara y planos de distinta duración (de no más de treinta segundos), el ruido de fondo debería eliminarse y se debería evitar una excesiva narración. Más allá de estas consideraciones técnicas, Pogue también sugería que los

¹ Cita del artículo de Internet que acompaña la emisión del episodio “Camcorders with David”, *The Martha Stewart Show*, Television and Radio Online Archive, www.marthastewart.com (consultado: 1 de abril de 2003).

vídeos domésticos deben seguir algunos consejos sobre cómo contar historias y tener un principio, un nudo y un desenlace definidos. Las mejoras propuestas no son nuevas y concuerdan con los consejos sugeridos desde hace décadas a los cineastas domésticos. Mientras las películas y vídeos domésticos han tenido bastante éxito al representar la vida familiar idealizada, sus aspectos técnicos, como ilustra el discurso de Pogue, presentan defectos. Sin embargo, esas carencias observadas en las películas domésticas son precisamente sus rasgos distintivos. La cámara temblorosa, las panorámicas rápidas, las cabezas cortadas, los planos desenfocados y los dedos delante de la lente se han convertido en características básicas del cine doméstico tal y como lo imagina la gente. A esta lista habría que añadir también la forma de actuar, con sus gestos desmesurados y las muecas excesivas a la cámara.

En el presente artículo analizaré la proliferación de los consejos cinematográficos que buscaban insistentemente erradicar esas características propias del cine doméstico. Al recomendar una imitación de los estándares y normas de filmación de Hollywood, las publicaciones que recogían esos consejos recomendaban a los cineastas domésticos que eliminaran todos los signos de amateurismo. Sin embargo, los realizadores domésticos ignoraron esas propuestas, con la consiguiente confrontación entre las prácticas ideales divulgadas en los “discursos de perfeccionamiento” y las prácticas reales del cine doméstico. Para ilustrar hasta qué punto las películas domésticas llevan a cabo unas prácticas únicas de rodaje que no solían coincidir con los estándares normativos, examinaré esos consejos, con especial atención a los dirigidos a mejorar la actuación o interpretación en el cine doméstico.

El discurso de perfeccionamiento

El episodio de *The Martha Stewart Show* ilustra la persisten-

cia de un discurso que aconseja a los realizadores de películas domésticas sobre cómo mejorar su modo de hacer cine. Iniciado en los años veinte, este “discurso de perfeccionamiento” surgió al mismo tiempo que se comercializaron equipos de rodaje dirigidos a no profesionales. La popularidad de este discurso resulta evidente por la gran cantidad y variedad de publicaciones que se generaron a lo largo de las siguientes décadas para ayudar a los cineastas *amateurs* y a los realizadores de películas domésticas: revistas, manuales y libros sobre “cómo hacer”, álbumes de efectos especiales y músicas, materiales de titulado, equipos para hacer películas, etc. La colección de manuales de Kodak, inaugurada con la publicación de *How to Make Good Movies* en los años cuarenta y actualizada con regularidad hasta la década de los setenta, es quizá uno de los mejores ejemplos de este discurso de perfeccionamiento. Este manual tuvo diferentes versiones, como *How to Make Good Movies* (1958, 1961, 1966), *Home Movies Are Fun* (1966, 1969), *Home Movies Made Easy* (1970) y *How to Make Good Sound Movies* (1973). Aunque los manuales se fueron revisando para asumir los nuevos avances técnicos (como la inclusión del sonido), el mensaje esencial se mantuvo constante durante décadas: los cineastas domésticos podían mejorar sus películas si imitaban la estética y las normas narrativas del cine de Hollywood.

De acuerdo con la literatura de perfeccionamiento, un rodaje correcto requería unos elementos básicos: adecuada exposición, iluminación, composición, guión, interpretación, montaje y la inclusión de música y sonido. Además de la literatura sobre “cómo hacer”, se pusieron a la venta otros productos para los cineastas domésticos, para ayudarles con su rodaje. Liderando la lista están los artículos técnicos, desde equipos de iluminación y trípodes a materiales de titulado. Un servicio menos conocido son los discos con efectos especiales

y música con los que se podían crear bandas sonoras. Otro ejemplo es el “set de cine doméstico”, que incluía guiones, accesorios y trajes para representar guiones preparados. En resumen, el discurso de perfeccionamiento del cine doméstico se desarrolló y materializó en una amplia variedad de productos. No obstante, en donde resultó más visible y abundante fue en el ámbito editorial. Manuales, libros y folletos cubrían el amplio abanico de los recursos cinematográficos, con una literatura más especializada centrada en problemas concretos. Por ejemplo, la interpretación se trata en *How to Act for Home Movies* (1951), las técnicas de postproducción se consideran en *Editing and Titling Movies* (1947) y *Home Movies in Sound* (1962); y la construcción narrativa se aborda en *Storytelling Home Movies: How to Make Them* (1958). La colección de manuales de Focal Press, publicada entre los años cuarenta y cincuenta, ejemplifica cómo la literatura de perfeccionamiento llega a abarcar todos los aspectos de la producción y la exhibición. Se publicaron más de veinte volúmenes con títulos tales como *How to Project*, *How to Make Holiday Films*, *How to Write Film Stories* y *How to Choose Music*. Al tiempo que la literatura de perfeccionamiento se iba especializando, el mensaje general era claro: las películas domésticas necesitaban mejorar.

El discurso de perfeccionamiento se encuadra en el contexto supuestamente positivo de mejorar las películas domésticas. Sin embargo, los consejos se orientan hacia la reproducción de las convenciones narrativas dominantes. Un ejemplo apropiado de esta propagación de las normas cinematográficas hollywoodienses puede verse en un número del *Bolex Reporter* de los años cincuenta, una revista editada por Bolex, el fabricante de la cámara de 16mm, y dirigida a los entusiastas del cine doméstico. En ese número se incluía una copia gratuita de una grabación titulada “Ross Hunter’s Top Secrets

of Hollywood Movie Making”. El disco, hecho de un material flexible con acetato laminado, ofrecía los comentarios de Ross Hunter, un productor de Hollywood entre cuyas producciones se incluyen las películas de Douglas Sirk *Sólo el cielo lo sabe* (1955) y *Obsesión* (1954). Hunter es una persona destacada dentro de la industria de Hollywood que, como sugiere el título del disco, revelará secretos profesionales del cine e instruirá a los aspirantes a director sobre cómo hacer que las películas parezcan más profesionales. Las películas domésticas pueden mejorar si siguen las convenciones de Hollywood. El narrador del disco pregunta al oyente:

Quando vas al cine del barrio y ves una buena película, ¿no te apetece ser capaz de hacer películas con ese toque profesional de calidad hollywoodiense? Pues bien, tenemos buenas noticias: con el equipo de películas domésticas de la gama superior y algunas técnicas básicas de cámara, tus propias películas pueden compartir la calidad de las de Hollywood.

Hunter asegura al oyente que siguiendo sus consejos y “unas pocas reglas sencillas, podrás mejorar tus propias películas domésticas en un mil por ciento”. Hunter procede a enumerar seis secretos diferentes: 1) evita las panorámicas rápidas; 2) observa la composición de la escena; 3) evita hacer muecas a la cámara; 4) prepara un guión o una historia; 5) ilumina los sujetos adecuadamente; y finalmente, 6) edita tus películas. Otras sugerencias adicionales consisten en usar diferentes posiciones de cámara y rodar a diferentes velocidades. A pesar de presentarse como un revelador de secretos, el disco simplemente repetía los consejos típicos ofrecidos en la mayoría de los manuales –libros o películas– disponibles durante décadas.

Entre los diversos remedios propuestos por la literatura de perfeccionamiento (desde la inclusión de música hasta las técnicas cinematográficas), las normas para la construcción de películas

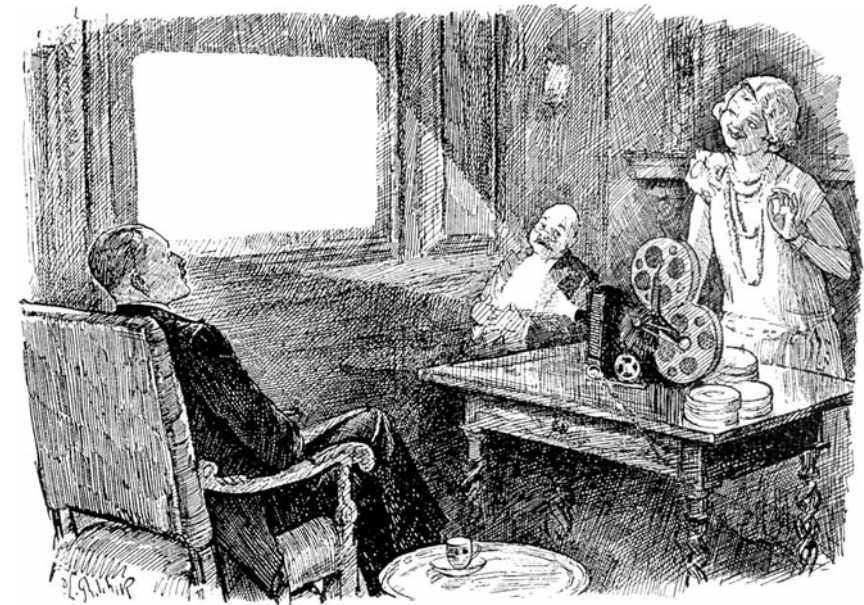
narrativas aparecen una y otra vez como un ideal que debe ser emulado. La necesidad de mejorar las películas domésticas está implícita y explícitamente ligada a la necesidad de mantener a la audiencia del cine doméstico tan entretenida como si estuvieran viendo una película de Hollywood. En su manual cómicamente titulado *How to Make Exciting Home Movies and Stop Boring Your Friends and Relatives* (1972), los autores, Ed y Dodi Schultz, hacen una referencia explícita al mito de las películas domésticas aburridas. Y afirman que la razón principal por la que el cine doméstico resulta aburrido es que fracasa al transmitir el mensaje o simplemente al contar una historia, incluso la más elemental².

Centrándose específicamente en los elementos narrativos (o en la ausencia de ellos) de las películas domésticas, *How to Make Exciting Home Movies* intenta alejarse de las cuestiones técnicas, sugiriendo que los problemas técnicos no son la razón por la que el cine doméstico resulta tan poco entretenido. Los autores argumentan que la mayor parte de los cineastas domésticos disponen de demasiado equipo y demasiados artilugios que los distraen de lo que realmente debería ser su foco, la historia. Defienden que las audiencias están dispuestas a aceptar cierto número de equivocaciones en las películas domésticas si éstas son atractivas³.

Como otros consejos dirigidos a cineastas, la necesidad de convenciones narrativas en el cine doméstico tiene una larga historia en el discurso de perfeccionamiento, desde *Scenario Writing and Producing for the Amateur* (1929), de Marian Gleason, pasando por *Storytelling Movies and How to Make Them* (1958), hasta *How to*

² Ed y Dodi Schultz, *How to Make Exciting Home Movies and Stop Boring Your Friends and Relatives*, Doubleday, Nueva York, 1972, p. 14.

³ E. y D. Schultz, *How to Make Exciting Home Movies...*, op. cit., p. 14.



HOSTESS (showing home-made films). “Which shall we have first — my husband leaving for town in the new car, or my sister-in-law’s children playing with their dolls’-house?”
GUEST. “Well, which has the more exciting plot?”

Viñeta publicada en *Punch Magazine*, reproducida en *Scenario Writing and Producing for the Amateur* (1929)

Make Exciting Home Movies (1972). Cada uno de estos libros sobre “cómo hacer” remarca la necesidad de contar historias en las películas domésticas. Las revistas como *Home Movies* (1934-1959) incluían regularmente ideas para contar historias, al igual que hacían boletines como *Kodak Movie News* (desde mediados de la década de los cincuenta hasta finales de los sesenta). Eran típicos los guiones con consejos sobre cómo dar forma narrativa al momento de apertura de los regalos de cumpleaños y de Navidad. Sin embargo, el libro de los hermanos Schultz muestra un escaso conocimiento de esta vasta y extensa literatura, y sostiene que la necesidad de narraciones sólo surge más recientemente, con la creciente exposición a la televisión

y la nueva complejidad en el modo de hacer películas (ejemplificado en el Nuevo Hollywood). Una audiencia acostumbrada a los modos de contar de la televisión y el cine comercial no va a tolerar durante mucho tiempo una película que no lo es propiamente. Estos autores defienden que las películas domésticas solían salir del paso sin ir mucho más allá de una serie de fotos en movimiento, pero eso ya no es suficiente:

Hace un par de décadas, el tío Harry y la tía Martha se hubieran contentado simplemente con haber sido testigos del milagro de ver a la pequeña Susie ahí en la pantalla casera relamiendo su helado. Pero ya no lo harán más: ahora el tío Harry y la tía Martha son espectadores habituales de televisión, por no hablar de algunas películas bastante sofisticadas del autocine del barrio. No, no esperan ver una producción de Arthur Penn o Richard Lester. Pero tampoco esperan aburrirse⁴.

Más allá de lo discutible de la tesis de los Schultz —que esa necesidad de narración en el cine doméstico surgiera a finales de los sesenta—, es manifiesta su afirmación de que las películas domésticas se quedan cortas cuando se comparan con el cine narrativo de Hollywood. Lo cual viene a negar la especificidad y singularidad de las producciones domésticas.

Dada la persistencia y longevidad del discurso de perfeccionamiento, se comprende que los estudiosos del cine doméstico hayan comentado esta extensa producción bibliográfica. En concreto, Richard Chalfen, en *Snapshot Versions of Life* (1987), y Patricia Zimmermann, en *Reel Families: A Social History of Amateur Film* (1995), señalan que esas obras, a pesar de su persistencia, no lograron un verdadero impacto en las prácticas del cine doméstico. En resumen, la teoría no se puso en práctica y los cineastas domésticos ignoraron las

⁴ E. y D. Schultz, *How to Make Exciting Home Movies...*, op. cit., pp. x-xi.

recomendaciones de la literatura sobre “cómo hacer”, al tiempo que rechazaron las convenciones narrativas cinematográficas dominantes. En su lugar, los cineastas domésticos han elaborado su propio repertorio de prácticas cinematográficas y convenciones que cuestionan las normas de Hollywood. El hecho de que ese modo de hacer cine doméstico difiera significativamente de las prácticas dominantes ha llevado a numerosos académicos —Fred Camper y Richard Chalfen entre otros⁵— a reclamar un análisis de esta singularidad. Con este propósito, Roger Odin ha hecho suya esta tarea, analizando las condiciones de la “retórica particular” del cine doméstico y cómo se manifiesta tanto en el nivel de la producción como en el de la exhibición⁶. Si bien la investigación de Odin sobre las características del cine doméstico supone una importante aportación, no se encuentra todavía un análisis académico centrado en la peculiaridad de la interpretación en las películas domésticas. Una de las formas en que la retórica particular del cine doméstico se manifiesta de manera más tangible es precisamente en la interpretación. Las muecas a la cámara y la excesiva sobreinterpretación, tan habituales en el cine doméstico, raramente se encuentran en otros modos cinematográficos. Para desarrollar este asunto, centraré mi análisis en cómo el discurso de perfeccionamiento abordó la interpretación en el cine doméstico, sin por ello conseguir un impacto relevante en dicha práctica. En vez de adoptar los códigos realistas propios de la interpretación en Hollywood, los intérpretes del cine doméstico se

⁵ Cfr. Fred Camper, “Some Notes on the Home Movie”, *The Journal of Film and Video*, vol. 38, n° 3-4, verano-otoño, 1986; y Richard Chalfen, *Snapshot Versions of Life*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, Ohio, 1987.

⁶ Véase Roger Odin, “Rhétorique du film de famille,” *Rhétoriques, sémiotiques, Revue d’Esthétique*, n° 1-2 UGE, 10/18, 1979; y el trabajo de Odin publicado en este libro “El cine doméstico en la institución familiar”.

insertan básicamente en un intercambio performativo que reconoce la relación entre el cineasta, los sujetos y la cámara⁷.

La interpretación en el cine doméstico

Aunque la interpretación en el cine doméstico apenas ha sido estudiada académicamente, se puede explicar en parte a partir de diversas nociones tomadas de la reflexión sobre la interpretación en el cine narrativo y en el documental. En *Acting in the Cinema*, James Naremore distingue varios tipos de interpretaciones cinematográficas: “actores interpretando personajes teatrales, personajes públicos interpretando versiones de sí mismos, y evidencias documentales”⁸. La interpretación, sostiene Naremore, se refiere tanto a la última como a la primera categoría. Pero, ¿a cuál de esas categorías pertenece el cine doméstico? En general, el cine doméstico se tiende a incluir dentro de la categoría de evidencia documental. Las películas domésticas comparten similitudes estéticas con los noticieros y con algunas formas documentales que hacen tal comparación razonable, como por ejemplo la cámara en mano y la filmación del día a día. Las semejanzas estéticas del cine doméstico con el documental o con los noticieros también sugieren que será interpretado como un verdadero y auténtico documento de la realidad. Stella Bruzzi ha señalado que “la grabación en 8 mm de Abraham Zapruder del asesinato del Presi-

⁷ N. del T.: En el texto original en inglés, la autora se referirá en varias ocasiones a “performance”, “performative” and “performers”. Resulta complicada la traducción de dichos términos, por lo que se ha optado por diversas soluciones. “Performance” se ha traducido como “interpretación” o “actuación”. “Performers”, como “intérpretes”, a pesar de que este término connota profesionalización, pues la otra opción –actor– está aún más marcada con ese matiz. En el caso del adjetivo “performative” se ha optado por el anglicismo “performativo”, pues ya tiene cierta presencia en la literatura especializada.

⁸ James Naremore, *Acting in the Cinema*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, CA, 1988, p. 15.

dente Kennedy propone una relación inversa entre estilo y autenticidad: cuanto menos pulida esté una filmación, más creíble será”⁹. El cine doméstico parece plantear una credibilidad similar y suele considerarse como un documento histórico sin adulterar. El archivista Micheline Morisset, escribiendo sobre las películas domésticas, afirma lo siguiente:

Mejor que cualquier fotografía, revelan la manera en que la gente miraba, vivía y actuaba. Aportan una información que, de otra forma, tendríamos que recopilar de fuentes muy diversas; y reconstruyen un estilo de vida, una manera de ser y la auténtica apariencia de gente que es captada mientras comparte unos breves momentos de sus vidas con nosotros¹⁰.

Al contrario de Naremore, Morisset entiende que no existe interpretación en el cine doméstico. Con un enfoque cercano, Tom Waugh ha observado que hablar de “cine documental, en el lenguaje común, implica la ausencia de elementos de interpretación, actuación, puesta en escena, dirección, etc., criterios que presumiblemente distinguen la forma documental de la forma narrativa de la ficción”¹¹. De un modo similar, cabe afirmar que a los actores en las películas domésticas se les considera generalmente como personas reales interpretándose a sí mismas y, por tanto, se acercan más a la evidencia documental. Sin embargo, no hay una ausencia de interpretación en el cine doméstico. Por el contrario, el cine doméstico promueve un estilo de interpretación único, y este estilo suele relacionarse con la cuestión de la conciencia de la cámara que tienen los

⁹ Stella Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, Routledge, Londres, 2000, p. 6.

¹⁰ Micheline Morisset, “Home Movies”, *The Archivist: Magazine of the National Archives of Canada*, n° 108, 1995, pp. 28-29.

¹¹ Tom Waugh, “Acting to Play Oneself: Notes on Performance in Documentary”, en Carol Zucker (ed.), *Making Visible the Invisible: An Anthology of Original Essays on Film Acting*, Scarecrow Press, Metuchen, NJ, 1990, p. 66.

sujetos filmados. Como señala Naremore, “cuando la cámara coge desprevenida a la gente, las personas se convierten en objetos a los que observar y normalmente aportan evidencias sobre el papel que desempeñan en la vida cotidiana. Cuando saben que están siendo fotografiados, actúan de otra manera”¹². Aunque a veces el cineasta doméstico puede coger a la gente desprevenida, generalmente saben cuando están siendo filmados. Aunque esta consciencia de la presencia de la cámara, de ser filmados, ha sido calificada negativamente como auto-consciencia o torpeza, debe ser reconsiderada de un modo productivo como una cualidad única del cine doméstico.

Tomar conciencia de la cámara

Como se ha dicho anteriormente, uno de los secretos de *Ross Hunter's Top Secrets of Hollywood Movie Making* era “evitar hacer muecas a la cámara”. La atención excesiva a la cámara y la sobreactuación son un signo inequívoco de que estamos ante una película doméstica. Mientras estos gestos exagerados definen la interpretación en el cine doméstico, la literatura de perfeccionamiento aconseja siempre su erradicación total. Si bien los consejos para evitar esas interpretaciones en las películas domésticas no son muy abundantes, sí que coinciden con las demás recomendaciones que sugieren imitar las normas de Hollywood. Los protagonistas de cine doméstico deberían actuar según los códigos realistas de Hollywood: mostrarse como si la cámara les cogiera desprevenidos, actuar de manera natural, y sobre todo ignorar la presencia de la cámara.

La necesidad de no hacer patente la presencia de la cámara es un tema repetido en la literatura sobre “cómo hacer”. Por ejemplo, *Eumig Manual for Better Home Movies* (1959) incluye un pequeño

¹² J. Naremore, *Acting in the Cinema...*, op. cit., p. 15.

apartado titulado “Acting Before the Camera”, que explica que los adultos tienen una particular dificultad para olvidar que la cámara les está filmando¹³. Como los adultos no están acostumbrados a actuar, a menudo “se sienten incómodos delante de la cámara y con frecuencia no pueden actuar con naturalidad de modo inmediato”. Otra parte titulada “Children as They Really Are” sugiere que los niños actúan de manera genuina cuando están tan absortos en lo que están haciendo que no se dan cuenta de que están siendo filmados¹⁴; asunto que ilustra con una foto que muestra a cuatro niños jugando con unos coches que “no notan el ruido de la cámara”¹⁵. El olvido de la presencia de la cámara se relaciona explícitamente con la apariencia natural. Como apunta el autor del manual, “el cineasta *amateur* no debería pedir mucho a sus actores. Debería contentarse con que los actores sean ellos mismos de manera natural ante la cámara”¹⁶. Este naturalismo, sin embargo, está claramente vinculado con la capacidad del actor para actuar como si ignorara a la cámara, o lo que Naremore describe como “captado sin ser consciente de ello”. No obstante, actuar con naturalidad requiere práctica, o como defiende el manual, “precisa cierta experiencia”, pues el sujeto filmado “debe aprender a aparecer relajado, natural y espontáneo en sus movimientos y acciones”¹⁷. Por tanto, la interpretación natural se basa en las normas narrativas de Hollywood, que buscan hacer desaparecer la cámara y cuyo naturalismo es interpretado de modo explícito, o sea, es fruto de una actuación.

Según la literatura de perfeccionamiento, la cámara del cine doméstico infunde miedo a los sujetos filmados y superar esa ansiedad

¹³ R. Hansham, *Eumig Manual for Better Home Movies*, Foto-Edition R.H. Hammer, Viena, 1959, p. 69.

¹⁴ R. Hansham, *Eumig Manual...*, op. cit., p. 94.

¹⁵ R. Hansham, *Eumig Manual...*, op. cit., p. 90.

¹⁶ R. Hansham, *Eumig Manual...*, op. cit., p. 68.

¹⁷ R. Hansham, *Eumig Manual...*, op. cit., p. 69.

es un objetivo importante. Ya en junio de 1929, la revista *Movie Makers* publicó un artículo titulado “Acting Versus Naturalness”, que trataba la necesidad de superar la consciencia y el miedo de los sujetos filmados a la cámara¹⁸. Como solución a esta aprensión a ser filmado, el autor Paul D. Hugon sugiere una aplicación del método pavloviano para que las personas filmadas puedan abandonar su nerviosismo. Hugon sostiene que, curiosamente, no es la presencia visible de la cámara lo que provoca el miedo escénico, sino más bien el sonido producido por el funcionamiento de la cámara. Por consiguiente, el actor necesita acostumbrarse al sonido de la cámara para superar el miedo escénico. Hugon propone poner en marcha el motor de la cámara durante la cena para que así, “inconscientemente, la asociación del sonido con lo placentero haga que sea bienvenida en las filmaciones”¹⁹. Mientras que el condicionamiento pavloviano pretende facilitar el rodaje, se podría aventurar que si esta respuesta fuese satisfactoria, el ruido de la cámara podría llegar a despertar el apetito de los actores más que hacerles olvidar la cámara. Al margen de lo curiosa que puede parecer la propuesta de Hugon para superar el miedo a la cámara, no deja de abundar en la convicción de que la conciencia de la cámara es un problema central para conseguir una interpretación natural.

Tony Rose y Martin Benson también tratan la necesidad de enfrentarse al miedo a la cámara en *How To Act for Home Movies* (1951), un manual dirigido principalmente a futuros actores, que estudia concienzudamente el problema de la presencia de la cámara. En un capítulo titulado “Terrors of the Camera Conscious”, Rose y Benson defienden que los actores de éxito “se han liberado de la cons-

ciencia de la cámara hasta un punto que les permite comunicarse ininterrumpidamente con la audiencia”²⁰. Establecen un fuerte contraste entre el actor profesional, que se siente cómodo delante de la cámara, y los aficionados, que son plenamente conscientes de la cámara. En una parte titulada “The Appearance of Naturalness”, Rose y Benson sostienen que la naturalidad no se consigue sin más, sino que sólo se logra con un gran esfuerzo. Así, mientras su manual se centra en eliminar la inquietud y la artificialidad ante la cámara, ellos enfatizan que esto sólo se puede conseguir con el trabajo interpretativo. Los autores han topado con una preocupación esencial en la literatura de perfeccionamiento: ¿una interpretación natural se consigue a través de la actuación o consiste simplemente en captar al actor sin actuar, es decir, siendo ellos mismos? Rose y Benson defienden la necesidad de actuar, señalando que cuando un director de cine pide al actor que sea natural, “el principal efecto que busca reflejar en la pantalla es un comportamiento cotidiano natural”²¹; y lo que realmente está solicitando es “simular un comportamiento natural”²². Así pues, el comportamiento natural se interpreta, no consiste simplemente en ser “captado” por la cámara. Por el contrario, otros críticos sostienen que captar a la gente siendo ellos mismos es el único modo de que los que no son actores consigan actuar con naturalidad.

Actuar o no actuar en el cine doméstico

¿Cómo entonces, a pesar de esa consciencia de la cámara y ese nerviosismo, consigue el cineasta doméstico que los sujetos

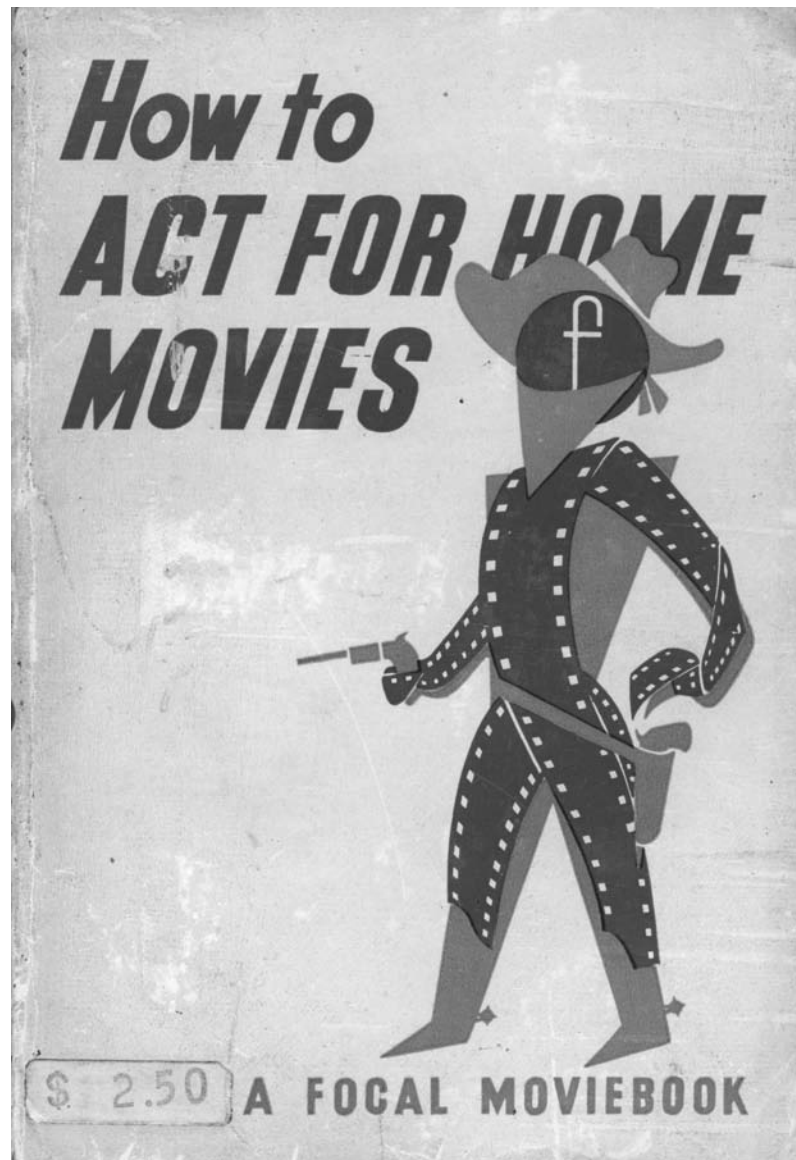
¹⁸ Cfr. Paul D. Hugon, “Acting Versus Naturalness”, *Movie Makers*, Junio 1929, pp. 385, 404-406.

¹⁹ P. D. Hugon, “Acting Versus Naturalness”, op. cit., p. 385.

²⁰ Tony Rose y Martin Benson, *How to Act for Home Movies*, Focal Press, Londres, 1951, p. 32.

²¹ T. Rose y M. Benson, *How to Act for Home Movies...*, op. cit., p. 15.

²² *Ibid.*



T. Rose y M. Benson, *How to Act for Home Movies*, Focal Press (1951)

representen con naturalidad su comportamiento cotidiano? Una hipótesis recurrente es que los no-actores se interpretan a sí mismos. Por ejemplo, *The Movie Maker's Handbook: The Professional Guide to Making Perfect Home Movies* sostiene lo siguiente:

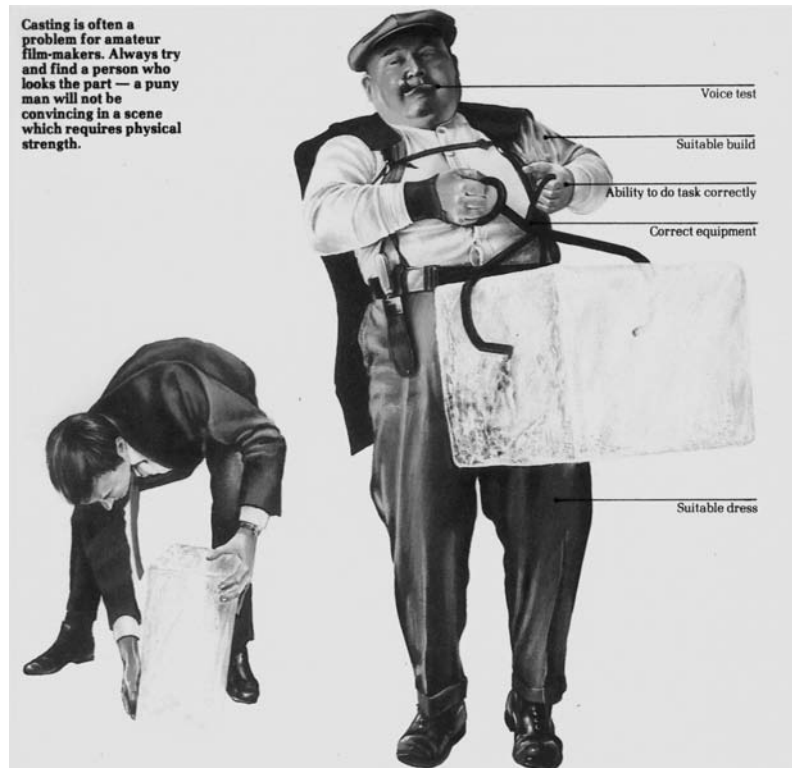
Normalmente, el problema es que los actores son demasiado conscientes (...). La gente suele comportarse de forma convincente cuando están ocupados con sus asuntos, pero parecen incómodos cuando se les traslada a un entorno desconocido. Si, por ejemplo, quieres un barrendero en una película, busca uno, pero un barrendero de verdad²³.

Por tanto, sería un cuidadoso reparto, y no la actuación, lo que permitiría unas interpretaciones mejores. Como propone este manual, seleccionar a gente realizando sus actividades cotidianas es una manera de evitar problemas de actuación y de asegurar mejores interpretaciones, es decir, más naturales. Se considera que la gente tiene una mayor capacidad para representar sus roles sociales reales delante de la cámara que para interpretarlos. Esta propuesta de seleccionar a gente que realiza sus rutinas diarias para asegurar interpretaciones naturales concuerda con las teorías de interpretación y realismo de Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein y otros cineastas soviéticos de la década de los veinte. Lev Kuleshov, en su tratado *El arte del cine*, escrito en 1929, se esfuerza por encontrar los modos de hacer un cine más realista²⁴. Kuleshov mantiene que el cine no puede duplicar la realidad, sino más bien debe captarla y afirma que “el material real debe ser significativo en el cine”²⁵. Además de escribir guiones

²³Christopher Wordsworth (ed.), *The Movie Maker's Handbook: The Professional Guide to Making Perfect Home Movies*, Ziff Davis Books, Nueva York, 1979, p. 212.

²⁴Ronald Levaco (ed.), *Kuleshov on Film: Writings by Lev Kuleshov*, University of California Press, Berkeley CA, 1974, p. 63.

²⁵Ronald Levaco (ed.), *Kuleshov on Film...*, op. cit., p. 62.



Viñeta incluida en C. Wordsworth (ed), *The Movie Maker's Handbook: The Professional Guide to Making Perfect Home Movies*, Ziff Davis Books (1979)

que podrían incluir situaciones reales, las películas deberían emplear localizaciones y personas reales.

Mientras que la influencia de las teorías soviéticas sobre la interpretación aparecen de manera implícita en *The Movie Maker's Handbook*, son mucho más explícitas en el manual de Leo Salkin titulado *Storytelling Home Movies and How to Make Them* (1958). Salkin, guionista y animador, salpica su manual con citas de teóricos del cine (Pudovkin, Bazin y Balázs, entre otros) y cineastas (Chaplin,

Capra y Kazan, por nombrar algunos). Además, Salkin toma su consejo sobre el reparto directamente de Sergei Eisenstein, a quien cita: “Yo no elijo a mis actores de la profesión (...). Mis actores no interpretan papeles. Les hago repetir delante de la cámara lo que harían en la realidad. Apenas son conscientes de la artificialidad, de la simulación”²⁶. Salkin abunda en el planteamiento de Eisenstein, adaptándolo a sus propias propuestas sobre la selección del reparto en el cine doméstico:

Ésta [la teoría de Eisenstein] es la clave para conseguir interpretaciones de gente que nunca ha estado delante de una cámara de cine. Dadles las indicaciones estrictamente necesarias y dejadles cosas para hacer que les resulten naturales. Pon a un mecánico a arreglar un coche, a un pintor a pintar; deja que las personas que no son actores profesionales hagan lo que les resulta natural y conseguirás reacciones y acciones naturales²⁷.

Aquí, una representación natural no se apoya en la interpretación, sino en las personas realizando sus tareas rutinarias. A diferencia de los consejos de Benson y Rose, según los cuales una representación natural sólo se puede conseguir a través de un duro trabajo interpretativo, aquí una buena actuación es posible cuando se coloca a las personas en las funciones que realizan en su vida diaria.

Sin embargo, la sencillez de este consejo es rápidamente cuestionada por las aparentes exigencias en la selección del reparto. A pesar de la garantía de que seleccionar gente realizando sus actividades cotidianas supondrá unas interpretaciones más naturales, los intérpretes deben todavía ser probados para asegurar que poseen una presencia escénica natural. Según *The Movie Maker's Handbook*, el

²⁶ Citado en Leo Salkin, *Storytelling Home Movies and How to Make Them*, McGraw-Hill, Nueva York, 1958, p. 129.

²⁷ L. Salkin, *Storytelling Home Movies...*, op. cit., p. 129.

intérprete debe también poseer los rasgos físicos adecuados para el papel. Por lo tanto, el cineasta debería “siempre intentar buscar a una persona que *encaja en su papel*; un hombre enclenque no sería convincente en una escena que requiere fuerza física”²⁸.

Si bien Kuleshov, Pudovkin y Eisenstein pueden haber elegido no-actores para sus películas, el realismo que buscaban entraba en conflicto con los códigos del realismo de Hollywood. El discurso de perfeccionamiento del cine doméstico animaba a los cineastas a imitar las convenciones interpretativas y el realismo dominantes en el cine hollywoodiense, no en el cine soviético. Las reglas de Hollywood ejercían una posición dominante en el sistema normativo sobre cómo hacer películas. En el número de mayo de 1932 de la revista *Movie Makers*, un artículo de Paul Hugon titulado “On the Necessity of Letting Go” deja clara la necesidad de adoptar los ideales de Hollywood en la elección del reparto y en la interpretación. En tanto que Kuleshov y Eisenstein veían un reparto de no-actores como un modo de conseguir un mayor realismo, Hugon defiende que los cineastas *amateurs* debían seguir los estándares de realismo de Hollywood, que no dependen de elegir a gente real o de filmar en localizaciones reales. Como señala Hugon, “todo lo que tienen en cuenta los directores profesionales es si un determinado actor es el adecuado para un tipo de papel concreto”²⁹. Esta lección profesional de cine profesional, propone Hugon, debería incorporarse en la práctica del cine *amateur*³⁰. La búsqueda del actor tipo invalida el rea-

²⁸ C. Wordsworth (ed.), *The Movie Maker's...*, op. cit., p. 210.

²⁹ Paul E. Hugon, “On the Necessity of Letting Go”, *Movie Makers*, mayo 1932, pp. 204, 222.

³⁰ Cynthia Baron explica que en los años treinta y cuarenta el talento “natural” del actor se vio desafiado por quienes enfatizaban el trabajo duro y los ensayos que éste conllevaba. Véase Cynthia Baron, “Crafting Film Performances: Acting in the Hollywood Studio Era”, en Alan Lovell y Peter Krämer (dir.), *Screenacting*, Routledge, Londres, 1999, pp. 31-45.

lismo que podría proporcionar un reparto formado por personas reales. En resumen, no se debería fomentar el empleo de personas reales, según explica este autor:

Al repartir los papeles en una película amateur o al ayudar a un artista a interpretar el papel asignado, debería darse mucha menos importancia a la vida real que a las apariencias de los estereotipos. Un hombre con un rostro atractivo y una mirada agradable, que ha observado el modo de vida de un cirujano real, normalmente hará mejor de cirujano ante la cámara que el cirujano más habilidoso del mejor hospital del mundo. Si el cirujano real tiene que interpretar un papel, se requerirá mucho tacto para hacerle comprender que no sabe nada sobre cómo debe actuar y comportarse un cirujano³¹.

Hugon desecha la idea de que la presencia de personas representando sus tareas cotidianas aporte realismo a la película. En su lugar, defiende que los no-actores no saben cómo actuar ante la cámara. Una vez más, volvemos a la idea de que actuar con naturalidad ante la cámara supone, ciertamente, actuar. A primera vista, la idea de que un cirujano real “no sabe nada sobre cómo debe actuar y comportarse un cirujano” parece absurda hasta que se añade “ante la cámara” para completar la frase. Hugon no discute que la gente no sepa cómo interpretar sus roles sociales, sino más bien que no tiene la capacidad de trasladar ese conocimiento a la pantalla. Una razón fundamental para evitar los no-actores es su incapacidad para interpretar sus papeles como se supone en Hollywood. Un cirujano real, sostiene Hugon, “despreciaría la idea de regodearse ante un paciente después de una operación exitosa y, sin embargo, eso es precisamente lo que la audiencia espera de él”³². A diferencia de los autores que recomiendan elegir personas reales en sus mismos roles

³¹ P. E. Hugon, “On the Necessity of Letting Go”, op. cit., p. 222.

³² *Ibid.*

sociales, Hugon advierte del peligro de elegir no-actores por su incapacidad para crear las ilusiones de Hollywood³³.

La literatura sobre cine *amateur* estaba totalmente de acuerdo con la necesidad de los actores de superar su miedo a la cámara y olvidar la presencia de la cámara. En cambio, existía menos acuerdo en cuanto a cómo conseguirlo. ¿Se lograría a través del trabajo interpretativo, o acostumbrándose al sonido producido por la cámara, o con un reparto de gente que pudiera realizar sus tareas cotidianas con naturalidad? Mientras que las tácticas pueden diferir, todos comparten el supuesto común de que se debería evitar ser consciente de la cámara, reconocerla y actuar para ella. Las normas del cine narrativo dominante ejercen aquí una gran influencia. Sin embargo, los participantes en las películas domésticas rara vez actúan como si la cámara fuera invisible, especialmente porque a menudo el cineasta es un miembro de la familia y un participante activo en los acontecimientos filmados, aunque se sitúe fuera de campo. Las películas domésticas que documentan la esfera privada y la vida diaria raras veces se muestran proclives a evitar la cámara. Al contrario, reconocen su presencia. Los sujetos del cine doméstico miran directamente a la cámara, sonríen y saludan con la mano, sacan la lengua o se tapan la cara. Hacen todo tipo de gestos que demuestran claramente que saben que están siendo filmados y se involucran (o se molestan) en el proceso. Son conscientes de la cámara, pero no en un modo que pueda

³³ Se debe señalar que hay una coincidencia entre la selección de actores de Hollywood –basada en estereotipos– y de los soviéticos –basada en tipos [*Soviet typage casting*]–, ya que ambos buscaban rostros que encajaran en el papel, o sea, se basaban en la apariencia externa. Los soviéticos, a pesar de que alegaban querer filmar a gente real, seleccionaban habitualmente personas que no se correspondían con su rol social, pero cuya apariencia correspondía con el papel que debían interpretar. Véase Pamela R. Wojick, “Typecasting”, en P. R. Wojick (ed.), *Movie Acting: The Film Reader*, Routledge, Londres, 2004, pp. 169-189.

ser entendido como una interpretación pobre o una mala actuación. El cine doméstico estimula un tipo de interpretación específica y un intercambio performativo único entre el cineasta y el sujeto.

El intercambio performativo

El intercambio performativo que caracteriza el cine doméstico tiene sus antecedentes en los inicios del cine. En *El desayuno del bebé*, una de las primeras películas de los hermanos Lumière, aparecen August Lumière y su mujer Marguerite dando de comer a su bebé. Descrita por muchos como la primera película doméstica, Paul Arthur ha sugerido que *El desayuno del bebé* puede diferenciarse de otras películas de los hermanos Lumière como *La salida de los obreros de la fábrica de los hermanos Lumière* o *La llegada del tren a la estación de Ciotat* por el nivel de intimidad, familiaridad y proximidad evidente entre el cineasta y el sujeto filmado. Señala que *El desayuno del bebé* “destaca [sobre las otras cintas de los hermanos Lumière] por ser visualmente distinta y muy ilustrativa”³⁴. Continúa diciendo:

La mayor proximidad visual de sus sujetos, junto con sus movimientos relativamente contenidos, su vestuario y el lugar físico, proporcionan a los espectadores pistas sobre la posición acomodada de la familia. Por esta razón, es la única de entre las primeras películas de los Lumière cuya aura de familiaridad se impone sobre la frialdad clínica de la distancia histórica³⁵.

Más relevante aún para este debate es la complicidad que Arthur señala entre los actores sociales y el proceso de grabación. En concreto, existe una relación entre el cineasta y el sujeto filmado: el tío Louis está filmando a su sobrino. A diferencia de los momentos en los que

³⁴ Paul Arthur, *A Line of Sight: American Avant-Garde Film since 1965*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005, p. 24.

³⁵ *Ibid.*

los Lumière están filmando a sus trabajadores o a extraños en una estación de tren, aquí el cineasta y el sujeto demuestran que tienen una relación diferente, más personal. Arthur describe esta relación como “un intercambio performativo entre observador y observado”³⁶. Este intercambio performativo, presente en las películas domésticas, es diferente de otros modos de hacer cine. La relación entre el cineasta y el sujeto es al mismo tiempo personal y privada. Y la película revela una proximidad y una familiaridad entre el observador y el observado que rara vez se capta de otra forma.

Las relaciones presentes en el cine doméstico –básicamente familiares filmándose entre ellos en un entorno doméstico– constituyen una de las características clave de este tipo de cine³⁷. La accesibilidad que los sujetos de las películas domésticas conceden al realizador es habitualmente muy superior a la de otras relaciones sujeto/cineasta. El intercambio performativo es crucial para la manera en que nosotros, como audiencia, “leemos” el filme como una película doméstica. Las actuaciones en el cine doméstico son específicas de este modo de hacer cine. Saludar a la cámara o mostrar el rechazo a ser filmados o sin más sobreactuar, son gestos que se asocian sobre todo a este modo de hacer cine. Por supuesto, no todas las actuaciones en el cine doméstico se relacionan tan abiertamente con la cámara, pero tampoco adoptan los estilos interpretativos dominantes en el cine comercial y de hecho apenas se parecen a ese tipo de interpretación.

Las condiciones y circunstancias de las películas domésticas filmadas en la esfera privada para el consumo privado dan lugar, por tanto, a un estilo único de interpretación. A diferencia de la negación

de la cámara que es central en el cine narrativo y documental, el sujeto de una película doméstica es consciente de la presencia de la cámara. Esa percepción no necesita ser entendida negativamente, como autoconciencia o extrañeza, sino que debe comprenderse como un modo de interpretación. Las muecas ante la cámara y otros gestos lúdicos son sólo algunos de los modos de reconocer el proceso de filmación y al propio cineasta. El cine doméstico presenta una amplia gama de prácticas performativas, pero el reconocimiento del proceso de filmar y ser filmado es desde luego una característica común. Hacer que los sujetos miren directamente a la cámara y que se dirijan a los espectadores es algo frecuente en las películas domésticas y este reconocimiento de la audiencia crea un tipo diferente de relación con el espectador. A nosotros, como espectadores, se nos involucra en estas películas de una manera distinta a la de las películas de ficción o documentales. No se nos trata como meros espectadores, sino como participantes y cómplices en afirmar la performatividad del cine doméstico. Arthur tiene razón al caracterizar este tipo de mirada como un gesto íntimo que se distancia de la frialdad histórica. Así pues, no es extraño sentirse como un interlocutor cuando vemos películas domésticas de desconocidos. Somos bienvenidos en las vidas de las personas que no conocemos, con sus sonrisas, saludos y guiños. Su cálida acogida explica la atracción que puede ejercer el cine doméstico. Cuando el sujeto de una película doméstica mira a la cámara y saluda, participamos de esta intimidad, y ese gesto reconoce la presencia no sólo del cineasta y la cámara, sino también la nuestra.

³⁶ Paul Arthur, *A Line of Sight: American Avant-Garde Film since 1965*, op. cit., p. 24.

³⁷ El término francés para película doméstica –*le film de famille*– expresa mejor las relaciones familiares que se ponen en juego en la realización del cine doméstico.

Bibliografía citada

- Arthur, Paul, *A Line of Sight: American Avant-Garde Film since 1965*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005.
- Baron, Cynthia, “Crafting Film Performances: Acting in the Hollywood Studio Era”, en Alan Lovell y Peter Krämer (dir.), *Screenacting*, Routledge, Londres, 1999, pp. 31-45.
- Bruzzi, Stella, *New Documentary: A Critical Introduction*, Routledge, Londres, 2000.
- Camper, Fred, “Some Notes on the Home Movie”, *The Journal of Film and Video*, vol. 38, n° 3-4, verano-otoño, 1986.
- Chalfen, Richard, *Snapshot Versions of Life*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, Ohio, 1987.
- Eastman Kodak Company, *How to Make Good Movies*, Rochester, Nueva York, 1940.
- Hansham, R., *Eumig Manual for Better Home Movies*, Foto-Edition R.H. Hammer, Viena, 1959.
- Hugon, Paul D., “Acting Versus Naturalness”, *Movie Makers*, Junio 1929.
- _____, “On the Necessity of Letting Go”, *Movie Makers*, Mayo 1932.
- Levaco, Ronald (ed.), *Kuleshov on Film: Writings by Lev Kuleshov*, University of California Press, Berkeley CA, 1974.
- Morisset, Micheline, “Home Movies”, *The Archivist: Magazine of the National Archives of Canada*, n° 108, 1995, pp. 28-29.
- Naremore, James, *Acting in the Cinema*, University of California Press, Berkeley CA, 1988.
- Odin, Roger, “Rhétorique du film de famille”, *Rhétoriques, sémiotiques, Revue d'Esthétique*, n° 1-2 UGE, 10/18, 1979, pp. 340-373.
- Odin, Roger, *Le Film de Famille: Usage Privé, Usage Public*, Éditions Méridiens Klincksieck, París, 1995.
- Rose, Tony y Benson, Martin, *How to Act for Home Movies*, Focal Press, Londres, 1951.
- Salkin, Leo, *Storytelling Home Movies and How to Make Them*, McGraw-Hill, Nueva York, 1958.
- Schultz, Ed y Dodi, *How to Make Exciting Home Movies and Stop Boring Your Friends and Relatives*, Doubleday, Nueva York, 1972.

- Waugh, Tom, “Acting to Play Oneself: Notes on Performance in Documentary”, en Carol Zucker (ed.), *Making Visible the Invisible: An Anthology of Original Essays on Film Acting*, Scarecrow Press, Metuchen, New Jersey, 1990, pp. 64-91.
- Wojick, Pamela Robertson, “Typecasting”, en Pamela Robertson Wojick (ed.), *Movie Acting: The Film Reader*, Routledge, Londres, 2004.
- Wordsworth, Christopher (ed.), *The Movie Maker's Handbook: The Professional Guide to Making Perfect Home Movies*, Ziff Davis Books, Nueva York, 1979.
- Zimmermann, Patricia R., *Reel Families: A Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, Bloomington, 1995.

Evolución histórica y temática del cine doméstico español

Pedro Nogales Cárdenas, José Carlos Suárez Fernández

Problemas para historiar el cine doméstico

¿Es posible hacer la historia del cine doméstico español? Creemos que no, porque su investigación choca frontalmente con un problema básico: éste es un cine que no deja rastro documental escrito. No se puede ir a un archivo y pedir documentos sobre cine doméstico, sencillamente porque no los hay; no hay bibliografía ni se puede reconstruir su evolución histórica a través de la hemerografía. Sí se pueden encontrar manuales sobre cómo filmar, pero éstos no están pensados para el cine doméstico sino para el cine *amateur*, la otra vertiente del cine no profesional¹. La historia del cine doméstico ha de hacerse en función de las filmaciones recuperadas y ahí se encuentra otro problema. La recuperación y catalogación del cine doméstico no es una prioridad de las filmotecas, que en muchos casos ya están desbordadas con el trabajo diario de recuperación y restauración del cine profesional. En concreto para este trabajo hemos consultado las bases

¹ La diferencia esencial entre el cine *amateur* y el cine doméstico es la intencionalidad del autor y la construcción del filme. El objetivo del cineasta *amateur* es contar una historia ya sea de ficción, documental o de fantasía. Para ello elabora el material, lo manipula, elimina los trozos no aceptables y monta los fragmentos de película para darle una estructura al filme. El cineasta doméstico solamente pretende capturar con su cámara un instante, un recuerdo que conservar el resto de su vida. Roger Odin hace una muy buena definición y acotación de lo que es cine doméstico en el texto publicado en el primer capítulo de este mismo libro, procedente de *Le film de famille. Usage privé, usage public*.

de datos de la Filmoteca Española y de la Filmoteca de Cataluña, logrando identificar², entre ambas, 1.465 títulos (71 en la Filmoteca Española y 1.394 en la Filmoteca de Cataluña)³. Este total de títulos parece una cifra alejada de la realidad, ya que resulta probable aventurar que el número de filmes domésticos sea el doble o el triple de los filmes *amateurs* realizados.

Pero es cierto que muchas filmaciones domésticas se conservan en archivos locales, museos o centros de investigación locales. Centros para los que estas filmaciones son verdaderas joyas documentales porque muestran imágenes inéditas de sus localidades; pero en muy contadas ocasiones estos lugares reúnen las condiciones necesarias para la conservación de estos materiales o tienen el personal adecuado para el tratamiento de las mismas. En Cataluña encontramos dos ejemplos como el CRDI (Centre de Recerca i Difusió de la Imatge) de Girona o el recientemente inaugurado Centre de la Imatge Mas Iglesias de Reus que son más una excepción que una norma habitual, aunque el ejemplo parece que empieza a cundir en otros lugares de España. Normalmente, la mayoría de los centros locales que tienen películas las tratan como un documento más de su archivo, en unas condiciones de humedad y temperatura terribles para su conservación. En muchas ocasiones esos centros y archivos hacen la transferencia de las imágenes a DVD y devuelven las películas a sus

² Las palabras “logrando identificar” son muy adecuadas, ya que en ocasiones estos filmes están clasificados como *amateur* y algunos *amateur* como domésticos. Esto ocurre principalmente por dos motivos, el primero porque normalmente muchos estudiosos engloban estos dos tipos de cine en un mismo saco sin distinción entre uno u otro, y el segundo porque en ocasiones la barrera que separa un tipo de cine del otro es muy difícil de aplicar a algunos filmes.

³ Aunque hemos elegido como referencia las dos filmotecas más importantes de España, somos conscientes de que otras instituciones y filmotecas –como la Valenciana, la Vasca o el Centro Gallego de Artes da Imaxe– poseen también colecciones de carácter doméstico y *amateur* que podrían completar este estudio.

propietarios. Con ello creen facilitar la consulta a los interesados en la misma y una conservación adecuada del contenido, pero en este proceso comenten varios errores:

- La proyección de las imágenes para su copiado en DVD, sin un adecuado tratamiento y estudio de las condiciones físicas en las que se encuentra el material original, puede deteriorarla aún más, acortar su vida o, en el peor de los casos, destrozarla completamente.
- La utilización del DVD como formato de conservación, de menor durabilidad que el original, puede llevar a una pérdida irreparable de las imágenes que se intentan conservar. El DVD es un formato de compresión al que si le ocurre cualquier incidente es difícil y costoso poder recuperar el resto del contenido.
- La devolución de la película original supone la pérdida de control de las condiciones idóneas de almacenamiento del mejor soporte de conservación de todos los existentes hasta la fecha: la película fotográfica.
- En todo este proceso no se ha generado ningún material videográfico que permita una nueva copia. Si le ocurre cualquier cosa a los DVD, hay que volver a hacer el telecinado, partiendo de una película más desgastada y deteriorada.

Así pues, nos encontramos con la existencia de dos criterios esenciales para la conservación del cine doméstico: atendiendo a la importancia de la persona que lo filmó o atendiendo a la importancia que tienen las imágenes para un colectivo local determinado. El primer criterio es el seguido básicamente por las filmotecas, en donde muchos de los fondos de cine doméstico recuperado están relacionados con cineastas *amateurs*, cineastas profesionales o políticos destacados. Ejemplo de ello son los filmes familiares, conservados en la Filmoteca Española, de Benito Perojo, Ernesto Giménez Caballero o Daniel Jorro; o los conservados en la Filmoteca de Cataluña, de Josep

Tarradellas, Madronita Andreu de Klein, Ramon Biadiu o Delmiro de Caralt. El segundo criterio es seguido por los archivos y centros locales, cuya labor es reunir las imágenes de las comunidades locales que representan.

A todo ello hemos de añadir que la recuperación del cine doméstico es complicada desde el mismo momento en que muchos cineastas domésticos no consideran relevante depositar sus filmes para su conservación en las instituciones adecuadas, porque no creen que esas imágenes tengan trascendencia ni importancia para la sociedad.

Por estos inconvenientes ya señalados es muy complicado ofrecer una panorámica de la evolución del cine doméstico en España. Dicho intento solamente es posible si realizamos un paralelismo entre el cine doméstico y la evolución histórica del cine *amateur*.

Los inicios del cine doméstico

Para hacer ese paralelismo hay que remontarse a los propios orígenes del cine. En esa primera etapa, que va desde finales del siglo XIX hasta la década de los años diez, o lo que es lo mismo desde las primeras presentaciones del cine en España hasta la consolidación de una industria cinematográfica básica (un momento en que el cine es presentado como un invento científico para evolucionar rápidamente hacia un espectáculo de barraca de feria y de masas), es cuando se hace más difícil separar el cine doméstico del profesional. “El desayuno del bebé” de los Lumière o las tomas de gente saliendo de las iglesias –un tema muy recurrente en el cine español primitivo– bien pueden ser consideradas filmaciones familiares. Antes de la invención de los argumentos, del cine de trucos y de efectos especiales o de la estructuración del lenguaje cinematográfico, se da un cine primitivo básico que consiste en plantar la cámara y filmar lo que ocurre de-

lante de ella en cualquier rincón de una ciudad o pueblo. Después esa filmación, sin un montaje posterior, es proyectada tal cual. Esa esencia primitiva del cine pervive, a lo largo de su historia, en el cine doméstico. El posterior desarrollo del cine profesional, motivado por la exigencia del público y por el genio creativo de algunos visionarios, hará que éste evolucione en su contenido, en su lenguaje y en su estructura. Ello llevará a una división entre cine profesional y cine no profesional, en donde se incluirá el cine *amateur* y el doméstico.

Es falsa esa visión de que el cine doméstico nace a principios de los años veinte con la aparición del Pathé Baby o los pasos de 16 mm y 9,5 mm⁴. Hasta los años veinte quien podía filmar algún acontecimiento familiar en 35 mm –el paso profesional por excelencia– lo hacía. En las Filmotecas de España y Cataluña, se conservan algunas joyas de ese cine doméstico de principios del siglo XX dignas de ser revisadas. Una de ellas es de 1905 y se le ha asignado el título de “Casament de Santiago Feliu amb Mercedes Quevedo”⁵. Su gran importancia radica en el hecho de ser un filme doméstico, realizado por un empleado de la casa Napoleón de Barcelona, en cuyas imágenes vemos a los tres hombres fundamentales de la saga de los Napoleón, Antonio y Emilio Fernández y el sobrino de éste Santiago Feliu,

⁴ El paso hace referencia al ancho de la película en milímetros. En cine se acostumbra a dividir los pasos en profesionales o estándar y no profesionales o subestándar. Se consideran profesionales los utilizados por la industria del cine y estos básicamente son los de 70 mm, 35 mm y 16 mm. En el caso del 16 mm es un paso que en sus orígenes fue no profesional, e incluso ha sido utilizado por cineastas *amateurs* de todo el mundo, especialmente de los Estados Unidos; pero su posterior uso en documentales profesionales y en televisión lleva a ser considerado en la mayoría de filmotecas como paso profesional. Los no profesionales son utilizados por los aficionados y básicamente existen el 9,5 mm, el 8 mm y el Super 8. Además de estos habría algunos otros, especialmente en los orígenes del cine pero de escasa relevancia en la historia del cine.

⁵ De muchas de las filmaciones antiguas no se conoce el título, por lo que los catalogadores de las distintas Filmotecas les otorgan títulos descriptivos para ser incluidas en sus catálogos.

precursores del cine en Barcelona. Su descubrimiento permitió desmontar uno de esos errores repetidos hasta la saciedad en las historias del cine español: los Napoleón no eran hermanos sino padre e hijo⁶. Ésta es la filmación doméstica más antigua conservada en Barcelona, mientras que en Madrid la más antigua catalogada como doméstica data de 1914 y es “Primera Comunión de la niña Ester del Fresno”.

Estas filmaciones –más allá del hecho histórico– nos permiten comentar cuáles eran las temáticas más habituales de este cine a principios del siglo XX, sus características y hacer una aproximación a sus autores. El acceso a una cámara de 35 mm no era fácil, por lo que indudablemente quien podía permitirse filmar era gente de la alta burguesía o fotógrafos y gente vinculada al mundo del cine. Así, no es extraño encontrar entre estas primeras filmaciones nombres como los Napoleón o Josep Truyol, pionero del cine en Mallorca. Esa presencia de cineastas pioneros o fotógrafos pervivirá más allá de la década de los años veinte, como por ejemplo en las filmaciones de Tomás Camarillo en Guadalajara o de Antoni Martra en Reus; ambos fotógrafos y pioneros que filman acontecimientos familiares, como pueden ser actividades sociales y bodas.

Temáticas del cine doméstico español

Es el tema de la boda precisamente uno de los temas recurrentes del cine doméstico y que como acabamos de ver ya aparece en los orígenes de este tipo de cine en España. Pero no es el único, ya que podemos distinguir una serie de temáticas constantes. Haciendo una clasificación esquemática, por orden alfabético, de los diversos

⁶ Cfr. M. Encarnació Soler i Alomà, “Un petit film es converteix en veu de la història”, *Cinema Rescat*, vol. VII, nº 14, 2003, pp. 7-11.

temas recogidos en las filmaciones domésticas del cine español encontramos los siguientes⁷:

1. Acontecimientos. De vez en cuando, alguna persona asiste o vive un momento histórico. Esas filmaciones, no muy abundantes porque un acontecimiento histórico es muy difícil de prever, son muy interesantes, porque ofrecen un punto de vista diferente del acontecimiento al que reflejan los noticieros oficiales, especialmente durante el franquismo. A lo largo de los años esta temática irá perdiendo peso específico en el conjunto del cine doméstico, según podemos apreciar en las filmaciones conservadas en las distintas filmotecas. Además, su contenido se irá trivializando. Así, de los grandes acontecimientos que se vivían en las calles durante la Segunda República, se pasa a los acontecimientos que tienen lugar en la naturaleza, como las nevadas extraordinarias de las décadas de los cincuenta y sesenta; los acontecimientos más filmados en esos años.

2. Actividades familiares. Son las filmaciones de las diferentes actividades de la familia, como paseos, celebraciones familiares (cumpleaños, comidas campestres, vida en el chalet, etc.). Aquí no incluimos las fiestas en las que se reúne la familia, que las hemos incluido en otro apartado titulado “Fiestas”, porque tienen una entidad propia que en muchas ocasiones traspasa el ámbito familiar para ser un acontecimiento social. Las actividades familiares, a pesar de sufrir una relativa caída en las últimas décadas, son el segundo tema más destacado del

⁷ Hemos de tener presente que la mayoría de las filmaciones domésticas son habitualmente una mezcla de temas o de momentos diversos que retratan diferentes cosas. Por ello muchas veces los temas aquí comentados aparecen mezclados en la mayoría de filmaciones domésticas españolas. Una de las razones del porqué ocurre esto es el hecho de que es muy habitual que los cineastas domésticos monten para su proyección diferentes trozos de película rodados en bobinas pequeñas de unos veinte metros en una más grande de hasta 150 m. Pero también es habitual que el cineasta doméstico filme fragmentos cortos de distintos momentos en bobinas pequeñas que aprovecha al máximo recogiendo temas diversos.



El pintor catalán Joaquim Mir con su familia, reproducido en *Las miradas de Mir* (2009). Procedencia: Fondo Josep Mir, Filmoteca de Cataluña

cine doméstico, según las filmaciones conservadas en las distintas filmotecas. Con el paso de los años, a las reuniones en el jardín de casa o en el comedor del domicilio familiar, les sustituyen las filmaciones de la comida campestre o de la excursión dominical.

3. Actos públicos. Normalmente hace referencia a la participación, como espectador o como actor, en convocatorias o actos públicos. Las visitas de personajes, los desfiles, los homenajes, así como las actividades deportivas, serían ejemplos de estas filmaciones. Este tema está muy relacionado con el de los acontecimientos y por ello tiene unos porcentajes muy similares. Un aspecto destacado de sus contenidos es que con el paso de los años el peso de determinados espectáculos, como los toros, sustituye a los desfiles militares y visitas de personajes.

4. Bodas, Bautizos y Comuniones. Este conjunto de temas es uno de los pilares del cine doméstico. Todo cineasta doméstico filma alguno de estos acontecimientos para tener un recuerdo de los tres actos más importantes de su vida: su boda, el nacimiento de sus hijos –refrendado en el rito católico por el bautismo– y la confirmación de que sus hijos se hacen mayores, representado en el catolicismo por el rito de la Pri-

mera Comunión. Dos de esos acontecimientos están relacionados con otro tema destacado del cine doméstico: el de los niños. Pero veremos que, si comprobamos las filmaciones conservadas en las distintas filmotecas, el peso de este tema desciende a la quinta posición y que con los años su peso relativo disminuye progresivamente en beneficio de otros. En cambio, en cuanto a la concepción interna de estas filmaciones, las variaciones son prácticamente nulas, porque la filmación está muy marcada por un acto litúrgico ritualizado. El único gran cambio se produce por las mejoras técnicas de las cámaras y las películas, que permiten al que filma entrar en los interiores de las iglesias y restaurantes y captar imágenes más claras de esos espacios.

5. Fiestas. Tanto las fiestas que se viven en la calle, como las que se viven en el ámbito privado de la familia, forman parte de este tema. Lo más habitual en este tipo de filmaciones es que se filme la celebración de la Navidad –con la cena o comida tradicional, según regiones– o las fiestas del pueblo. Pero su peso relativo en el conjunto de las filmaciones domésticas es escaso, según los datos obtenidos de las filmaciones conservadas en las distintas filmotecas.

6. Filmaciones excepcionales. Las filmaciones domésticas también recogen, en ocasiones, imágenes que difícilmente podemos clasificar en los otros temas. Una de esas imágenes es la del trabajo propio y aparece en las filmaciones domésticas cuando expresan el progreso de la persona que lo filma, como por ejemplo la inauguración de un nuevo negocio, o el orgullo del buen empresario cuando tiene un próspero negocio. Si no es así, el tema del trabajo es muy escaso o casi nulo en la mayoría del cine doméstico español. También podemos encontrar en el cine doméstico filmaciones de los jardines o de los alrededores de la vivienda familiar, pero no son muy habituales en el cine doméstico español.

7. Los niños. Es un tema absolutamente recurrente en las filmaciones domésticas. El recuerdo de los niños en diversos momentos de su vida, antes de que se hagan mayores y abandonen la tutela de sus padres, es el objetivo de estas filmaciones. Entre los momentos más habituales en que los niños son los protagonistas absolutos de las filmaciones domésticas están los cumpleaños y la celebración del día de Reyes, que constituyen dos subgéneros esenciales de este tema. Hemos de pensar que en cualquier filmación, sea del tema que sea, si hay niños presentes, éstos son un elemento de atracción muy importante para la cámara; por lo que para incluir una filmación en este apartado hemos de tener presente que el niño sea el eje central de la misma. Pero los niños son filmados, curiosamente, cuando son pequeños, desde su nacimiento hasta los diez o doce años. Las filmaciones de niños de más de doce años son muy escasas y excepcionales, porque es la edad a partir de la cual empiezan a salir con los amigos y son más independientes de sus padres; además, en muchas ocasiones, dejan de ser los protagonistas para ser los realizadores de la filmación. A esta norma habitual solamente hemos de hacer una excepción y son las filmaciones que los padres realizan de sus hijos durante las juras de bandera, un tema que empieza a aparecer en el cine doméstico español en los años sesenta.

8. Retratos familiares. Tener un recuerdo de los abuelos, de la esposa o filmar a ese familiar tan querido posando ante la cámara o durante un paseo, es también un tema habitual del cine doméstico. Muchos de esos retratos familiares se realizan durante paseos en días de fiesta y contienen imágenes de lugares transformados con el paso del tiempo o ya desaparecidos. Por ello estas filmaciones se convierten en pequeñas joyas documentales sobre esos lugares recogidos por la cámara, dándonos una visión de la utilización ciudadana de un espacio

geográfico concreto. Lo que ocurrirá –como podemos observar si visionamos las filmaciones conservadas en las filmotecas españolas– es que, con el paso de los años, este tema va decreciendo en importancia conforme aumenta el uso de la cámara doméstica de cine. Cuanto más cine doméstico se hace, menos se retrata a la familia ya que hay otros temas que interesan más.

9. Viajes y excursiones. Éste es otro de los temas fundamentales del cine doméstico que con los años va aumentando en importancia. Su función es el recuerdo de la visita a un lugar donde posiblemente no se vuelva más o de una excursión a una ciudad o pueblo. Para demostrar que se ha estado allí, las filmaciones de los viajes recogen los monumentos más conocidos y representativos del lugar visitado con la presencia de algún familiar o amigo ante la cámara, o bien se filman cosas que les ha llamado poderosamente la atención. Los esquemas internos de estas filmaciones no cambian con los años. Las dos variaciones más destacadas que se producen con el paso del tiempo son la duración de las filmaciones y el aumento de las visitas a países extranjeros. Con los años las bobinas de película se hacen más largas y baratas y el turista filma más cosas del lugar visitado. Igualmente, la mejora de la calidad de vida de los españoles hace que muchos de los que pueden permitirse el lujo de poseer una cámara de cine, puedan también disfrutar de unas vacaciones en el extranjero y los viajes se hacen cada vez más exóticos. Por ejemplo, en los años setenta hay conservadas en filmotecas españolas viajes a Groenlandia o a Islandia. Pero esto es solamente el principio de un fenómeno que alcanzará su máximo auge en las últimas décadas del siglo xx, cuando el cine doméstico ya ha sido barrido por el vídeo doméstico.

Un aspecto interesante del contenido de las filmaciones domésticas sobre viajes es el análisis que podemos realizar sobre la visión

de superioridad del viajero cuando visita zonas más pobres de la que él vive, o de inferioridad cuando visita zonas más ricas. En el primer caso acostumbra a retratar elementos esenciales de ese atraso, como la utilización del burro como medio de transporte, y en el otro caso recoge elementos de progreso como puede ser la libertad sexual en países como Holanda o Alemania.

La llegada del cine al hogar

A principios del siglo XX, de todos estos temas, abundan en el cine doméstico español las bodas y los retratos familiares, pero también aparece el tema de los niños, alguna comunión, alguna curiosidad y los viajes, tanto a lugares próximos como lejanos, como puede ser Argentina, tal como vemos en un filme de 1916 del “Viaje del Señor Lluch a Rosario. Argentina”.

Todas esas filmaciones de principios de siglo tienen en común la brevedad. Son filmaciones cortas que no pasarían de los veinte minutos. Una posible explicación de esa brevedad es el coste de la película. Una película de 35 mm no estaba al alcance de muchos españoles en los inicios del nuevo siglo. Por ello, todas estas primeras filmaciones domésticas están vinculadas a la alta burguesía o a personas vinculadas con el mundo del cine o la fotografía, pues no será hasta principios de la década de los veinte cuando aparezca en el mercado un aparato que abarate los costes de realización de un filme doméstico. A finales de esa década llega a España la primera gran revolución técnica del cine doméstico con la cámara y el proyector Pathé Baby y el paso de 9,5 mm, importado de Francia⁸.

Una de las primeras consecuencias palpables de la llegada del cine de 9,5 mm es la creación de los grupos y asociaciones de cine

⁸ El 9,5 mm había sido ideado por la casa francesa Pathé. La fecha en que apareció no parece estar

amateur, que se constituyen a principios de los años treinta⁹. Otra es la expansión del cine doméstico hacia una clase burguesa acomodada que empieza a retratar a su familia y a su entorno. Los años treinta son los del primer gran auge del cine doméstico español (habrá que esperar treinta años más para una segunda gran expansión). Mientras tanto, miles de metros de película de 9,5 mm se filman entre finales de los años veinte y la primera mitad de los años treinta, aunque desgraciadamente la mayoría de esos metros se han perdido. Lo conservado en las distintas filmotecas bien puede ser una tercera parte, o menos, de todo lo filmado. En las neveras y estanterías de esas filmotecas españolas se conservan filmaciones de gente anónima, de importantes cineastas *amateurs* como Delmiro de Caralt, Josep Castellort o Ignasi Salvans; o de profesionales como Ramon Biadiu, Benito Perojo o Luis Buñuel, del que se conserva la filmación doméstica “Menjant garotes” de 1930, en donde retrata a la familia de Salvador Dalí en su casa de Cadaqués.

Pero de todos los fondos conservados hay uno que destaca por su importancia numérica, el de Madronita Andreu de Klein, conservado en el Arxiu de la Filmoteca de Catalunya. Madronita fue una mujer de la alta burguesía barcelonesa, casada en segundas nupcias con un millonario americano, que hizo sus pinitos en el cine *amateur*. Por encima de todo fue una obsesa del cine doméstico, retratando toda su

muy clara y algunos autores afirman que fue en 1921, mientras que otros lo sitúan en 1923. Pierre Boyer afirma en *Enciclopedia del cine amateur* (Noguer, Barcelona, 1972, p. 18) que en 1922 se creaba el proyector pero que hasta 1924 no apareció la cámara. En España la difusión del 9,5 mm se producirá a finales de la década de los años veinte, popularizándose especialmente en 1929 con los faustos de las Exposiciones Universales e Iberoamericanas.

⁹ Para la historia del cine *amateur* español sigue siendo imprescindible la obra de Josep Torrella Pineda, *Crónica y análisis del cine amateur español*, Rialp, Madrid, 1965; que es una revisión de una obra anterior suya de 1950. En ella se explican con detalle los orígenes del cine *amateur* español (pp. 33-62).

vida familiar desde los años veinte hasta su muerte en 1982, filmando en todos los formatos habidos y por haber en el cine doméstico (16 mm, 9,5 mm, 8 mm y Super 8 mm). Su primera filmación doméstica conservada data de 1922 y su fondo dará pie a un documental de José Luis López Linares titulado *Un instante en la vida ajena* (2003), premiado en el 2004 con el Goya al mejor documental, en el que se retrata a la persona y su obsesión por el cine doméstico, a la vez que se da valor histórico y artístico a un tipo de cine muy poco considerado.

Volviendo a los años anteriores a la Guerra Civil, muchas cámaras domésticas recogen acontecimientos destacados de ese periodo, como las visitas de Alfonso XIII, la Exposición Universal de Barce-



Madronita Andreu en *Un instante en la vida ajena* (2003)

lona de 1929, la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, la proclamación de la Segunda República, el entierro de Francesc Macià. Pero los temas más abundantes durante estos años no se salen de los básicos anteriormente comentados. Por orden de importancia, serían los viajes, los retratos familiares, las actividades familiares y los niños. En el caso de los viajes muchos son a zonas próximas, aunque también hay filmaciones de viajes al extranjero, principalmente a pa-

íses de Europa Occidental, ya que el turismo está en sus inicios y los viajes de fin de semana empiezan a ser habituales, sobre todo entre la burguesía acomodada de las principales ciudades españolas.

Lo que no recogen esas cámaras domésticas es el estallido de la Guerra Civil y muy pocas retratan la vida diaria durante ese periodo. Podemos aducir dos razones fundamentales para ello: la peligrosidad de filmar una revuelta militar y la escasez de película virgen (además de las dificultades de acceso al poco material existente). Entre las conservadas merece especial atención las de Josep Tarradellas, Conseller de la Generalitat Republicana, conservadas en el Arxiu de la Filmoteca de Cataluña. Estas imágenes, como otras conservadas de ese periodo, retratan la vida diaria de una familia acomodada, no una guerra. Las filmaciones domésticas de la Guerra Civil siguen conteniendo los mismos temas que las rodadas hasta esa fecha. Los niños, la familia, los amigos, el chalet son sus temas habituales. Esas filmaciones domésticas recogen los momentos felices de una familia, como si no hubiera guerra, ya que la vida continúa y ésta transcurre entre buenos y malos momentos, pero al cineasta no le interesan los malos, sino que intenta conservar un buen recuerdo de la familia. Por lo que el valor histórico de muchas de las imágenes domésticas de la Guerra Civil, radica en el personaje que las filma y en las personalidades que aparecen.

Pero no siempre las filmaciones domésticas durante la Guerra Civil recogen buenos momentos. Algunos tienen la desgracia o la dicha de participar en acontecimientos importantes. Ernesto Díaz Noriega filma con su cámara su detención y su paso por una cárcel de Madrid acusado de fascista¹⁰, y Modest Solsona, filma la “Entrada de

¹⁰ Péter Forgács realiza un excelente documental titulado *El perro negro* (2005) con el material filmado por este cineasta de origen catalán afincado en Galicia y con las filmaciones *amateur* y familiares de otro importante cineasta *amateur* catalán: Josep Salvans i Riera.

las tropas de Franco en Barcelona” en 1939. Ambas filmaciones, y otras también conservadas, nos indican una cierta tendencia hacia la derecha política de los cineastas domésticos de este periodo; lo que no nos ha de extrañar, si tenemos en cuenta que las personas que pueden adquirir una cámara de cine en los años treinta son gente acomodada de la alta burguesía, muchos de los cuales, durante los primeros años de la Guerra Civil, sufrirían persecuciones e incautaciones.

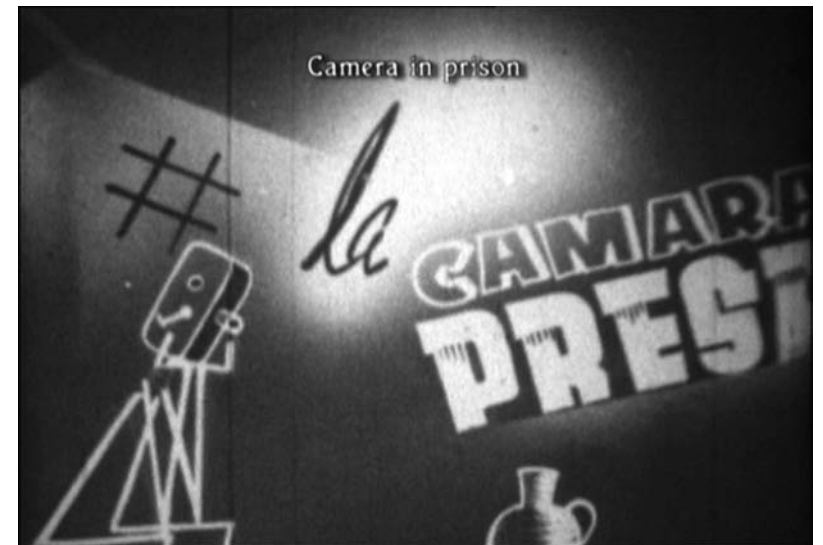
Tras la Guerra Civil

También es cierto que no todos los cineastas *amateurs*, o las personas que tenían cámara en los años treinta, eran de derechas. Algunos se identificaron con el bando republicano, especialmente por sus ideas nacionalistas, y por ello sufrirían exilio o represión al finalizar el conflicto armado. Otros morirían durante la guerra en uno o en otro bando. Lo cierto es que tras la Guerra Civil la recuperación del movimiento *amateur* será lenta y complicada¹¹. En cambio el cine doméstico sobrevivirá y se adaptará a la nueva situación más fácilmente, aunque tendrá que hacer frente a algunas restricciones. La posguerra española afectará de dos maneras diferentes al cine doméstico, una como consecuencia de la falta de material y las penurias propias del momento y la otra por el control de la actividad ciudadana. En este último caso, el nuevo régimen impone severas medidas de censura al cine y un férreo control de los ciudadanos. Si bien es cierto que el cine doméstico no estará obligado a seguir las estrictas normas de censura que impone el franquismo al cine profesional, sí que se ve afectado por el deseo de control del régimen, sobre todo cuando ese cine doméstico sale del

¹¹ Para un mayor detalle sobre la recuperación del cine *amateur* tras la Guerra Civil véase el libro de Torrella, *Crónica y análisis del cine amateur español*, op. cit., pp. 89-101.



Imagen del cineasta *amateur* Ernesto Díaz Noriega. Procedencia: Fondo Díaz Noriega, Filmoteca Española



Título del filme que Ernesto Díaz Noriega montó tras su paso por una checa madrileña. Procedencia: Fondo Díaz Noriega, Filmoteca Española

estricto ámbito privado, tanto en lo que se refiere al momento de la filmación como al momento de la proyección.

Durante los primeros años del franquismo el nuevo régimen obliga a toda persona que filma o fotografía un acto político o público a presentar en la sede de Falange las fotografías o filmaciones tomadas para dar el visto bueno. En otras ocasiones, la policía requiere la presencia de toda persona con una cámara en sus propias dependencias o en las de Falange. Hasta 1951 no se resolverán estos problemas. En esa fecha el gobierno emite una Orden Ministerial que excluye a los tomavistas de 16, 9,5 y 8 mm de la necesidad de obtener el permiso previo de rodaje.

Estas restricciones y problemas llevan a que el cine doméstico en España en esos años se encierre más en el círculo familiar y sea un cine realizado por personas de una clase alta y con buenos contactos con el nuevo régimen, o personas vinculadas al mundo de la fotografía que tenían acceso al material y estaban habituados a obtener los permisos necesarios para las filmaciones. Ejemplos de ese cine doméstico de la alta burguesía o de miembros afines al nuevo régimen son las filmaciones de Madronita Andreu de Klein o de Francesc Llevat. Pero frente a este cine doméstico están las filmaciones de grandes cineastas *amateurs* conservadas en las distintas Filmotecas –como las de Josep Castelltort, Pere Font, Enric Fité, Doménec Giménez, Joan Pruna o Ignasi Salvans–, una muestra del cambio que poco a poco se está produciendo en el panorama cinematográfico no profesional tras el sombrío periodo de la Guerra Civil y su posguerra.

En los años cincuenta asistiremos a la recuperación y fortalecimiento del cine *amateur* y a la expansión del cine doméstico hacia una burguesía urbana media y alta que poco a poco se va consolidando en España. Todo ello viene acompañado de un nuevo cambio

tecnológico. Los años cincuenta son los de la imposición del 8 mm como paso doméstico en España, aunque éste sea un invento de los años treinta de la casa Kodak¹². Este cambio de paso es el inicio de una etapa de constante evolución técnica que se acelerará especialmente en la década siguiente.

Pero en los cincuenta aún asistiremos a otros dos importantes cambios tecnológicos, como son la aparición del color y la del sonido, mediante el añadido de una banda magnética a la película. De estos cambios, el color es el que más afecta al cine doméstico, ya que la sonorización de un filme implica la elaboración del contenido y eso en la práctica supone más trabajo, pues la sonorización posterior del filme se realiza a través del proyector y necesita una especie de guión de lo que se quiere contar mediante la voz. Éste es un proceso habitual en el cine *amateur* que la mayoría de cineastas domésticos pocas veces realizan, pero sí que hay sonorización en filmaciones domésticas realizadas por cineastas *amateurs*, mucho más acostumbrados a utilizar ese recurso.

A pesar de estos cambios tecnológicos, pocos cambios formales podemos apreciar respecto a los años anteriores. Aparecen nuevos nombres en los fondos conservados en las filmotecas, aunque siguen destacando las filmaciones de personas ya apuntadas en décadas anteriores como Madronita Andreu de Klein, que sigue engrosando su fondo cinematográfico, o de cineastas *amateurs* consagrados, a los que se pueden añadir nombres como el de Joan Olivé Vagué.

¹² El 8 mm fue una invención de la casa Kodak que divide la película de 16 mm en dos partes. En sus orígenes la película que se colocaba en la cámara era de 16 mm; de ésta se imprimía una parte, se daba la vuelta al rollo y se imprimía la otra parte y después en el laboratorio se dividía en dos. Su fecha de creación también es incierto según los autores, situándolo entre 1932 y 1933. Boyer lo sitúa en 1933 (*Enciclopedia del cine amateur*, op. cit., p. 19). Las diferentes convulsiones políticas de España hace que este paso no llegue a España hasta finales de la década de los años cuarenta y no se popularice hasta los cincuenta.



Madronita Andreu con una moviola de Super 8 (Recogido en *Un instante en la vida ajena* (2003). Procedencia: Fondo Andreu de Klein, Filmoteca de Cataluña)

Respecto a los contenidos se producen algunos cambios. Aunque los temas más habituales siguen siendo los mismos, destaca una mayor apertura del cine doméstico a la calle. También podemos comprobar que el tema de los viajes se impone estadísticamente entre el material conservado en las distintas filmotecas, siendo su crecimiento tan importante que desbanca a las actividades familiares como el más filmado entre todo el material conservado (aunque hemos de tener presente que la importancia del fondo de Madronita Andreu de Klein es fundamental para que se produzca ese aumento)¹³. Pero a pesar de la distorsión que supone el fondo de Madronita, no es menos cierto que la alta burguesía española, por placer o por negocios, sale más a Europa y que la burguesía media realiza más viajes por la geografía española, y todo ello lo filman con sus cámaras domésticas.

¹³ En el caso de Madronita Andreu de Klein, además de los estupendos viajes por todo el mundo que su condición económica le permiten, se da la circunstancia de que uno de sus hijos se casara con una colombiana y que la hija pequeña marcha a estudiar a los Estados Unidos, lo que hace que Madronita pase largas temporadas en ese país, que además es el originario de su segundo marido.

Aparte de los viajes, en las filmaciones conservadas en las filmotecas también vemos muchos paseos realizados con la familia, salidas a la playa o al campo; o sea, la actividad lúdica de la familia sigue siendo un tema destacado de las filmaciones domésticas, así como el de las bodas. Únicamente podemos apreciar un retroceso en el tema de los retratos familiares, síntoma de lo antes comentado: el cine doméstico en los años cincuenta se abre más a la calle y se aleja del ámbito familiar por una mayor apertura del régimen franquista y una mayor relajación de su control sobre el individuo.

El auge del cine no profesional

Pero la verdadera popularización del cine no profesional, tanto doméstico como *amateur*, se inicia en los años sesenta y alcanza su cenit en los setenta. Las clases medias urbanas acceden a los nuevos electrodomésticos gracias a la mejora del nivel de vida de los españoles, que se nota en la economía española como consecuencia de los efectos del crecimiento turístico y de la emigración.

Una muestra de ese crecimiento del cine no profesional lo encontramos en la proliferación de concursos de cine *amateur* por toda la geografía española. Ese crecimiento no conlleva automáticamente una mejora en la calidad del cine *amateur*, ya que en muchos de los concursos se admiten filmes que más bien podríamos considerar domésticos antes que *amateur*, por su escasa calidad artística y técnica. La causa de ello está motivada por la irrupción de numerosos nuevos cineastas. Muchos de estos nuevos cineastas adquieren sus aparatos comprándolos de segunda mano, en algunos casos a medias con otros compañeros, o en países extranjeros, si es que viven en zonas de contacto con la frontera o en zonas turísticas, donde bastantes turistas traen aparatos desde Alemania o Suiza a los españoles.

Por ejemplo en Cataluña era muy habitual el viaje a Andorra para comprar una nueva cámara o el último modelo de proyector.

Porque, además, los años sesenta y setenta son décadas de nuevos cambios tecnológicos, especialmente el de la aparición del Super 8 mm. Este paso nace en 1965, impulsado por las casas Kodak y Fuji¹⁴. La idea esencial de este cambio tecnológico es ampliar la superficie de impresión de cada fotograma y mejorar con ello la calidad fotográfica del 8 mm. Además, al Super 8 mm se le incorporarán más funciones automatizadas de las que tenía el 8 mm, y con ello las cámaras serán más fáciles de manejar, lo que facilitará su utilización a los nuevos cineastas domésticos. Aunque esa misma automatización será muy criticada por los viejos cineastas *amateurs*.

Las mejoras técnicas de las cámaras y del nivel de vida de los españoles hace que cada vez más personas tengan una cámara en su hogar. Algunos de los nuevos cineastas domésticos harán sus pinitos en el cine *amateur* o serán captados por las asociaciones de cine *amateur* para que ingresen en ellas y aprendan a hacer cine. Algunos darán el salto al cine *amateur* y ello renovará el movimiento con una nueva generación de cineastas que traen nuevas ideas y nuevos planteamientos, lo que llevará a la aparición de movimientos contestatarios e incluso a nuevos planteamientos del cine no profesional, caso del cine independiente o militante. Pero esta revolución no afecta al cine doméstico. Los temas siguen siendo los mismos y los únicos cambios apreciables son el derroche de cinta, ya que son más baratas y fáciles de conseguir, y el abuso del *zoom*, gracias a la automatización, aunque

¹⁴ El Super 8 mm nació en 1965 y fue lanzado al mercado por las casas Kodak y Fuji. Su objetivo era aumentar la superficie de impresión, para una mayor calidad y poder incorporar mejor la banda de sonido magnético. A diferencia de los pasos anteriores su introducción en España es casi inmediata y en la década de los setenta ya era el paso dominante en el cine no profesional.

sin llegar todavía a los extremos abusivos a los que se llegará con el vídeo doméstico.

Los nombres de los cineastas *amateurs* autores de las filmaciones conservadas en las distintas Filmotecas también se renuevan, pero los fondos más destacados siguen siendo los mismos que en décadas anteriores, el de los cineastas *amateurs* ya señalados y el clásico fondo de Madronita Andreu de Klein. Este último llega en estos años a su máximo esplendor con infinidad de filmaciones de viajes por todo el mundo y de algunos temas que empiezan a ser obsesivos en su filmografía doméstica, como las estancias veraniegas en Cap Sa Sal o la filmación de flores en casas y jardines. La novedad más destacable en él en los años sesenta es la filmación de acontecimientos históricos emitidos por la televisión, como es el caso de la llegada del hombre a la Luna. Este ejemplo será imitado posteriormente por otros cineastas domésticos que, aunque no conocen la obra de Madronita Andreu de Klein, tienen la misma idea que ella: conservar un hecho histórico al que no pueden asistir con su cámara, mediante la grabación de dicho acontecimiento a través de su retransmisión televisiva. El inconveniente de estas filmaciones es su escasa calidad técnica y su nulo valor narrativo.

En las filmaciones de estos años conservadas por las filmotecas, podemos apreciar la acentuación de un cambio ya apuntado en la década de los cincuenta. Resulta destacable que en el momento de mayor esplendor del cine *amateur* y doméstico el tema estrella es el de la filmación de los viajes, sean estos cercanos o lejanos, acrecentándose cada vez más la distancia respecto a los demás temas. Las mejoras de las condiciones de vida de los españoles facilita la posibilidad de viajar a un número cada vez mayor de personas y esas experiencias son las que estos filman. Por el contrario, vemos que los retratos familiares y el tema de los niños van perdiendo peso a pesar de la

introducción, como gran novedad que ya hemos comentado anteriormente, de las filmaciones sobre las juras de bandera. Esta novedad de las filmaciones de las juras de bandera muestra el orgullo de los padres hacia unos hijos que se convierten en adultos mediante el rito de paso que es el servicio militar, las mejoras de la calidad de vida de las familias que pueden permitirse el gasto de viajar al lugar donde su hijo hace el campamento militar y la eliminación progresiva de las restricciones del ejército a filmar sus instalaciones.

Finalmente hemos de apuntar en este breve análisis del contenido de las filmaciones domésticas de los años sesenta que curiosamente mientras se produce esa bajada de la importancia de las filmaciones de los niños, vemos un aumento del peso de las filmaciones de las bodas, bautizos y comuniones (donde las bodas siguen siendo las grandes estrellas de este conjunto temático). En realidad estos años prefiguran un panorama temático del cine doméstico que se convertirá en el referente básico de los críticos y analistas de este tipo de cine. La idea general que se establece en estas décadas es la de que el cine doméstico recoge los viajes, las bodas y los niños. Pero ese paradigma temático se ha ido configurando con el paso de los años. Porque, en honor a la verdad, nos encontramos que, en el conjunto de las filmaciones domésticas que se pueden ver en las filmotecas, el número de temas tratados está muy repartido entre cinco grandes bloques temáticos (existiendo mínimas diferencias porcentuales entre ellos), que son, por orden de mayor a menor presencia: los viajes, las actividades familiares, los niños, los retratos familiares y las bodas, bautizos y comuniones.

El declive del cine no profesional

El momento de mayor auge del cine doméstico es, paradójicamente, el del inicio de su declive. En los años setenta la utilización

de una cámara doméstica se extiende por toda la geografía española y, poco a poco, a todas las clases sociales. Los concursos de cine *amateur* proliferan por todo el territorio español y no hay región o provincia que no tenga su concurso *amateur*. En esos concursos abunda la participación de cineastas domésticos que dan sus primeros pasos en el mundo del cine *amateur*.

A pesar de ese auge, pocas cosas cambian en lo que se refiere a los contenidos del cine doméstico. Los temas más importantes siguen siendo los que ya hemos comentado en la década anterior y el fondo cinematográfico que más destaca, entre los conservados, sigue siendo el de Madronita Andreu de Klein. Una infatigable cineasta doméstica que hasta su muerte recogerá los pequeños retazos de su vida y que en sus últimos años se vuelve algo más sedentaria por lo avanzado de su edad.

La popularización del cine doméstico se extiende a todas las capas sociales, aunque no todo el mundo podrá o deseará comprarse una cámara de filmar. Pero es entonces, justamente en ese momento de mayor auge, cuando aparece el vídeo. En 1982, con motivo de los Mundiales de Fútbol celebrados en España, las casas comerciales emprenden una fuerte campaña publicitaria en favor del vídeo, en su doble versión de grabador y reproductor, que en pocos años barrerá del mercado a las cámaras y proyectores cinematográficos.

Algunos cineastas domésticos se resisten al nuevo cambio tecnológico y en los años ochenta seguirán filmando sus películas en Super 8 mm, pero no podrán aguantar mucho ante las dificultades que pronto tendrán para conseguir película virgen, lo que llevará a que en una década desaparezca completamente de los hogares españoles el cine doméstico. La nueva revolución tecnológica colocará en esos mismos hogares una cámara de vídeo, cuya pervivencia se

prolonga hasta la actualidad; aunque ahora asistimos, cual si de una constante del avance tecnológico se tratase, a un nuevo cambio tecnológico en el mundo del vídeo doméstico con la aparición de los teléfonos móviles con cámara y el uso de Internet para su exhibición y distribución.

Pero a pesar de todos estos cambios tecnológicos, la esencia técnica del cine doméstico y su estética no desaparece, sino que se transmuta y pervive en el vídeo doméstico. Una de las grandes transformaciones que aporta el vídeo al cine doméstico es su presencia social en los medios de comunicación, que llegan incluso a alabarlos o encumbrarlos como forma de entretenimiento moderno y de información inmediata. Los concursos televisivos de vídeos que hacen furor en la década de los noventa en las televisiones españolas y el fenómeno más moderno de los vídeos de un minuto colgados en YouTube o en otros portales similares, en ocasiones filmados con teléfono móvil, son la plasmación de esa nueva visión social del cine doméstico. Con el tiempo las deficiencias técnicas de la filmación con móviles o con cámara web de esas imágenes que vemos ahora por Internet se mejorarán, pero los contenidos no variarán y la calidad artística de las mismas seguirá estando en función de la educación de su autor en cuanto se refiere al conocimiento y utilización de las técnicas específicas sobre la imagen. Antes, en los momentos de auge del cine doméstico, la vinculación del autor a otros tipos de cine, como el profesional o el *amateur*, especialmente este último, le confería mayor destreza y conocimientos en la utilización de la cámara, aunque la usara en una filmación doméstica. Un Delmiro de Caralt era mucho mejor en una sola filmación doméstica que una Madronita Andreu de Klein en sus cientos de filmaciones. Hoy en día la educación de la juventud en el conjunto de la enseñanza obligatoria y el

constante uso que hacen de la tecnología audiovisual, confiere a los jóvenes unas capacidades impensables en los años veinte o treinta, pero en muchos casos el bagaje cultural audiovisual que poseen –léase conocimientos de historia del cine– les lleva a repetir errores comunes a los de sus antepasados y a no aprovechar las capacidades técnicas y artísticas que potencialmente tienen y se les ofrece. Lo único que realmente cambia en el panorama del cine doméstico actual es la amplia variedad temática de las filmaciones, aunque las grandes estrellas sigan siendo las bodas, los niños y los retratos familiares. Lo que siempre ha sido la pura esencia del cine doméstico.

Bibliografía¹⁵

- Canovas, Joaquín y Cerón, Juan Francisco, *Murciananos en el cine*, Cajamurcia, Murcia, 1990.
- De la Madrid, Juan Carlos, *Primeros tiempos del Cinematógrafo en España*, Universidad de Oviedo y Ayuntamiento de Gijón, Gijón, 1996.
- Gómez Inglada, Margarida (coord.), *El Cinema amateur al Prat del Llobregat*, Ajuntament del Prat, El Prat del Llobregat, 1994.
- Nogales Cárdenas, Pedro, *El cine no profesional a Reus. Pioners i amateurs (1897-1989)*, Fundació Privada Liber, Reus, 2006.
- Odin, Roger (ed.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Meridiens Klincksieck, París, 1995.
- Plummer, Ken, *Los documentos personales. Introducción a los problemas y la biblio-*

¹⁵ Se ofrece aquí un listado más amplio que la bibliografía citada en el texto, para así suplir en lo posible las escasez de fuentes citadas, que está motivada porque no existe ningún libro que explique la evolución del cine doméstico en España, ni tan siquiera monografías locales. El cine doméstico no ha sido objeto de estudio dentro de la historiografía de nuestro cine (las pocas referencias al cine doméstico en España que aparecen en publicaciones extranjeras). Por eso hemos optado por ofrecer algunos libros de referencia sobre el cine *amateur*. En este sentido una de las aportaciones más interesantes es el encuentro bienal sobre cine aficionado en Guadalajara, porque da referencias de estudios y grupos que recuperan cine *amateur* y cine doméstico.

- grafía del método humanista*, Siglo XXI, Madrid, 1989.
- Ruiz Rojo, José Antonio (coord.), *En torno al cine aficionado. Actas del encuentro de historiadores. Primeras Jornadas de Cine de Guadalajara*, Diputación Provincial de Guadalajara, Guadalajara, 2002.
- _____ (coord.), *En torno al cine aficionado. Actas del II encuentro de historiadores. Segundas Jornadas de Cine de Guadalajara*, Diputación Provincial de Guadalajara, Guadalajara, 2004.
- _____ (coord.), *En torno al cine aficionado. Actas del III encuentro de historiadores. Terceras Jornadas de Cine de Guadalajara*, Diputación Provincial de Guadalajara, Guadalajara, 2005.
- _____ (coord.), *En torno al cine aficionado. Actas del IV encuentro de historiadores. Cuartas Jornadas de Cine de Guadalajara*, Diputación Provincial de Guadalajara, Guadalajara, 2007.
- _____ (coord.), *En torno al cine aficionado. Actas del V encuentro de historiadores. Quintas Jornadas de Cine de Guadalajara*, Diputación Provincial de Guadalajara, Guadalajara, 2009.
- Sánchez Millán, Alberto, *Cine amateur e independiente en Aragón*, Asociación Cultural “Gandaya” Cine-Club, Zaragoza, 1987.
- Soler i Alomà, M. Encarnació, “Un petit film es converteix en veu de la història”, *Cinema Rescat*, vol. VII, nº 14, 2003, pp. 7-11.
- Tomàs, Jordi y Beorlegui, Albert, *El cinema amateur a Catalunya*, ICIC-Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2009.
- Torrella Pineda, Josep, *Crónica y análisis del cine amateur español*, Rialp, Madrid, 1965.
- _____, *El cine amateur español. 1930-1950*, Secció de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Catalunya, Barcelona, 1950.
- VV. AA., *Enciclopedia del cine amateur*, Noguer, Barcelona, 1972.
- VV. AA., *Historia del cortometraje español*, Festival de Cine de Alcalá de Henares y FilMOTECA de la Generalitat Valenciana, Alcalá de Henares, 1996.

- VV. AA., *Jubilee Book. Essays on Amateur Film*, Association Européenne Inédits, Charleroi, Bélgica, 1997.

***II. Reciclajes:
el metraje doméstico en el cine documental***

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

Efrén Cuevas Álvarez

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

Cuestiones preliminares

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

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

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

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

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

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

Un nuevo modo de mirar la Historia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶ *Ibid.*

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

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

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



Mort à Vignole (1998)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El cine doméstico a la luz del tamiz autobiográfico

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Family Gathering (1998)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fronteras movedizas: entre lo doméstico y lo profesional

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Time Indefinite (1993). Bautizo de Ross McElwee

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Bibliografía citada

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Discursos históricos de lo inimaginable: *The Maelstrom*¹

Michael Renov

La Fundación Nacional para la Cultura Judía patrocinó recientemente la “Primera Conferencia de Festivales de Cine Judío Americano”, conjuntamente con el Festival de Cine Judío de San Francisco, el primero de los festivales de este tipo. Una de sus sesiones, “El cine del Holocausto como género”, tenía que abordar el hecho a veces incómodo de que el Holocausto siga siendo fuente y objeto de incontables documentales dirigidos por cineastas judíos. Este retorno obsesivo a la *Shoah*, varias generaciones después del suceso, es visto por algunos como una sobreexposición de victimismo judío, una falta de voluntad por encontrar temas más contemporáneos y atrayentes. ¿Cuál es la raíz de la fascinación de los cineastas judíos por el Holocausto? ¿Se ha convertido la *Shoah* simplemente en un referente del sufrimiento judío o la exploración de este tema por parte de los documentalistas ha ayudado a profundizar a cineastas y académicos en perspectivas historiográficas y filosóficas como ha ocurrido con los historiadores? Y al tiempo que reconocemos la importancia del trabajo de Alain Resnais, Marcel Ophüls o Claude Lanzmann, ¿cabe preguntarse si quedan lecciones nuevas por aprender? ¿No sufrimos de agotamiento con el Holocausto? Éstas son algunas de las cuestiones que se abordarán en este capítulo.

¹ N. del E.: Este texto será publicado en inglés en el libro en preparación *Time Past: The Archaeological Cinema of Péter Forgács* (University of Minnesota Press), editado por Bill Nichols y Michael Renov.

La intransigencia de la memoria del Holocausto ha sido tratada con gran brillantez por James E. Young en su libro *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation*, en el que analiza exhaustivamente hasta qué punto el Holocausto se ha convertido en una lente a través de la cual se ha focalizado toda la experiencia judía de la segunda mitad del siglo XX. La representación histórica ha dado paso en ocasiones a una descripción arquetípica; de hecho, el “judío del Holocausto” se ha convertido en una figura familiar incluso en la narrativa no-judía, como queda evidenciado en las reconocidas obras poéticas de John Berryman, Anne Sexton y Sylvia Plath, todos ellos suicidas². El poder del Holocausto como tropo resalta con claridad en la aparición bastante reciente del término “Holocausto armenio” para referirse al genocidio de un millón y medio de armenios a manos de los turcos entre 1915 y 1923, un suceso que ocurrió décadas antes de la construcción de los campos de la muerte nazis. La palabra “Holocausto”, que entró en el vocabulario crítico y popular para referirse específicamente al asesinato de judíos europeos a finales de los años cincuenta, es de este modo aplicada retroactivamente al contexto armenio para señalar la enormidad del crimen³.

Pero si el Holocausto se ha convertido en un nombre invocado obsesivamente (Hayden White, por ejemplo, ha llamado al Holocausto “el suceso ‘modernista’ paradigmático en la historia de

Europa Occidental”)⁴, los términos de su representación continúan siendo escrutados con un rigor extraordinario. Es mucho lo que está en juego para el testimonio del Holocausto (basta recordar las reivindicaciones de quienes niegan el Holocausto). El objetivo es la transcripción directa de la experiencia, actuando el escriba como un mero médium neutral, “un instrumento de los sucesos”⁵. Pero la noción de que el texto (literario o fílmico) puede producir una interpretación pura y normativa de los hechos ignora la crítica radical de la mimesis planteada, entre otros, por Robert Scholes: “El realismo está muerto porque la realidad no puede ser reproducida. Toda escritura, toda composición, es construcción. No imitamos el mundo, construimos versiones del mismo. No hay mimesis, sólo *poiesis*”⁶. El Holocausto como género documental es un ámbito particularmente denso de debate sobre el carácter ontológico del discurso documental. En este artículo quiero estudiar *The Maelstrom*, una película de Péter Forgács sobre una familia judía holandesa destruida en la *Shoah*, como una obra que también trata sobre la propia representación histórica y sobre el límite dinámico entre la transcripción testimonial y la construcción estética. Forgács, como veremos, es a la vez escriba, testigo y poeta. Pero, en primer lugar, hay que entrar en el campo discursivo en el que *The Maelstrom* está situado.

En la tradición judía, el escriba ha sido visto como un guardián sagrado. Un cuento talmúdico recuerda la admonición del Rabbi Ishmael al escriba bíblico: “Ten cuidado. Quien omite o añade una sola palabra, destruye el mundo”⁷. En la era postholocausto, la ética de la representa-

² James E. Young, *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington IN, 1988, p. 127.

³ J. E. Young, *Writing and Rewriting...*, op. cit., pp. 83-98. Es importante añadir que ha habido debates apasionados en torno al propio término “holocausto” (se han propuesto como alternativas *sho'ah* y *churban*) para describir la catástrofe sufrida por los judíos europeos en la Segunda Guerra Mundial, dado que la palabra se halla etimológicamente ligada a nociones de sacrificio y ofrenda inciensaria, más cercanas a la tradición teológica cristiana que a la judaica.

⁴ Hayden White, “The Modernist Event”, en Vivian Sobchack (ed.), *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*, Routledge, Nueva York, 1996, p. 30.

⁵ J. E. Young, *Writing and Rewriting...*, op. cit., p. 21.

⁶ Robert Scholes, *Structural Fabulation*, University of Notre Dame Press, Notre Dame IN, 1975, p. 7.

⁷ J. E. Young, *Writing and Rewriting...*, op. cit., p. 21.

ción está planteando un agitado debate. Ha habido discusiones memorables sobre por qué la metáfora y, de hecho, todos los esfuerzos encaminados a la representación constituyen una afrenta a la materialidad del horror del Holocausto. En su libro *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*, Alvin H. Rosenfeld lo plantea sucintamente:

No hay metáforas para Auschwitz, como Auschwitz no es una metáfora para nada más... ¿Por qué es esto así? Porque las llamas eran llamas reales, las cenizas sólo cenizas, el humo siempre y sólo humo (...). Las cremaciones no se prestan a la metáfora, el símil o el símbolo, a una semejanza o una asociación con nada más. Sólo pueden “ser” o “significar” lo que de hecho fueron: la muerte de los judíos⁸.

Y, sin embargo, la necesidad de testimoniar el sufrimiento y la pérdida de la vida ha invalidado repetidamente esas objeciones. Para muchos supervivientes, es algo compulsivo. Escuchemos las palabras de Primo Levi en su prefacio a *Survival in Auschwitz*: “La necesidad de contar nuestra historia ‘al resto’, hacer que ‘el resto’ participe en ella, había asumido para nosotros, antes y después de nuestra liberación, el carácter de un impulso inmediato y violento, hasta el punto de competir con el resto de nuestras necesidades elementales. Este libro ha sido escrito para satisfacer esa necesidad: primero y sobre todo, por lo tanto, como una liberación interior”⁹. Pero la experiencia traumática es típicamente inaccesible, enterrada profundamente en la psique; la recuperación de la memoria y el relato de esos recuerdos son complejos procesos terapéuticos¹⁰. El acto de dar testimonio del superviviente, cuando resulta

⁸ Alvin H. Rosenfeld, *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*, Indiana University Press, Bloomington IN, 1980, p. 27.

⁹ Primo Levi, *Survival in Auschwitz: The Nazi Assault on Humanity*, Simon & Schuster, Nueva York, 1993, p. 9.

¹⁰ Véase en este contexto, Stuart Felman y Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, Nueva York, 1992, pp. 57-74.

creíble, adopta un estilo que podría ser nombrado “realismo documental”. No obstante, Young sostiene que puede ser “críticamente irresponsable” insistir en que el relato en primera persona del Holocausto establezca, de hecho, la evidencia documental a la que aspira¹¹. Es un logro de Forgács, historiógrafo fílmico y facilitador testimonial, proveer de un marco contextual dentro del cual se pueda reivindicar como evidencia el discurso de un superviviente particular¹².

El carácter ontológico y ético de los relatos del Holocausto ha estado envuelto en una gran controversia: ¿son historia, memoria, arte, terapia? Elie Wiesel, uno de los más renombrados novelistas-testigo, ha escrito, haciéndose eco del pronunciamiento atávico de Adorno (“Escribir poesía después de Auschwitz es de bárbaros”)¹³, sobre la imposi-

¹¹ J. E. Young, *Writing and Rewriting...*, op. cit., p. 18.

¹² Se ha escrito mucho sobre la tradición del *testimonio* en la literatura latinoamericana, que subraya la singular colaboración entre la fuente narrativa, un campesino o un subalterno –analfabeto o sin acceso a la escritura–, y un traductor/facilitador que traslada la historia al público alfabetizado. Esta tradición se ha extendido hasta incluir la escritura testimonial desde otras posiciones marginales (feministas, gays, gente de color) y también la variante del testimonio videográfico. Véase a este respecto: John Beverly, “The Margin at the Center: On *Testimonio* (Testimonial Narrative)”, en Sidonie Smith y Julia Watson (eds.), *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*, University of Minnesota Press, Minneapolis MN, 1992, pp. 91-114; y Chon Noriega, “Talking Heads, Body Politic: The Plural Self of Chicano Experimental Video”, en M. Renov y E. Suderburg (eds.), *Resolutions: Contemporary Video Practices*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996, pp. 207-228. El carácter de *The Maelstrom* como discurso testimonial se basa en la consideración de que los Peereboom, a pesar de que tuvieron acceso a los medios de representación, debido a su muerte prematura no entraron en el registro histórico. La película es cercana a las narraciones tipo diario de aquellos que perecieron: Anne Frank, Moshe Flinker, Chaim Kaplan. Lo que hace de esta obra algo diferente es el papel jugado por Forgács, quien, al exhumar el metraje doméstico para la audiencia contemporánea, facilita la transmisión de un interesante testimonio, al tiempo que forja una obra de arte profundamente conmovedora, usando material de archivo, el metraje de Peereboom y diversos elementos sonoros. Desde la perspectiva del valor testimonial de *The Maelstrom*, Forgács podría ser llamado artista/facilitador de la obra.

¹³ Theodor Adorno, “Cultural Criticism and Society”, *Prisms*, MIT Press, Cambridge MA, 1988, pp. 17-34.

bilidad de una literatura del Holocausto: “No hay una cosa semejante a una literatura del Holocausto, ni puede haberla. La propia expresión es una *contradictio in terminis*. Auschwitz niega cualquier forma de literatura de la misma manera que desafía todos los sistemas, todas las doctrinas”. Aun así, Wiesel también ha hablado de la inviolabilidad de la necesidad de recordar: “Para mí, escribir es una *matzeva*, una tumba invisible, erigida en memoria de los muertos sin enterrar”¹⁴.

¿Qué debemos hacer con las tesis aparentemente irreconciliables de Wiesel? Por un lado, ninguna literatura: ningún canon estético, ninguna jerarquía de gusto, ningún rastreo de transformación genérica, en suma, ningún placer a partir del dolor; por el otro, una necesidad desesperada de conmemorar la pérdida. Eric L. Santner ha planteado que la narrativización del Holocausto, el impulso de “contar la historia”, es lo que aumenta el peligro de “fetichismo narrativo”, que para Santner es “una estrategia para deshacer, en la fantasía, la necesidad del duelo, simulando una condición de lo intacto, situando típicamente el lugar y origen de la pérdida en otro sitio”¹⁵. El acto narrativo, de esta manera, pone en acto una incapacidad o rechazo del luto, desplazando la pérdida o el shock traumático al nivel de la representación. Dicho de otro modo, el relato elimina el dolor de la historia. El punto de vista de Santner resuena en muchas de las críticas vertidas sobre *La lista de Schindler* y *La vida es bella*, películas que provocaron debates muy acalorados, numerosas ponencias e incluso libros medio siglo después de los sucesos que representan¹⁶.

¹⁴ Las frases de Both Weisel se hallan citadas en A. H. Rosenfeld, *A Double Dying...*, op. cit., pp. 14, 27.

¹⁵ Eric L. Santner, “History Beyond the Pleasure Principle”, en Saul Friedlander (ed.), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the “Final Solution”*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1992, p. 144.

¹⁶ Véase, en particular, Yosefa Loshitzky (ed.), *Spielberg’s Holocaust: Critical Perspectives on Schindler’s List*, Indiana University Press, Bloomington IN, 1997.

Tan fuertes como las quejas contra el embellecimiento o la “fabulación” del Holocausto son las peticiones para dar testimonio. Algunos críticos encuentran apoyo en la Biblia para esa urgencia testimonial. James E. Young cita el Levítico 5:1: “Y es testigo, ya lo haya visto u oído. Y si no lo declara, soportará su iniquidad”¹⁷. La carga de compartir el conocimiento de la catástrofe ha lastrado a toda una generación de testigos y supervivientes, y continúa en las siguientes generaciones, los hijos y los nietos de los supervivientes que recuerdan, recitan y enseñan su testimonio o su imposibilidad. Es aquí donde encontramos la especial querencia de la tradición documental por registrar y amplificar el hecho testimonial. Desde *Noche y niebla*, producida en 1955 en el décimo aniversario de la liberación de los campos, se han hecho un gran número de películas de no ficción que tratan alguna faceta de la *Shoah*. ¿Puede ser que el documental, habitualmente asociado (por error, en mi opinión) con la verdad en lugar de con la belleza, haya sido considerado inmune a la amenaza de embellecer el horror?¹⁸ Quizás la preocupación por el fetichismo narrativo se haya aminorado por el uso de modos de no ficción menos identificados con la narración de relatos. Una línea muy significativa de producción de no ficción ha sido la grabación en vídeo y el consiguiente archivo de testimonios de supervivientes en lugares como el Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies de Yale University, y la Fundación Survivors of the Shoah Visual History, creada por Steven Spielberg, que ha grabado más de cincuenta mil testimonios sin editar.

Sin embargo, la carencia de elementos artísticos o narrativos

¹⁷ J. E. Young, *Writing and Rewriting...*, op. cit., p. 18.

¹⁸ El documental sobre el Holocausto tampoco escapa a una crítica recurrente, en concreto al riesgo de deshumanizar a las víctimas del terror nazi a través de las imágenes que las representan. ¿Quién resulta herido por esta presunta infracción ética? Los muertos, sus familiares supervivientes y la audiencia.

no puede ser asumida por ninguna versión discursiva de la historia. Joris Ivens ha escrito sobre sus consistentes esfuerzos por eliminar lo estético en las ominosas condiciones de los huelguistas en *Misery in the Borinage* (1932): “Nuestro objetivo era evitar que los efectos fotográficos atractivos distrajeran a la audiencia de las desagradables verdades que estábamos mostrando”¹⁹. En *Claiming the Real*, Brian Winston ha argumentado con vigor que el documental es incapaz de evitar la narratividad, que es un profundo requisito para la comprensión humana; otros modelos de organizar el material de no ficción, según Winston, dan mejor resultado en la cabeza que en la pantalla²⁰. Ciertamente, el documental ha luchado desde hace mucho tiempo por fabular sus temas: Nanook, los piquetes de Harlan County, incluso los Louds de Santa Bárbara. En conclusión, el documental ofrece escaso refugio a la crítica antiestética y antinarrativa.

Algunos han argumentado que la historiografía en sí misma (la escritura disciplinariamente vigilada de la historia) está lejos de ser inmune a la estética y a las determinaciones narrativas. En sus influentes ensayos “Historical Discourse” y “The Reality Effect”, Roland Barthes se pregunta: “¿Existe, de hecho, alguna diferencia específica entre el relato de hechos y el imaginario, algún rasgo lingüístico por el que podamos distinguir por un lado el modo apropiado para la relación de sucesos históricos... y por otro lado el modo apropiado para la épica, la novela o el drama?”. Para consternación de muchos historiadores desde entonces, Barthes argumenta que el discurso histórico no es, de hecho, lingüísticamente diferenciable de otras formas narrativas. La posición de Barthes es de particular relevancia para el acadé-

mico y para el realizador de documentales porque, según él, los promotores de una historia “objetiva” deben sostener sus tesis en una “ilusión referencial” por la cual una sucesión de técnicas e instituciones intentan, incesantemente, autenticar lo “real” como si fuera autosuficiente, “lo suficientemente fuerte para ocultar cualquier noción de ‘función’”, como si el *haber-estado-allí* del documento [o, para los documentalistas, la imagen] fuera una garantía absoluta y suficiente²¹. Ésa ha sido la postura de una rama de los estudiosos del documental, entre ellos Noel Carroll, que destaca la capacidad del documental para producir conocimiento objetivo, certificable.

Por su parte, Hayden White ha acuñado el término “ficciones de representación factual”, con el que pretende subrayar hasta qué punto el discurso del historiador y el del escritor de ficción “se solapan, se parecen o se corresponden entre sí”. De una manera escandalosa para muchos historiadores profesionales, White ha rechazado el racionalismo de un método histórico iniciado en el siglo XIX que planteaba la historia como la ciencia realista por excelencia. De esta manera, la historia podría convertirse en el estudio de lo real, para ser enfrentada al estudio de lo meramente imaginable²².

La tradición documental, al intentar distinguirse de las películas de ficción, ese otro ámbito hegemónico, ha heredado este presunto dualismo entre lo real y lo imaginable. Creo que la práctica fílmica de Péter Forgács —y aquí me voy a limitar a su película de 1997, *The Maelstrom*— deconstruye activamente la división institucionalizada entre lo real y lo imaginable con la producción de discursos his-

¹⁹ Joris Ivens, *The Camera and I*, International Publishers, Nueva York, 1969, p. 88.

²⁰ Brian Winston, *Claiming the Real: The Griersonian Documentary and Its Legitimations*, British Film Institute, Londres, 1995.

²¹ Cfr. Roland Barthes, “Historical Discourse”, en Michael Lane, (ed.), *Introduction to Structuralism*, Basic Books, Nueva York, 1970, pp. 145-155; y Roland Barthes, “The Reality Effect”, *The Rustle of Language*, University of California Press, Berkeley, 1989, p. 147.

²² Hayden White, “Fictions of Factual Representation”, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore MD, 1978, pp. 121, 124.



The Maelstrom: Simon Peereboom

tóricos de lo inimaginable. Extrayendo sus fuentes visuales de los fondos de los archivos del mundo y, de manera más elocuente, de metraje *amateur* recuperado, Forgács facilita al espectador acceso a mundos desconocidos e imprevistos.

Merece la pena describir, aunque sea brevemente, los métodos de trabajo de Forgács. Desde principios de la década de los ochenta, este artista visual residente en Budapest ha coleccionado cine doméstico y *amateur* de fuentes diversas. La perspicacia original de Forgács fue que la experiencia húngara bajo el comunismo era en su mayoría inaccesible a través de las versiones oficiales (es decir, a través de la visión soviética de la historia). Mucho más interesante resultaba intentar entender la vida social en la Hungría (y en otros lugares) de la guerra y la posguerra a partir del material *amateur* que recogía los rituales de la vida diaria, la banalidad de las escenas callejeras, los encuentros familiares y los ciclos vitales. De esta manera empezó For-

gács su obsesiva búsqueda de imágenes. El material encontrado, las imágenes de archivo y las películas domésticas que recolecta constituyen su material en bruto para sus excavaciones del pasado.

Pero sería incorrecto pensar que Forgács es más un historiador que un artista. La extensa obra fílmica de Forgács (ha producido casi treinta películas)²³ es rigurosamente fiel a ciertos principios estructurales y estéticos. Las películas apenas contienen metraje filmado por Forgács, sino que están hechas con material de archivo meticulosamente editado, de hecho reorquestado, que puede ser temporalmente manipulado e incluso tintado, lo que viene a mostrar su desinterés por una recuperación prístina del pasado. En cada ocasión, Forgács ha colaborado con el compositor húngaro Tibor Szemző, cuyas logradas composiciones sitúan al sonido en igualdad de condiciones con la imagen. Éstas son películas para ser escuchadas a la vez que vistas. El encuentro con la historia ocurre por medio de las imágenes a menudo degradadas, pero también a través de los evocadores arreglos instrumentales y vocales de Szemző. Así, las películas de Forgács emergen más como un medio de carácter meditativo que como documentos autorizados de un tiempo pasado.

Puede decirse que Forgács es un creador de películas de compilación, un tipo de cine no muy comprendido. Él es un maestro del montaje. En *The Maelstrom*, las imágenes rescatadas están imbuidas de extrañas resonancias históricas gracias a un sorprendente alarde de *découpage*: el metraje es expuesto a diferentes velocidades y con fotogramas a menudo congelados que detienen gestos y miradas, suspendiendo la inexorabilidad del tiempo; los fraseos instrumentales y

²³ Siete de las películas de Forgács han sido mostradas en Alemania por Arte: *The Bartos Family*, *Dusi and Jenő*, *The Diary of Mr. N.*, *Either-Or*, *Free Fall*, *The Danube Exodus* (también emitida por ZDF) y *Meanwhile Somewhere...* (también emitida por NDR).

corales de Szemzö, cargados de afectividad, imponen una tonalidad cambiante; la sobreimpresión de texto o voces en *off* que citan explícitamente leyes, decretos públicos y discursos políticos del periodo aportan una línea temporal progresiva y una precisa matriz histórica.

Nosotros (la audiencia) sabemos peligrosamente más que los creadores de las imágenes. Nos aterra ver cómo una familia judía holandesa, los Peereboom, se embarca en unas vacaciones parisinas el día antes de que Hitler marche sobre Polonia. Nos conmueve el espectáculo de culto judío en la sinagoga Rapenberg de Amsterdam, un retrato de la vida judía europea con más de mil años de antigüedad, que pronto va a ser destruido. Y somos golpeados al ver a una familia (el cineasta Max Peereboom, su mujer Annie, la madrastra de ésta y sus dos hijos pequeños) sentada alrededor de una mesa, cosiendo y empaquetando, haciendo preparativos de última hora la noche anterior a su deportación a Auschwitz. Mientras vemos esta escena, una voz femenina recita la lista de artículos personales que se les permite llevar a cada deportado: una taza, una cuchara, un traje para trabajar, un par de botas para trabajar, dos camisas, un jersey, dos juegos de ropa interior, dos pares de calcetines, dos mantas, una servilleta, una toalla y artículos de baño. Con esta entonación de los detalles del día a día, Forgács nos sitúa cara a cara con la banalidad del mal de la que habla Hannah Arendt. Ese requerimiento de la Oficina de Emigración Judía, con su relocalización en los campos de trabajo, es una estrategia retórica para apaciguar a aquellos que son movilizados hacia la Solución Final. La alegre resolución de los Peereboom en estas últimas imágenes sirve como testimonio del éxito de esa táctica.

Esa última escena (que es, para los judíos contemporáneos, fundamental) es la que mejor ilustra los logros de Forgács. En el minuto cincuenta y siete, después de casi una hora de intensa inmersión



The Maelstrom: Los Peereboom en el tejado de su casa

emocional (somos, al fin y al cabo, invitados de los Peereboom en sus bodas, sus salidas familiares, los primeros pasos de los niños), tenemos acceso a lo que parecen los últimos momentos de la vida familiar de los judíos europeos. Es un espectáculo histórico que es a la vez general y particular. El crítico húngaro marxista Georg Lukács escribió una vez que “el objetivo de todo gran arte es aportar una imagen de la realidad en la que la contradicción entre apariencia y realidad, lo particular y lo general, lo inmediato y lo conceptual, esté resuelta de tal manera que ambas converjan en una integridad espontánea”²⁴. *The Maelstrom* se aproxima a ese objetivo al evocar el destino de los ciento veinte mil judíos holandeses asesinados a través de la detallada

²⁴ Georg Lukács, “Art and Objective Truth”, *Writer & Critic and Other Essays*, Grosset & Dunlap, Nueva York, 1970, p. 34.

descripción de una familia *in extremis*. La cámara de Max Peereboom graba a su mujer, a su suegra, a su hija y nada más; esas imágenes están limitadas por un conocimiento demasiado imperfecto de los hechos que están a punto de suceder. Pero Forgács ha preparado el camino para el salto metonímico al mundo histórico, expandiendo hábilmente el lienzo histórico, al confrontar el material de Peereboom con escenas de la boda de la princesa Juliana, con metraje *amateur* de un campamento de la Juventud Nacional Socialista y de un campo de entrenamiento nazi holandés en Terborg. Además, y con frecuencia creciente, Forgács va introduciendo el metraje doméstico de una segunda familia, la de Arthur Seyss-Inquart, un ministro austríaco del partido nazi designado como Comisario del Reich para los territorios holandeses ocupados.

A finales de los años treinta, Seyss-Inquart –de modo paralelo a Jozeph Peereboom, que ejerce de *pater familias* y edita de un periódico judío holandés, el *Nieuw Israelietisch Weekblad*– es un hombre de éxito, un padre orgulloso y un abuelo adorable. Se nos muestra metraje de cada uno de ellos con sus respectivas familias, en donde se recogen los tropos del cine doméstico de modo casi idéntico: los saludos, las sonrisas, los avances hacia la cámara cogidos del brazo, la exhibición de la familia. Pero esta construcción paralela lleva también a la colisión. En rápida sucesión, los decretos de Seyss-Inquart limitan la participación de los judíos en la vida pública holandesa, les niegan el acceso a los lugares o instituciones públicas, expropián sus riquezas, aterrorizan y arrestan a sus individuos en redadas nocturnas, evacúan y reasientan familias judías de toda Holanda en un ghetto de Ámsterdam, y finalmente les deportan a campos de exterminio a lo largo de Europa. Los destinos de Seyss-Inquart y Peereboom divergen dramáticamente antes de

converger de nuevo en las prematuras muertes de ambos; Seyss-Inquart será ejecutado tras los juicios de Núremberg. En un momento dado, incluso tenemos la oportunidad de ver a un confiado Seyss-Inquart jugar al tenis con Heinrich Himmler, uno de los cerebros de las ejecuciones, el hombre que presumía de poder conseguir que la extinción de los judíos fuera “una página en la historia que nunca se escribiría”²⁵.



The Maelstrom: Seyss-Inquart

De esta manera Forgács consigue colocar a los Peereboom en el eje entre lo general y lo particular, como los agentes de un fatídico drama histórico en el modo prescrito por Lukács en su influyente ensayo “Narrar o Describir”. Lukács busca contrastar las tácticas de representación de novelistas tan naturalistas como Flaubert y Zola, con sus meticulosas descripciones, con el alcance épico de maestros de la narración como Scott, Balzac y Tolstoi. En las grandes novelas de estos últimos, “experimentamos hechos que son

²⁵ Véase Heinrich Himmler, “Himmler’s Summation, October 4, 1943”, en Lucy Dawidowicz, *A Holocaust Reader*, Behrman House, Nueva York, 1976, p. 133.

significativos en sí mismos gracias a la participación directa de los personajes en esos hechos y al significado social general que emerge del despliegue de las vidas de los personajes. Somos espectadores de unos hechos en los que los personajes toman parte activa. Nosotros mismos experimentamos esos hechos”²⁶. Lejos de ser meros receptores pasivos de la aniquilación, la película de Forgács nos conduce al corazón de la tormenta, nos muestra una parte de lo que la vida podía ser para aquellos atrapados dentro, y nos permite compartir los últimos momentos de una familia judía holandesa de entre las decenas de miles enviadas a la muerte.

Me parece que el trabajo de Forgács supone una intervención radical en el cine del Holocausto como género, al tiempo que un desafío para la historiografía canónica. Hayden White ha argumentado que la tendencia racionalista de la historia como disciplina e institución se ha cobrado su precio en los investigadores que han tendido a reprimir tanto el aparato conceptual de su discurso como el tono poético de su escritura²⁷. Afirmaría algo similar del documental, tal como ha evolucionado en los últimos cuarenta años. Primero debido a la emergencia del cine directo y más tarde por la evolución de las películas históricas basadas en entrevistas (películas, en pocas palabras, de los modos observacional e interactivo), lo que he llamado en otro lugar las funciones analíticas y expresivas del documental se ha quedado en gran medida sin desarrollar²⁸. El trabajo de Forgács, en deuda con una tendencia que Peter Wollen identificó hace tiempo con la vanguardia europea (Straub, Godard, Kluge), en cuanto opuesta a la norteamericana, se involucra tanto con

²⁶ Georg Lukács, “Narrate or Describe”, *Writer & Critic*, Merlin Press, Londres, p. 116.

²⁷ Véase H. White, “The Modernist Event”, op. cit.

²⁸ Micael Renov, “Toward a Poetics of Documentary”, en Michael Renov (ed.), *Theorizing Documentary*, Routledge, Nueva York, 1993, pp. 12-36.

la innovación formal como con el rigor analítico. Así lo describió Wollen en su influyente ensayo “The Two Avant-Gardes”:

En cierto sentido, el trabajo de Godard vuelve al punto de ruptura original en el que la vanguardia moderna empezó: ni realista ni expresionista, pero tampoco abstracta. De la misma manera, *Las señoritas de Avignon* no es ni realista ni expresionista ni abstracta. Disloca el significante del significado, afirmando –como es propio de la dislocación– la primacía del primero sin llegar, en ningún caso, a disolver el segundo²⁹.

The Maelstrom se aproxima a un peligroso fragmento del pasado de Europa sin la menor intención de abarcarlo por completo. Su evocación de una historia irrevocable –la desaparición de una familia– no ofrece ni explicación ni escape. Aun así, los significados históricos se acumulan. La significación está dislocada, pero no disuelta.

Mediante esta práctica, Forgács muestra una preocupación activa por lo que White ha llamado el aparato conceptual (que funciona como un historiador reflexivo profundamente consciente de sus métodos) y por la expresividad del conjunto de elementos visuales y sonoros. Además, su cine es una práctica poética en colaboración, dado el papel crucial que juega el compositor Tibor Szemző, sobre el que merecería hablarse mucho más. En lugar de eso, concluiré subrayando la conexión de Forgács tanto con la responsabilidad histórica (su función como testigo/escriba) como con la poética. Su trabajo queda mejor contextualizado en relación con una serie de prácticas artísticas similares, de carácter temporal, que se desarrollaron en Europa desde finales de los años setenta: el teatro de vanguardia, el *performance art*, la música minimalista y el cine experimental.

En *The Maelstrom* [*La tormenta*], Forgács ha materializado

²⁹ Peter Wollen, “The Two Avant-Gardes”, *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*, Verso, Londres, 1982, p. 100.

una metáfora de un abrumador desastre natural en el que los protagonistas se ven envueltos. Es tarea de la película mostrar que esos catastróficos hechos fueron, sin embargo, debidos por completo a la mano del hombre. La película comienza con metraje con grano de olas gigantes chocando sobre un rompeolas. Una muchedumbre inquieta, a la vez atraída y repelida por la violencia del oleaje, se mueve entre ponerse a cubierto o acercarse a la tormenta, como tentando al mar. Es la versión marítima del tan citado “torbellino de la historia”, en el que pronto caerían los judíos holandeses. Pero son las innovaciones de Forgács con la temporalidad del filme las que más subrayan sus esfuerzos por materializar/concretar la metáfora de la tormenta [*maelstrom*]. Gracias al rigor de su conceptualización y al montaje de las numerosas capas de elementos visuales y sonoros, Forgács crea lo que él ha llamado “espirales de tiempo”³⁰. Los Peereboom ficticios quedan atrapados en una vertiginosa sucesión de superposiciones temporales, giros y yuxtaposiciones, del mismo modo que los giros de la historia atraparon a los Peereboom de carne y hueso.

En el nuevo siglo, el Holocausto sigue siendo una fuente aparentemente inagotable de memoria traumática, inmersión psicológica, proyección, reinterpretación histórica y debate acalorado. En su monumental libro, *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory*, Yosef Hayim Yerushalmi ha mostrado cómo, desde la destrucción del segundo templo en el año 70 d.C. hasta el siglo XIX, los judíos han preferido el mito a la historia. Esto ha supuesto una bendición a medias: los mitos han sido una fuente de supervivencia a lo largo de los siglos de dispersión de la Diáspora; pero en otros momentos, incluyendo según sostiene Yerushalmi la gestación de la *Shoah*, esos mitos han dificultado trágicamente la supervivencia. En este momento, es-

cribe, “la tarea de tender puentes con su gente recae sobre el historiador”³¹. El trabajo de Péter Forgács es una labor que tiende puentes. *The Maelstrom*, en particular, funciona al mismo tiempo como un acto autocrítico de interpretación histórica y como una obra de arte formalmente innovadora cuyo poder afectivo genera entendimiento y empatía. En *The Maelstrom*, el arquetipo es reemplazado por el testimonio, la metáfora es actualizada, y lo inimaginable entra en la historia.

Bibliografía citada

- Adorno, Theodor W., *Prisms*, MIT Press, Cambridge MA, 1988.
- Barthes, Roland, “Historical Discourse”, en Michael Lane (ed.), *Introduction to Structuralism*, Basic Books, Nueva York, 1970, pp. 145-155.
- _____, *The Rustle of Language*, University of California Press, Berkeley, California, 1989, pp. 141-148.
- Beverly, John, “The Margin at the Center: On Testimonio (Testimonial Narrative)”, en Sidonie Smith y Julia Watson (eds.), *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women’s Autobiography*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1992, pp. 91-114.
- Felman, Stuart y Laub, Dori, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, Nueva York, 1992.
- Himmler, Heinrich, “Himmler’s Summation, October 4, 1943”, en Lucy S. Dawidowicz (ed.), *A Holocaust Reader*, Behrman House, Nueva York, 1976, pp. 130-142.
- Ivens, Joris, *The Camera and I*, International Publishers, Nueva York, 1969.
- Levi, Primo, *Survival in Auschwitz: The Nazi Assault on Humanity*, Simon & Schuster, Nueva York, 1993.
- Loshitzky, Yosefa (ed.), *Spielberg’s Holocaust: Critical Perspectives on Schindler’s List*,
- ³⁰ Yosef Hayim Yerushalmi, *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory*, University of Washington Press, Seattle, 1982, p. 100.

³⁰ Correspondencia personal con el autor, 11 de julio de 2000.

- Indiana University Press, Bloomington, 1997.
- Lukács, Georg, "Art and Objective Truth", *Writer & Critic and Other Essays*, Grosset & Dunlap, Nueva York, 1970, pp. 25-60.
- _____, "Narrate or Describe", *Writer & Critic*, Merlin Press, Londres, 1970, pp. 110-148.
- Noriega, Chon, "Talking Heads, Body Politic: The Plural Self of Chicano Experimental Video", en Michael Renov y Erika Suderburg (eds.), *Resolutions: Contemporary Video Practices*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996, pp. 207-228.
- Renov, Michael, "Toward a Poetics of Documentary", en Michael Renov (ed.), *Theorizing Documentary*, Routledge, Nueva York, 1993, pp. 12-36.
- Rosenfeld, Alvin H., *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*, Indiana University Press, Bloomington, 1980.
- Santner, Eric L., "History Beyond the Pleasure Principle", en Saul Friedlander (ed.), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1992, pp. 143-154.
- Scholes, Robert, *Structural Fabulation*, University of Notre Dame Press, Notre Dame IN, 1975.
- White, Hayden, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978.
- _____, "The Modernist Event", en Vivian Sobchack (ed.), *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*, Routledge, New York, 1996, pp. 17-38.
- Winston, Brian, *Claiming the Real: The Griersonian Documentary and Its Legitimations*, British Film Institute, Londres, 1995.
- Wollen, Peter, *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*, Verso, Londres, 1982.
- Yerushalmi, Yosef Hayim, *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory*, University of Washington Press, Seattle, 1982.
- Young, James E., *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington, 1988.

“Cómo era entonces”.

El cine doméstico como Historia en *Meanwhile Somewhere...*

William C. Wees

*Estas películas amateurs se encuentran llenas de errores.
La mayoría de ellas –digamos que un 99%– son aburridas.
Aburridas y malas. De modo que uno tiene que excavar mucha arena
antes de encontrar un poco de oro. Pero, de repente, te das cuenta
de que toda la arena es como oro. Eso es lo paradójico.*

Péter Forgács¹

El cine doméstico suele aparecer en los documentales a causa de lo que Patricia R. Zimmermann ha llamado sus “cualidades nostálgicas, un tiempo congelado fuera de la historia”². No obstante, cineastas más arriesgados y experimentales han usado películas domésticas recicladas con otros propósitos más interesantes. Un ejemplo excelente es *Meanwhile Somewhere...* (1994), una de las películas en las que el cineasta húngaro Péter Forgács utiliza cine doméstico para explorar la historia de Europa entre 1930 y 1960. Esta historia está vivida y filmada por gente común y trata de su vida diaria, mientras que los asuntos que preocupan a los historiadores profesionales –inquietud social, emergencia del fascismo, la guerra en Europa, el

¹ Entrevista de Deirdre Boyle, “*Meanwhile Somewhere... A Discussion with Péter Forgács*”, *Immediacy: A Forum for the Discussion of Media and Culture*, www.newschool.edu/mediastudies/immediacy/archives/01/memory2001/Forgacs/forgacs.html (última consulta: 15 de octubre de 2009).

² Patricia R. Zimmermann, “Morphing History into Histories: From Amateur Films to the Archive of the Future”, *The Moving Image...*, 1.1, 2001, p. 129.

Holocausto, la imposición de regímenes comunistas de corte soviético en Europa Central y del Este— tienen lugar, en su mayoría, “fuera de la pantalla”. Si bien el conocimiento de esos eventos influye poderosamente en nuestra respuesta al metraje de las películas de Forgács, podemos también compartir de modo vicario esa suerte de placer ingenuo que los cineastas *amateur* y sus familias y amigos deben de haber sentido al ver las películas en el tiempo en que éstas fueron hechas (como se hará patente, *Meanwhile Somewhere...* presenta algunas notables excepciones a esta generalización).

Forgács no es el único cineasta que explota el complejo proceso de recepción que implica el visionado de películas domésticas recicladas. Como prefacio al análisis del método utilizado por Forgács para convertir el cine doméstico en historia visual, reseñaré brevemente otras cinco películas hechas con material comparable al que se usa en *Meanwhile Somewhere...*, pero con resultados significativamente distintos. El subsiguiente análisis del filme de Forgács debería clarificar el significado de esas diferencias, sin quitar ningún mérito —espero— a los otros cineastas que han elegido reciclar metraje de películas domésticas para sus propios propósitos políticos y estéticos.

Relaciones de forma y contenido en el cine doméstico reciclado

En *Urban Peasants* (1975), el cineasta americano experimental Ken Jacobs reunió rollos de película de 16 mm de cien pies, rodados por la tía de su mujer en un sector judío de Brooklyn durante los años treinta y cuarenta. Aparte de dar al filme un título, y abrir y cerrar la película con varios minutos de cinta negra acompañado por extractos de una grabación sobre aprendizaje de idiomas titulada “Instant Yiddish”, Jacobs no ofrece ningún comentario o interpretación sobre el metraje de las películas domésticas originales. Sin embargo,

como Jeffrey Skoller ha argumentado, “de un modo irónico y afectivo, *Urban Peasants* muestra no sólo lo que ha perdido la vida tradicional judía a través de la asimilación, sino también los modos en que la vida judía continuaba en otros lugares, a pesar de lo que estaba ocurriendo en Europa”. Haciendo uso del concepto de “información paralela” [*sideshadowing*] —un término acuñado por Michael A. Bernstein en *Forgone Conclusions: Against Apocalyptic History* para describir los hechos relacionados pero no incorporados al relato histórico dominante—, Skoller dice que el filme de Jacobs “es una veta paralela a las historias de aniquilación [de la población judía europea] y a los alegatos de su inevitabilidad, al mostrar lo prosaico de otras vidas judías (...). Estos artefactos de la vida cotidiana judía hablan de la idea de una existencia cotidiana en el medio de la catástrofe”³.

La lectura de Skoller de la película puede o no coincidir con las intenciones de Jacobs, pero parece apoyar la tesis de Jacobs de que “la mayoría del metraje es perfecto por sí mismo, perfectamente revelador en su forma semi o inconsciente”⁴. Esta afirmación se podría aplicar también al cortometraje de Abraham Ravett *In Memory* (EEUU, 1993), en el que películas domésticas sin editar sobre la vida cotidiana en el gueto judío de Lodz (Polonia) terminan con el metraje del ahorcamiento de casi una docena de hombres sobre un gran patíbulo en la plaza central de un pueblo. Como Jacobs, Ravett no proporciona títulos explicatorios, ni comentarios en *off*; ni siquiera sonido alguno mientras las imágenes están en pantalla. En cambio, al principio y al final de la película, mientras la pantalla está completamente en

³ Jeffrey Skoller, *Shadows, Specters, and Shards: Making History in Avant-Garde Films*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005, p. 53.

⁴ Ken Jacobs, *Filmakers' Cooperative Catalogue*, n° 7, The New American Cinema Group, New York, 1989, p. 272. El comentario de Jacobs se refiere a su *Perfect Film* (1986), pero se aplica igualmente bien a *Urban Peasants*.

negro, oímos una oración por los muertos cantada en hebreo, con la traducción inglesa en pantalla en la secuencia final. El metraje de archivo es mostrado “como es”, como sugiriendo que nada se puede decir *sobre* eso, que manipularlo a través del montaje u otros artificios formales supusiera un flaco servicio, quizás incluso una profanación. Tan sencillo e impersonal en la forma como gráficamente preciso en el contenido, el metraje de archivo se convierte en un homenaje cinematográfico a los muertos, enmarcado por la oscuridad y la oración.

Para hacer *Günther 1939 (Heil Hitler)* (1994), el cineasta austriaco Johannes Rosenberger refilmó metraje doméstico de modo que las líneas de separación de fotogramas y parte de los agujeros de la película quedaran visibles en pantalla. Al enfatizar la película *como* película, Rosenberger se distancia de su fuente, como si afirmara que el metraje original es un documento separado, distinto, sobre el que no posee más responsabilidad que el haberlo elegido para mostrárnoslo. Como en la mayoría de cine doméstico, los diferentes planos no parecen tener un orden particular o una relación de necesidad entre ellos. El plano de una mujer alimentando a su hijo está seguido por el plano de una mujer sosteniendo al bebé, al que le siguen unos pocos segundos de negro. Después vemos un plano picado de una calle en la que espera en línea una multitud de gente, tomado desde la ventana de un segundo piso o un balcón. La policía hace retroceder a la gente. Dos hombres miran arriba y saludan a la cámara. Un desfile se acerca. En una limusina aparece sentado Adolf Hitler y algunos de sus ayudantes. Una segunda limusina pasa. En el siguiente plano, una mujer y un hombre están sentados en una pequeña barcaza; y a esto le sigue el plano de dos hombres. Después la cámara se cierra sobre una cara borrosa, sombría. Y eso es todo. Rosenberger enfatiza la presencia de

Hitler entre esas imágenes típicas de cine doméstico, por medio de un tipo de revelado que lo muestra a cámara lenta. El cineasta permite así que la yuxtaposición de lo históricamente significativo con las imágenes domésticas ordinarias hable por sí misma. O, más bien, *nos* permite reconocer y contemplar las ironías de esa yuxtaposición y las consecuencias históricas que implica⁵.

Entre otras películas hechas con cine doméstico, hay dos realizadas por cineastas experimentales estadounidenses que ofrecen una perspectiva especialmente útil para abordar el análisis de *Meanwhile Somewhere...* En la primera, *The Future Is Behind You* (2004), Abigail Child reeditó películas domésticas anónimas y añadió un relato ficticio sobre una familia judía que vivía en Austria en la década de los treinta. A través del texto visual, Child “identifica” a los miembros de la familia y presenta a la hija menor como la narradora del filme. También a través del texto en pantalla, la hija da información sobre las actividades de la familia, expone sus pensamientos y sentimientos, y narra el destino de otros miembros de la familia, algunos de los cuales perecen en el Holocausto, mientras que otros emigran a Palestina y los Estados Unidos. El relato pone tanto énfasis en los roles sociales y de género como –en palabras de Child– en “el momento histórico que permanece como huella textual”⁶. Los hechos –el metraje filmico en sí– y la ficción –el relato que se superpone al metraje– se funden en una lectura crítica/creativa verosímil en términos históricos y psicológicos, pero que es, sin embargo, una recreación imaginativa de una historia familiar ilustrada con películas domésticas. El

⁵ Estos comentarios sobre *In Memory* y *Günther (Heil Hitler)* aparecieron originalmente de forma ligeramente distinta en William Wees, “Old Images, New Meanings: Recontextualizing Archival Footage of Nazism and the Holocaust”, *Spectator*, 20.1, 1999-2000, p. 73.

⁶ Abigail Child, notas sobre *The Future Is Behind You*, incluidas con la copia en vídeo de la película.

resultado, ha sugerido tentativamente Child, es “un documental en el que interfiere la ficción”⁷.

The Family Album (1987) de Alan Berliner está compuesto por metraje anónimo de un gran número de películas domésticas norteamericanas rodadas entre la década de los veinte y la de los cincuenta. Comenzando por planos de niños recién nacidos, la película va mostrando progresivamente niños que aprenden a andar, niños mayores que juegan, adolescentes y jóvenes de fiesta, ceremonias matrimoniales, la aparición de otra generación de niños, la ancianidad y los funerales. Como Child, Berliner añade una banda sonora con música y algunos efectos de sonido. La película trata de ser –en palabras de Berliner– “un retrato universal, aunque íntimo, de la vida familiar americana: sin guión, sin ensayos, pero tampoco ajena a los conflictos y las contradicciones que subyacen a la vida familiar y sus rituales”⁸. Llamar a este retrato colectivo “universal” es cuestionable. Se trata en esencia de una evocación de la vida de una familia de raza blanca, de clase media americana, en la primera mitad del siglo xx. La descripción de Berliner como “retrato íntimo” subraya correctamente la ausencia de referencia a eventos públicos y a los contextos históricos más amplios en los que estas familias vivieron y filmaron sus vidas.

Preservar la historia, crear arte

Como Berliner, Péter Forgács trabaja con un considerable cuerpo de películas domésticas. Pero al contrario que Berliner, a Forgács le preocupa preservar y subrayar sus contextos históricos. El cine domés-

⁷ Abigail Child, correo electrónico al autor, 5 de noviembre de 2004. En el mismo correo señala el trabajo del novelista W.G. Sebald como el precedente de la mezcla de ficción y realidad en su película.

⁸ Alan Berliner, *Filmakers' Cooperative Catalogue*, n° 7, p.31.

tico, argumenta, “puede mostrarnos muchas cosas sobre la realidad y complejidad de la Historia, tal y como es vivida por la gente real”⁹. Como Child, construye muchos de sus filmes –aunque no *Meanwhile Somewhere...*– a partir de las películas domésticas de una misma familia (que generalmente incluye la familia extensa y los amigos), y organiza el montaje en orden cronológico, de modo que podemos observar las actividades y relaciones de un grupo particular de gente a lo largo de varios años. Algunos ejemplos notables de estas películas dedicadas a la familia incluyen: *The Bartos Family* (1988), hecha a partir de cine doméstico de Zoltan Bartos, y *Free Fall* (1996), a partir de películas domésticas de György Petö, ambas incluidas en la serie *Private Hungary*; y *The Maelstrom* (1997), centrada sobre todo en las películas domésticas de una familia judía holandesa, los Peereboom, con metraje adicional del cine doméstico de un holandés nazi, Seyss-Inquart, el comisario del Reich para los territorios holandeses ocupados. Al contrario que Child, Forgács se esfuerza por identificar adecuadamente a la gente, las relaciones familiares, las localizaciones y algunos eventos públicos cruciales que los sujetos del filme presenciaron, estuvieran o no estos eventos grabados en las películas domésticas. Cuando lleva estas películas domésticas a la esfera pública, Forgács no muestra menos interés que Child en su relevancia psicológica y social, aunque él añade escasa información factual para complementar las evidencias que ofrece el metraje mismo. Con sus propias palabras, “estas películas se encuentran llenas de momentos reveladores sobre cómo fue entonces, y cómo se sintieron, sobre aquello que consideraron que necesitaban representar. Si esas revelaciones del yo son situadas en un contexto donde se pueda percibir su

⁹ Scott MacDonald, “Péter Forgács”, *A Critical Cinema 4*, University of California Press, Berkeley, 2005, p. 299.



Free Fall: boda en 1940

cultura, su historia y su pasado, y cómo cada personalidad encajaba en ellas, los resultados pueden llegar a ser muy dinámicos”¹⁰.

Para crear ese contexto revelador, Forgács no queda satisfecho con reproducir el metraje sin intervenir en su presentación o influir en su recepción. Con una actitud típicamente modernista, explota las propiedades formales y materiales del medio para dar forma al conjunto de la estructura, el ritmo y el significado del trabajo. Esas propiedades específicas del medio incluyen un riguroso montaje y la integración de diversos elementos audiovisuales diferentes, incluyendo –en palabras de Forgács– “no sólo la identificación de personas y momentos concretos (la historia de la pieza) y el tintado (para darle el tono *emocional*), sino el uso de cámara lenta, imagen congelada, ampliaciones; el uso y diseño de textos en pantalla; y todos los elementos y capas del sonido: voz en *off*, efectos de sonido, música. Cada

¹⁰ S. MacDonald, “Péter Forgács”, op. cit., p. 300.

uno de ellos es como un instrumento en una orquesta”¹¹. Más que una mera compilación, *Meanwhile Somewhere...* es una composición en la que las películas *amateur* aportan un ingrediente crucial, esencial, pero en combinación con otros muchos.

Meanwhile Somewhere... fue la contribución de Forgács a la serie en cinco partes titulada “The Unknown War”, realizada para ser emitida en la televisión europea¹². Las cinco partes fueron hechas por cinco cineastas diferentes, cada uno de los cuales utilizó un conjunto de cincuenta horas de películas domésticas que fueron rodadas en Europa entre 1936 y 1945. A Forgács se le asignó el intervalo entre 1940 y 1943. Con metraje doméstico de una docena de países europeos, la película ofrece una visión panorámica de la vida en la Europa en guerra, lo que contrasta con las historias más centradas en familias que recogió en películas como *Bartos Family*, *Free Fall*, y *The Maelstrom*. La película comienza con un hermoso plano de patinadores en medio de la nebulosa y helada Zuider Zee. Patinan alejándose de la cámara y adentrándose en la niebla, como si entraran en el pasado, en un mundo que el paso del tiempo ha oscurecido. Se da a entender que la película va a tratar de traspasar esa cortina de oscuridad, reuniendo cine doméstico que representa diversos hechos –algunos banales, otros profundamente dramáticos y perturbadores– que gente ordinaria vivió en un periodo extraordinario de la historia de Europa.

El plano de los patinadores funde a negro y es seguido de un rápido montaje de fotografías que establecen el escenario de guerra: una enorme esvástica en una corona, aviones de combate que vuelan en formación, hombres con uniformes, etc. Éstas se encuentran

¹¹ S. MacDonald, “Péter Forgács”, op. cit., pp. 314-315.

¹² El título completo del trabajo, tal y como aparece en la película misma, es *The Unknown War* “*Meanwhile Somewhere...*” 1940-1943.



Meanwhile Somewhere...

sobreimpresas sobre un plano de soldados armados que desfilan rápidamente a través de la pantalla, de izquierda a derecha. Cuando el último soldado sale del cuadro, la imagen se congela y el título de la película aparece sobre el fondo vacío. Otro fundido a negro y los patinadores regresan. En tres planos, patinan hasta nosotros, se alejan de nosotros y regresan hacia nosotros de nuevo, hasta que un último y solitario patinador se desliza más allá de la cámara y en pantalla queda sólo la niebla. (Este mismo plano cerrará la película, unos cincuenta minutos después, cerrando así figuradamente la cortina que se había abierto al principio). Esta sección de apertura cuidadosamente compuesta se acompaña —como gran parte del resto del filme— de una música tranquila, no entrometida, hipnóticamente repetitiva, compuesta por un colaborador habitual de Forgács, Tibor Szemző. Aunque la música es el elemento predominante del paisaje sonoro de la película, también se oyen algunos efectos de sonido estratégicamente

colocados, fragmentos de discursos, sonidos de multitudes y voces aisladas. Gran parte del metraje está revelado de tal modo que adquiere un ritmo más lento y ligeramente onírico, efecto aumentado por la música de Szemző y los frecuentes fundidos a negro entre las secuencias. En el montaje del filme, los temas habituales de las cintas domésticas se mezclan con los sucesos inusuales de la guerra. Los niveles macro y microhistóricos se van solapando y mezclando; y el efecto acumulativo resultante es una suerte de corriente de conciencia cinematográfica que discurre a través de la mente colectiva de una Europa en guerra.

La película ofrece escasa evidencia directa de la guerra y el combate en el frente. Hay unos pocos planos de edificios destrozados, acompañados de un título, “Entrada Este de Varsovia”, y algo de metraje rodado en Ucrania en 1942 por Lászlo Rátz, un alférez del Segundo Ejército húngaro: tropas a caballo, prisioneros rusos de guerra, soldados rusos muertos, vagones de tren descarrilados y soldados en un tren cambiando pan por huevos con una chica. Por lo demás, la guerra en sí misma se queda como un contexto conocido, pero no visible, en la presentación que Forgács hace de ella: no como la presentarían los noticiarios, documentales o películas de propaganda, sino como las películas domésticas la representaron, incluso cuando muestran la vida que se vivía como si no hubiera guerra. Después de todo, están mostrando la vida, eso sí, durante el periodo bélico.

Tal como se espera de las películas domésticas, hay numerosos planos de niños, parientes, amigos, actividades propias del hogar, reuniones de familia, fiestas, bodas, vacaciones. También hay un torneo de golf en Bélgica, una corrida de toros en Lisboa, cabareteras en *topless* en el Moulin Rouge y una mujer que se baña y se mete desnuda en la cama, sonriendo a su marido o amante que está detrás de

la cámara. Vemos a una recién nacida, Marie Olga Kubisková, y su madre en la habitación de hospital. Un poco después en la película, ya es una niña pequeña duchándose en el patio trasero (una de las varias secuencias con niños o adultos en duchas o bañeras). Al principio de la película, una pareja de mediana edad forcejea juguetonamente en el jardín. Son miembros de la familia Govaert, de Gembloux, Bélgica, que aparecen varias veces a lo largo de la película, incluyendo una secuencia cercana al final, en la que se reúnen para un banquete de bodas en 1943. Del mismo año es el metraje de una pareja holandesa que celebra el duodécimo aniversario de boda con sus invitados vestidos con elaborados disfraces y pelucas del siglo XVIII. También del mismo año, se muestra una reunión de amigos en un jardín en Bélgica, donde una mujer de mediana edad corpulenta –y bastante achispada– baila y hace el tonto para la cámara, para diversión de quienes están en la fiesta.

Mientras tanto, en algún lugar, otras películas domésticas registraban hechos muy diferentes, el más llamativo de ellos una minitrama que se desarrolla en nueve escenas separadas, conforme el documental progresa. Rodado en un pueblo de Polonia, muestra –en palabras de un subtítulo– el “castigo racista de los amantes”: una chica y un chico (identificados en el filme como “La joven polaca llamada María, 17 años... Y el chico alemán llamado Georg Gerhard, 18 años”) son llevados a la plaza del pueblo con letreros colgando de sus cuellos. Se nos cuenta en *off* y en los subtítulos lo que los letreros dicen: “Soy un traidor para los alemanes” (dicho por una voz masculina) y “Soy una puerca polaca” (dicho por una voz femenina). En cada una de las escenas siguientes, las voces repiten las mismas declaraciones autoacusatorias y humillantes, produciendo una suerte de refrán verbal/musical. Forgács se ha referido a ellas como “canciones”



Meanwhile Somewhere...

y a la película como a una “ópera” que “está dedicada a esas dos declaraciones”¹³. Mientras la gente del pueblo observa de pie, un hombre con aspecto severo, identificado en el texto visual como Paul Hose, usa unas enormes tijeras para cortar todo el pelo de la chica y del chico, excepto un mechón rizado y atado con la forma de una cola de cerdo. Después, los dos son llevados en desfile por las calles del pueblo. Un elemento visual inusual de estas escenas es una pequeña imagen inserta en la esquina inferior derecha del cuadro. En cada escena, una “instantánea” de algo o alguien de esa secuencia aparece en ese inserto¹⁴. La más inquietante de ellas no muestra, como se podría imaginar, las caras de María o Georg o Paul Hose, sino una que aparece en la última escena, que termina con un grupo de niños siguiendo la

¹³ Entrevista de Deirdre Boyle, “*Meanwhile Somewhere... A Discussion with Péter Forgács*”, op. cit., p. 6.

¹⁴ Como Forgács ha explicado, esto es un ejemplo de haber hecho de la necesidad, virtud. For-

procesión. Varios de ellos se vuelven para mirar hacia atrás a la cámara y el plano termina con un fotograma congelado. El inserto muestra a uno de ellos: una muchacha cuya bonita cara, inexpresiva, no dice nada –y dice todo– del ritual del “castigo racista” y de la crueldad comunitaria que acaba de presenciar.

De entre el metraje que muestra los efectos insidiosos de las doctrinas racistas durante la guerra, el más angustiante procede de Westerbork, Holanda, donde los nazis establecieron un campo de concentración “modelo” en el que los judíos eran relativamente bien tratados antes de ser transferidos a los campos de exterminio. Los vemos llegando y siendo “tramitados” por administrativos que eficientemente rellenan a máquina la información relevante de cada individuo. De manera característica, Forgács no sólo identifica el lugar, sino que explica que el metraje fue “filmado por Rudolf Breslauer, prisionero, siguiendo la orden del comandante de campo Gemmecker”; e informa de que ciento veinte mil personas salieron de Westerbork entre 1943 y 1945 hacia los campos de exterminio. Vemos luego otras secuencias de metraje doméstico antes de que la película muestre el metraje hecho famoso –o infame– por Alain Resnais en *Noche y niebla*: en Westerbork, varios cientos de judíos son hacinados en vagones bajo vigilancia de los oficiales nazis, vestidos con elegantes y ajustados uniformes y brillantes botas negras, acompañados de sus también brillantes y elegantes Doberman Pinchers. El plano final del tren abandonando la estación funde lentamente a blanco, como si el tren desapareciera en una niebla no muy distinta de la niebla sobre el Zuider Zee del principio y del final de la película. Además de su im-

gács usó estos insertos para cubrir el logo del Archivo Cinematográfico de Varsovia, que ocupaba la misma esquina del cuadro en el metraje que el Archivo le había proporcionado (cfr. D. Boyle, “*Meanwhile Somewhere...* A Discussion with Péter Forgács”, op. cit., p. 9)

portancia temática, el fundido a blanco tiene una función formal, estética. Desde este punto hasta el final, los fundidos entre secuencias son siempre a blanco, no a negro, como había sido habitual (aunque no siempre) hasta entonces en la película. Con este mecanismo formal, Forgács nos prepara sutilmente para la conclusión que se acerca.

Evidencias de la persecución de los judíos y de la nazificación de gran parte de Europa aparecen en muchas otras películas domésticas. Un equipo de trabajo húngaro-judío desfila y cava zanjas; judíos por la calle llevan estrellas amarillas en sus chaquetas; en Utrecht, está pintado “Dankt Adolf Hitler” en un muro y “Jood” en letras enormes sobre un escaparate; sobre planos de la Ciudad Vieja de Praga en invierno, Joseph Goebbels declara que “la completa desconexión del gueto judío no es una cuestión moral, sino una cuestión de seguridad del Estado”; torres de vigilancia sobresalen en un campo de concentración en Plaszow, Polonia (filmado a escondidas por Tadeus Fraszyn, un miembro de la resistencia polaca); nazis holandeses vestidos de uniforme descansan en una playa de Holanda; en Breslau, Alemania, una joven robusta del Frente Alemán de Trabajo corre en formación; en Bure, Bélgica, soldados alemanes apilan en la parte trasera de un camión bicicletas confiscadas; en Lille, Francia, soldados alemanes y civiles se mezclan en una calle estrecha y concurrida; el título original de una película doméstica, “El regreso de nuestras gloriosas tropas”, precede a planos de una multitud de civiles haciendo el saludo fascista al desfile de soldados en el centro de Viena; en París, un oficial de la Wehrmacht acordona los desiertos escalones del Sacré-Coeur, acompañado en la banda sonora por el sonido sincronizado de botas golpeando los escalones de piedra; en Atenas, la bandera nazi ondea sobre la Acrópolis, la gente hace cola para obtener comida, hombres escualidos descansan en camas de hospital, una masa de

gente desfila con pancartas que dicen “NO MÁS EJECUCIONES”, “LIBERTAD O MUERTE” y las tropas alemanas abren fuego contra ella.

El metraje de Atenas (rodado pese al gran riesgo personal por un hombre de negocios ateniense, Angelos Papanastassiou)¹⁵, el metraje de Westerbork, el metraje de Polonia que relata el castigo de los dos jóvenes, María y Georg, ilustran vívidamente el sufrimiento infligido a las víctimas de “la guerra desconocida”. Además, debido al momento y al lugar en que las películas domésticas fueron hechas, rebosan significación histórica e impacto emocional. Dada la profundidad de significado que la historia les ha otorgado, uno se podría preguntar: ¿no se podría haberlas “dejado solas”, como Ken Jacobs recomendaría? ¿Qué justifica los mecanismos formales que Forgács aplica a las películas domésticas de las que se apropia para su filme?

Contextualizar “textos abiertos”

Una respuesta a esa pregunta está sugerida en la descripción de las películas *amateur* que hace Patricia R. Zimmermann, como “un texto que desafía el análisis textual tradicional de la forma fílmica, porque es un texto abierto que sólo puede ser completado por la contextualización histórica”¹⁶. En *Meanwhile, Somewhere...* Forgács ofrece esa contextualización. Al mismo tiempo, dota a su trabajo de una base estética y una unidad formal que no existe en el metraje de la película doméstica original. Forgács ofrece un análisis original y creativo de los “textos abiertos”, hechos por gente que, como ha dicho, “no se daban cuenta de que estaban grabando tantas cosas que po-

¹⁵ El metraje de las películas domésticas de Angelos Papanastassiou le proporcionó a Forgács el material para su película *Angelos' Film* (1999).

¹⁶ P. R. Zimmermann, “Morphing History into Histories...”, op. cit., p. 111.

drían ser importantes para mí, para nosotros, hoy”¹⁷. Su enfoque nos ayuda a ver más –literal y conceptualmente– de lo que nos permitiría una proyección de las películas domésticas individuales en su forma original.

El proceso de contextualización histórica comienza cuando se añaden fechas y nombres de lugares (“Praga 1940”, “Polonia ocupada 1941”, “Viena 1941”, “Breslau, Alemania, 1942”, “Lille, Francia 1943”) y se identifica, cuando es posible, quién está siendo filmado y dónde: la familia Govaert y la familia Dugman en Bélgica, la familia Svoboda en Polonia, los Apfelthaler –padre e hijo– en Viena, Marie Olga Kubisková y su hermano Petr en Checoslovaquia. Esta clase de contextualización también incluye información sobre las circunstancias especiales del rodaje: un miembro de la resistencia polaca filmando los campos de concentración de Plaszow con una cámara escondida, un hombre de negocios ateniense filmando en secreto escenas de la ocupación alemana de la ciudad, un prisionero filmando las actividades en el campo de concentración de Westerbork a las órdenes del comandante del campo.

Mientras que esta información factual es útil (Forgács insistiría probablemente en que es esencial), se produce una contextualización histórica más rica y profunda por el uso que Forgács hace del montaje para situar imágenes cotidianas, centradas en la vida familiar de la burguesía europea, en el contexto de imágenes de los efectos anormales que la guerra produce en la vida pública. Las primeras sugieren que la vida sigue adelante como siempre, las últimas sugieren que no. A través del montaje, Forgács nos pide que entendamos y evaluemos cada visión en el contexto de la otra. Y conforme la película

¹⁷ Entrevista de Deirdre Boyle, “*Meanwhile Somewhere...* A Discussion with Péter Forgács”, op. cit., p. 6.

progresa, la ausencia de guerra en las películas domésticas se convierte de forma creciente –para nosotros, y quizá también para los participantes– en una presencia poderosa. Resulta imposible mirar incluso las más inocentes y juguetonas escenas del día a día de la vida familiar sin tener conciencia de que algo más está sucediendo en una sociedad europea transformada por la guerra. Al contextualizar imágenes de vidas privadas y eventos públicos, de tranquilidad doméstica y malestar social, de relaciones familiares gratificantes y persecuciones políticas, Forgács desafía lo que tradicionalmente se asume como culpa e inocencia, resistencia o colaboración, privilegios y privaciones y, sin duda, como felicidad e infelicidad de millones de personas en la Europa en guerra. Como espectadores, no sólo observamos, sino que se nos involucra intelectual y emocionalmente en las contradicciones e ironías del contexto histórico forjado por el montaje de Forgács.

Al mismo tiempo, la banda sonora de la película aporta una forma más sutil de contextualización en la que la respuesta del espectador a la manipulación del sonido y la imagen realizada por Forgács se convierte en un factor crucial. La música tranquila y contemplativa de Tibor Szemző, y los breves insertos de efectos sonoros sincronizados, ayudan a establecer una relación entre el espectador y la película que es al mismo tiempo admirativa y crítica, comprometida y distanciada. Como Forgács ha explicado,

la banda sonora es también una parte de ese acercarse y alejarse de la pantalla. Y ése es el modo en que funcionan los efectos sonoros. A veces es alienante y a veces muy meditativa y no sabes dónde estás. Es parte de un mal sueño. O a veces oyes una voz o un sonido muy concreto, el sonido del fuego o el sonido de los pasos [del oficial de la Wehrmacht que desciende los escalones del Sacré-Coeur] y entonces te saca fuera de ese nivel abstracto¹⁸.

¹⁸ Entrevista de Deirdre Boyle, “*Meanwhile Somewhere...* A Discussion with Péter Forgács”, op. cit., p. 4.

En efecto, Forgács apoya y amplía la petición de Zimmermann de una “contextualización histórica” de los “textos abiertos” cuando añade: “Diría que éste es un arte contextual, que el significado proviene del contexto en el que aparece. Puede tratarse de un sonido abstracto, puede ser una imagen, puede ser cualquier capa de la obra”¹⁹.

La música de Szemző se complementa con el movimiento ralentizado producido por el proceso de revelado del metraje original. Ambos introducen un ritmo sutil, un pulso (sonoro y visual) que implícitamente une en un mismo contexto afectivo y estético a las diversas actividades y eventos grabados en las películas domésticas. Ambos influyen en *cómo sentimos* lo que vemos, al tiempo que contribuyen a la unidad formal del texto como un todo. Lo que sugiero, por decirlo de otra manera, es que en *Meanwhile, Somewhere...* la contextualización de textos abiertos va más allá de revelar las implicaciones sociales, psicológicas, políticas e históricas del contenido visual de las películas domésticas; también proporciona los medios para provocar un compromiso intelectual y emocional con esos textos, tanto si son vistos de forma individual o como parte de una totalidad con muchas facetas. Parece improbable que esa riqueza en la recepción pudiera resultar de la proyección de las películas domésticas si fueran “dejadas solas”.

Además de su aportación estética, las técnicas formales empleadas por Forgács encarnan un imperativo moral, que visualmente se representa con una fuerza especial a través de su práctica frecuente de terminar el plano con un fotograma congelado de alguien mirando directamente a la cámara. Desde nuestra posición perceptiva y psicológica como espectadores, el efecto resultante es el de una persona

¹⁹ *Ibid.*

que nos mira *a nosotros*. Se trata de una mirada que nos implica y nos desafía implícitamente a que reflexionemos sobre dónde nos encontramos *nosotros* respecto a lo que sucede en la pantalla. De ahí que el tema clave termine por ser no sólo “cómo era entonces”, sino cómo *es* ahora.

Bibliografía citada

- Berliner, Alan, *Filmakers' Cooperative Catalogue*, n° 7, The New American Cinema Group, Nueva York, 1989.
- Boyle, Deirdre, “*Meanwhile Somewhere...* A Discussion with Péter Forgács”, *Immediacy: A Forum for the Discussion of Media and Culture*, www.newschool.edu/mediastudies/immediacy/archives/01/memory2001/Foragacs/foragacs.html (última consulta: 15 de octubre de 2009).
- Jacobs, Ken, *Filmakers' Cooperative Catalogue*, n° 7, The New American Cinema Group, Nueva York, 1989.
- MacDonald, Scott, “Péter Forgács”, *A Critical Cinema 4*, University of California Press, Berkeley, 2005, pp. 289-321.
- Skoller, Jeffrey, *Shadows, Specters, and Shards: Making History in Avant-Garde Films*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005.
- Wees, William C., “Old Images, New Meanings: Recontextualizing Archival Footage of Nazism and the Holocaust”, *Spectator*, 20.1, 1999-2000.
- Zimmermann, Patricia R., “Morphing History into Histories: From Amateur Film to the Archive of the Future”, *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archives*, 1.1., primavera 2001, pp. 109-130.

A través de nuestros propios ojos. El cine realizado con metraje doméstico japonés-americano¹

Karen L. Ishizuka

Los americanos de ascendencia japonesa han tenido un papel fundamental en los Estados Unidos durante más de un siglo. Reclutados como una fuente de trabajo barato que sustituyera a los chinos después del Acta de Exclusión China en 1880, llegaron con la intención de hacer mucho dinero y volver a su país. Pero eso no era tan fácil como esperaban y, a pesar de lo extendida de la discriminación contra los que no eran blancos, muchos acabaron quedándose. Así fue como no sólo hicieron de América su casa, sino que contribuyeron a hacer América²: trabajaron en el campo y en las fábricas, construyeron almacenes e iglesias y tuvieron hijos americanos³. Pero mientras la mayoría de la sociedad aparecía habitualmente en los no-

¹ N. del E.: Este capítulo fue solicitado originalmente como colaboración para la parte cuarta de este libro, que contiene testimonios o entrevistas a cineastas, de extensión breve. De ahí la redacción en primera persona y que se centre en el trabajo de la propia Karen L. Ishizuka. Tras recibirlo, a la vista de la reflexión más general que realiza sobre el cine doméstico de origen japonés-americano (que se refleja también en una extensión más larga de lo inicialmente previsto), decidí incluirlo en esta parte segunda, con el visto bueno de la autora.

² N. del T.: La autora, como es habitual en la literatura estadounidense, se refiere con frecuencia a los Estados Unidos como “América”. Se ha respetado esa nomenclatura en la mayoría de las ocasiones, aun siendo conscientes de que esa identificación no resulta adecuada tomada en sentido literal.

³ Para una panorámica de la vida de la comunidad japonesa en los Estados Unidos, véase Brian Niiya (ed.), *Encyclopedia of Japanese American History: An A-Z Reference from 1868 to the Present*, edición actualizada, Facts on File, Nueva York, 2001; y David J. O'Brien y Stephen S. Fugita, *The Japanese American Experience*, Indiana University Press, Bloomington, 1991.

ticiarios del día, los japoneses-americanos y otros americanos de color, considerados literalmente antiestéticos, pasaban desapercibidos ante las cámaras. Cuando por fin consiguieron aparecer en pantalla tanto en las películas de Hollywood como en los anuncios de televisión, fue porque hacían papeles esporádicos como villanos exóticos y peligrosos o como criados sumisos y ridículos, caricaturas que no tenían ningún parecido con quiénes eran realmente.

Sin embargo, y sin que la mayoría de la sociedad lo supiera, cuando en 1923 salió al mercado doméstico la cámara de 16 mm, japoneses-americanos de todo tipo –jardineros, sacerdotes, empresarios, antiguos fotógrafos de novias– empezaron a grabar sus vidas en cintas domésticas, en definitiva, empezaron a hacer sus propias películas. Como en principio sólo eran un medio personal de registrar sus vidas, las cintas acabaron abandonadas y estropeándose, en buhardillas, trasteros o armarios durante más de sesenta años. Hoy en día sobreviven como el único documento cinematográfico auténtico de japoneses-americanos de mediados del siglo XX, y ofrecen una visión inédita de la América multicultural del momento.

Dada mi formación en antropología, comunicación y estudios asiático-americanos, empecé a trabajar con películas domésticas en 1989, cuando nos contrataron al fotógrafo y cineasta Robert A. Nakamura y a mí para impulsar el fondo fotográfico del Japanese American National Museum en Los Ángeles, California. La misión del museo es contar la historia y la cultura de los japoneses en los Estados Unidos desde su propia perspectiva. Cuando descubrimos que había películas domésticas hechas por los primeros inmigrantes japoneses, llamados *Issei* (que literalmente significa “primera generación”) en los años veinte y treinta, y por sus descendientes americanos o *Nisei* (segunda generación) en los años cuarenta, cincuenta y se-

senta, nos dimos cuenta de que este medio tan sencillo era el que mejor podría dar vida a la historia y a la cultura. Este capítulo relata sumariamente cómo hicimos películas a partir de ese cine doméstico de japoneses-americanos, y cómo en ese proceso recuperamos este modo ignorado de conocimiento histórico⁴.

El cine doméstico japonés-americano en los años veinte y treinta

La primera colección de cine doméstico que encontramos consistía en veinte rollos de cuatrocientos pies, de película de 16 mm en blanco y negro, filmados por un empresario *Issei* en la costa noroeste. Estaban grabadas desde 1924 –justo un año después de que Eastman Kodak hubiera presentado al público el formato de 16 mm– hasta finales de los años treinta. En este temprano metraje doméstico había imágenes sorprendentes de las que ni siquiera habíamos visto fotos, como las de leñadores japoneses-americanos montados en troncos flotantes por el río de Columbia; o mujeres japonesas-americanas jugando al golf y deslizándose por la nieve. Había también un desfile del Día de la Independencia, con tanques de la época de la Primera Guerra Mundial, y soldados uniformados, seguido de la típica celebración del 4 de julio, con sus competiciones y banderas americanas... con la singularidad de que todos los participantes eran japoneses. Había incluso unas escenas de interior curiosas de un banco japonés-americano, con trabajadores caucásicos usando unos teléfonos de la época, y trabajadores japoneses haciendo cuentas en un ábaco.

⁴ Para más información sobre este archivo, véase mi texto “The Moving Image Archive of the Japanese American National Museum”, en Karen L. Ishizuka y Patricia R. Zimmermann (eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, University of California Press, Berkeley, 2007, pp. 122-125.

Evidentemente, éstos no eran los típicos planos aparentemente interminables de vacaciones familiares, fiestas de cumpleaños y niños aprendiendo a andar que normalmente asociamos cuando oímos hablar de “cine doméstico”. Estas primeras cintas eran sin duda una evidencia visual, una grabación documental con un significado cultural e histórico. Poco después encontramos muchas más colecciones de esa primera generación de japoneses. ¿Por qué estos inmigrantes asumieron tan rápidamente el cine doméstico? Mi teoría es que, a diferencia de otras partes del mundo, la fotografía ya era popular en Japón para mediados del siglo XIX. Tanto es así que artesanos que trabajaban en las imprentas tradicionales japonesas reorientaron su carrera y empezaron a teñir fotografías a mano para adaptarse al mercado cambiante. Después de que los japoneses empezaran a emigrar a los Estados Unidos a finales de siglo, la fotografía se hizo fundamental para la evolución de la sociedad japonesa-americana, con el fenómeno de la “fotografía de novios”: el intercambio de fotografías de hombres en los Estados Unidos y mujeres en el Japón, en lo que venía a ser una versión del matrimonio concertado a ambos lados del Pacífico. Se establecieron estudios fotográficos profesionales hasta en la comunidad japonesa-americana más pequeña, y fotógrafos ambulantes llegaban a ir a las zonas más remotas, con trajes de caballero alquilables, para así sacar el mayor partido posible a las opciones matrimoniales incluso de los trabajadores más pobres. Según empezaban a tener hijos y a construir comunidades, solían enviar fotografías a sus familiares en Japón para que vieran cómo era la vida en América. Así, familiarizados ya con la imagen fotográfica, cuando empezó a popularizarse el cine doméstico lo aceptaron con naturalidad y entusiasmo. Y como no fueron reconocidas ni valoradas en su momento como el recurso cultural que eran, las películas domésticas que so-

brevivieron quedaron relegadas en el olvido. Cuando empezamos a decir que estábamos buscando cine doméstico de japoneses-americanos, quedamos encantados al encontrar más de lo que creíamos que existía.

Nos dimos cuenta de que las trayectorias de la producción cinematográfica *amateur* y la historia japonesa-americana se habían desplegado a la par. En 1924, un año después de que Eastman Kodak introdujera los modelos domésticos de cámaras y proyectores de 16 mm, el Acta de Exclusión de Asiáticos interrumpió la inmigración japonesa. Los japoneses-americanos siguieron realizando numerosas películas domésticas, que fueron reflejando también el desarrollo del medio, con la película en color introducida en 1928, el 8 mm en 1932 y el Super 8 en 1965. En la actualidad, tras más de ciento treinta años en los Estados Unidos, los japoneses-americanos llevan aquí seis o siete generaciones y han creado una cultura japonesa-americana propia, con su estilo y su manera de hacer las cosas, lo que se refleja de un modo único en las películas domésticas y más recientemente en el vídeo doméstico.

Through Our Own Eyes (1991) y *Moving Memories* (1992)

La primera producción que hicimos Robert A. Nakamura y yo con cine doméstico fue una instalación de disco láser de tres pantallas llamada *Through Our Own Eyes*, que consistía exclusivamente en películas de 16 mm que habíamos descubierto hacía poco tiempo, filmadas por *Issei* en los años veinte y treinta. Se realizó para la exposición inaugural del Japanese American National Museum en 1991. El propósito de *Through Our Own Eyes* era “resucitar” a los inmigrantes japoneses e insertar su presencia en las tradicionales exposiciones estáticas de un museo. El recurso a la presentación en tres pantallas

optimizaba el efecto de mostrar la gran variedad de vida japonesa-americana dentro de un espacio limitado.

Para nosotros era importante mantener lo más posible la integridad del metraje original. Como director, en las fases de selección y montaje Nakamura probó con muchas variaciones, incluyendo el montaje temático o cronológico de las imágenes. Pronto nos encontramos conducidos por las propias películas domésticas, pues ellas presentaban una visión única de la vida, tal y como el cineasta la había vivido y filmado. En vez de montar la producción de modo temático o cronológico, lo que llevaba a mezclar colecciones, decidimos realizar un cierto montaje dentro de cada colección y presentarlas como piezas diferenciadas, en vista de que las visiones/versiones de cada cineasta respecto a la vida en su país de acogida eran tan distintas. Para presentar cada una de las colecciones incluimos una imagen del cineasta *amateur*—de una fotografía o de una película doméstica suya—, su nombre y su fecha de nacimiento y de defunción. Aunque al final encontramos algunas mujeres que habían rodado cine doméstico, cuando montamos esta producción sólo contábamos con colecciones filmadas por hombres.

La instalación de triple pantalla no tenía narración, pues pretendía que las imágenes hablaran por sí solas, sin un carácter didáctico, para hacer presente el espíritu del inmigrante en la sala de exposiciones. Para subrayar el punto de vista de los inmigrantes, la banda sonora estaba formada por canciones japonesas y americanas muy populares en aquella época. Nakamura y yo las seleccionamos de entre más de trescientos discos de 78 rpm que habían donado o prestado los inmigrantes o sus hijos, que incluían por ejemplo una animada interpretación de la famosa melodía americana “My Blue Heaven” cantada en japonés. Durante el tiempo que duró la exposi-

ción, podía oírse cómo los visitantes japoneses-americanos mayores cantaban en voz alta esas canciones nostálgicas con las que crecieron.

Through Our Own Eyes mostraba a los japoneses-americanos haciendo cosas típicamente “americanas” como jugar al fútbol americano, y típicamente “japonesas” como participar en bailes tradicionales. Lo que resultaba más revelador e interesante era la integración de esas actividades culturales aparentemente distintas. Por ejemplo, había secuencias donde se les veía haciendo cosas típicamente americanas al modo japonés, como celebrar el 4 de Julio con comida japonesa. También se les veía celebrar tradiciones japonesas con maneras americanas, como añadir muñecas de Shirley Temple a las muñecas japonesas expuestas en el Día de las Niñas. En una de las escenas, dos niñas pequeñas *Nisei* bailan alrededor de un tocadiscos en un salón: una va vestida con un kimono japonés y la otra lleva un vestido occidental. El padre aparece en un sofá del salón leyendo un periódico y, si uno se fija, en vez de *Los Angeles Times* vemos que se trata de un periódico japonés escrito en inglés y japonés. En otra escena aparecen unos niños comiendo tallarines con *hashis* japoneses (palillos), mientras los padres, al otro lado de la mesa, aparecen comiendo con cuchillo y tenedor.

Gracias a ese enfoque, *Through Our Own Eyes* proporcionaba un punto de vista desde el que se veía el todo, más que los márgenes. Esas películas eran testigos de una cultura japonesa-americana en desarrollo. Los japoneses-americanos nunca se habían visto representados en la gran pantalla si no era en papeles estereotípicos. Los que no eran japoneses-americanos nunca habían visto rostros asiáticos en ropa americana de época en medio de actividades típicamente americanas del momento. Aunque nos habían dicho que los visitantes del museo pasan menos de tres minutos en cualquiera de las exposicio-

nes, tuvieron que ponerse tres filas de bancos para dar cabida a toda la gente del público que se quedaba durante el ciclo completo de cuarenta minutos, compuesto de capítulos de siete minutos. Dada la popularidad de la instalación de pantalla múltiple, los visitantes preguntaron si podían adquirir una copia. Esto llevó a adaptar la instalación de triple pantalla a un formato de pantalla única. Contamos además con el famoso actor George Takei de *Star Trek* como presentador y narrador, introduciendo cada uno de los capítulos de las películas domésticas. Se tituló *Moving Memories* y se difundió por televisión de cable en todo el mundo, además de ser traducido al japonés para su retransmisión en Japón. Fue la única producción audiovisual en recibir un premio al mérito de la American Association of State and Local History en 1993, y hoy en día sigue siendo uno de los best sellers de la tienda del museo.

El cine doméstico en los campos de concentración americanos durante la Segunda Guerra Mundial

Al igual que nos ocurrió con el descubrimiento de las películas domésticas de los años veinte, cuando encontramos filmaciones de los llamados campos de concentración americanos, nos parecía haber hallado otro increíble tesoro oculto. Durante la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos luchó en Europa y en el Pacífico, aunque también hubo una batalla en el frente interno. Aunque Estados Unidos estaba en guerra con Italia, Alemania y Japón, sólo a los americanos de ascendencia japonesa se les forzó en masa a salir de sus casas y se les encerró en barracones cercados por cable de espino y rodeados de guardias armados en lo que el propio gobierno americano llamó campos de concentración. Al terminar la guerra, ciento veinte mil trescientos trece japoneses-americanos habían sido encarcelados. Estos miles de resi-

dentos y ciudadanos americanos fueron juzgados sin cargos, juicios o cualquier otro proceso legal como se debía. Con sólo dos semanas de plazo, se forzó a los japoneses-americanos a vender o abandonar sus casas y negocios, y hombres, mujeres y niños –dos tercios de los cuales eran ciudadanos americanos de nacimiento– fueron enviados hacia campos del interior, en algunas de las zonas más aisladas del país. Aunque se les encarceló por suponer una hipotética amenaza a la seguridad nacional, no había ningún indicio –ni entonces ni ahora– que apoyara la acusación. En un país donde se es inocente hasta que se demuestra lo contrario, esto supuso un tremendo fallo del sistema democrático.

Al desalojarles de sus casas y enviarles a los campos, las cámaras y las radios se consideraron contrabando y por tanto fueron confiscadas. Con el tiempo lograron pasarse a escondidas unas cuantas cámaras, incluyendo cámaras de cine, y al levantarse la restricción en algunos de los campos, los visitantes traían cámaras y carretes fácilmente, o incluso los compraban por catálogo y se les enviaba por correo. Al final encontramos películas domésticas hechas por japoneses-americanos de siete de los diez campos que se habían instalado. Además de mostrar los campos de concentración americanos desde dentro, estas películas domésticas constituyen un desafío a las imágenes “oficiales” de los campos tomadas por el gobierno americano y las agencias de noticias, usadas para racionalizar el asunto de la encarcelación.

El género del cine doméstico recogía de un modo muy expresivo la ironía de intentar realizar actividades americanas típicas, como los *boy scouts* o los partidos de fútbol o béisbol, dentro de los límites de campos de concentración americanos. Con independencia de qué actividad se filmara, nunca faltaban de fondo las filas de barracas de cartón alquitranado, los comedores comunitarios y las torres de vigilancia. Mirándolas desde fuera, estas contradicciones son difíciles de entender.

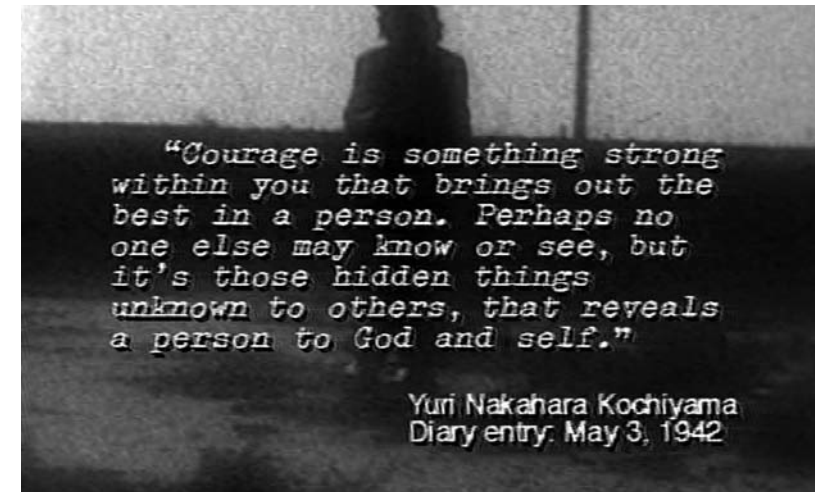
¿Cómo puede sonreír alguien que ha sido encarcelado injustamente? Sin embargo, desde el punto de vista japonés-americano, estas películas domésticas reflejan el intento de los presos de hacer una vida lo más normal posible. Aunque había tragedias y bajas a causa de los encarcelamientos, la mayoría de los presos estaban decididos a sacar lo mejor de esa situación tan adversa. Estas películas domésticas grabadas por japoneses-americanos sobre su propio encarcelamiento reflejan la dialéctica de una comunidad que se reinventa a sí misma dentro de un ámbito de confinamiento colonizado singularmente.

Something Strong Within (1994)

*Something Strong Within*⁵ es una producción en vídeo que hicimos para una exposición que comisarié, titulada “Los campos de concentración americanos: Recordando la experiencia japonesa-americana”. El título está sacado de una entrada de un diario que dice: “El coraje es una fuerza que hay dentro de ti y que saca lo mejor de cada persona. Quizás nadie más pueda saberlo o verlo, pero son esas cosas escondidas e invisibles para otros las que revelan una persona ante Dios y ante sí misma”. Pusimos esta cita al principio de la película.

Al igual que *Through Our Own Eyes*, *Something Strong Within* usa exclusivamente películas domésticas como único elemento visual. No tiene ninguna narración en *off*. No hay entrevistas, comentarios emotivos de los presos o discursos analíticos de historiadores o sociólogos. La única información explícita es un pequeño resumen escrito sobre el encarcelamiento al principio de la película,

⁵ *Something Strong Within* (1994) está dirigida por Robert A. Nakamura y producida por Karen L. Ishizuka para el Japanese American National Museum. Ha sido premiada en siete ocasiones y proyectada en festivales y museos de todo el mundo. La película, al igual que *Moving Memories*, se puede adquirir en DVD a través de la página web del museo (www.janm.org).



Something Strong Within (1994). Cortesía del Japanese American National Museum

textos aislados con citas de los presos, y la identificación del campo y del cineasta al que corresponden las imágenes. Más bien tratamos de construir una obra con capas diversas, usando una variedad de películas domésticas que se proyectaban junto a una música evocadora, con el fin de invitar al espectador a involucrarse emocionalmente – más que intelectualmente– en la historia de los campos.

Este proyecto era especialmente importante para Nakamura, que reunía la doble faceta de cineasta y de participante involuntario en la encarcelación. A diferencia de mí, Bob había estado dos años de su infancia en un campo y había pasado el resto de su vida tratando de entenderlo. Apodado el “padrino de los medios asiático-americanos” por su trabajo pionero en este campo, Nakamura fue el primero –a principios de los años setenta– en explorar, interpretar y mostrar en cine la historia y cultura de los japoneses-americanos⁶. Ya incluso

⁶ John Esaki, voz “Robert Akira Nakamura”, en B. Niiya (ed.), *Encyclopedia of Japanese American History...*, op. cit., pp. 291-292.



Something Strong Within (1994). Cortesía del Japanese American National Museum

de joven se preguntaba por qué se habían tenido que mudar de su casa a unos barracones en medio del desierto, aunque fue después cuando supo de la injusticia del incidente, especialmente de lo mucho que sus gentes habían perdido y lo duro que fue para ellos reconstruir sus vidas después de la guerra. El asunto de los campos se ha convertido en un tema recurrente en su trabajo, tratado a través de fotografías, documentales, relatos e incluso en formato docudrama.

El objetivo de *Something Strong Within* era mostrar la resistencia inherente a la convicción de los presos de que había que sacar lo mejor de aquella situación. No pretendía ser una película educativa sobre los campos, sino ir más allá de los hechos y las estadísticas. Mi trabajo con películas domésticas había estado en un plano más estratégico que el de Nakamura. Como estaba convencida de que eran una herramienta cultural única, estaba implicada a nivel tanto nacional como internacional en que se reconociera su valor y de este modo se conservaran, al tiempo que apoyaba la importancia que tenían en el es-

tudio de la historia y la cultura. Como parte de este proyecto más amplio de valorizar las películas domésticas, abogaba por su protagonismo en *Something Strong Within*, para que destacasen como material documental, más que usarlas simplemente como información visual de fondo. Aunque Nakamura había trabajado con metraje doméstico en *Through Our Own Eyes* y en *Moving Memories*, al principio él pensaba que el cine doméstico no iba a ser suficiente por sí solo para contar la historia de los campos. Consideraba que se necesitaban otros elementos, por lo que grabamos muchos de los artefactos y cartas que había en la colección del museo y planeamos incluir entrevistas grabadas a gente que había estado en los campos. Sin embargo, una vez que empezó a analizar las colecciones de los campos y a revisar el metraje una y otra vez, entendió que eran la evidencia visual del espíritu inefable que les había permitido soportar la reclusión. Las películas domésticas tenían un nivel de verosimilitud con el que nunca antes se había encontrado, y captaban esos retazos emocionales de la vida en los campos que aún seguían grabados en él: “En ese estadio, me dieron escalofríos. Nada antes me había despertado ese sentimiento visceral de estar de vuelta en el campo”. Fue entonces cuando buscó captar la atención del espectador de la misma manera en que él se había sentido cautivado.

Las películas domésticas se convirtieron en la clave de por qué y cómo enfocamos *Something Strong Within* de la manera en que lo hicimos. Al capturar momentos irrepetibles y singulares en película de 8 mm, las películas domésticas mostraban una perspectiva profundamente personal, forzando al espectador a enfrentarse a las imágenes como recuerdos inquietantes. En el montaje, Nakamura realzó la inmediatez del momento, al ajustarse al formato pequeño del cine doméstico, en vez de tratar de ocultarlo, conservando los enfoques y desenfoces o el movimiento inestable de la cámara. Dejó que

cada secuencia se desplegara sin prisas, para dar una sensación de estar ahí personalmente. Acerca de esta aproximación, el historiador de cine Robert Rosen afirma:

Partiendo de la convicción de que las imágenes deben hablar por sí mismas, Nakamura adopta una postura arriesgada, que le lleva a desaparecer, a limitar su visibilidad como director... Con la premisa de que menos puede ser más, Nakamura plantea un acercamiento a la filmación documental que nos recuerda a Dziga Vertov. Ambos creen que el cine como propuesta social es más persuasivo no por el mensaje que transmite abiertamente, sino como resultado de estrategias retóricas sutiles que invitan a una interacción intensiva del espectador con las imágenes densas que aparecen en pantalla⁷.

Terminamos *Something Strong Within* con una cita de uno de los cineastas domésticos, Dave Tatsuno, que resumía de manera sencilla pero elocuente nuestros sentimientos con respecto al significado de las películas domésticas. Dice así:

Espero que mis películas les permitan compartir uno de los aspectos de la experiencia en los campos, que es el espíritu de la comunidad japonesa-americana. Pese a la soledad y la desesperación que nos envolvían, intentamos sacar lo mejor de aquella situación. Espero que cuando vean las escenas del *mochitsuki*, la reparación de tuberías, el turno del comedor y el servicio religioso, se fijen en el espíritu de la gente. Verán unas personas tratando de reconstruir una comunidad a pesar de obstáculos abrumadores. Creo que ésa es la esencia de estas películas domésticas.

Al final, como todas las películas, *Something Strong Within* ha supuesto un esfuerzo artístico de colaboración para expresar lo que el título expone de manera directa. No se buscaba hacer una recapitulación de los hechos y los datos, sino maximizar la capacidad del cine doméstico para conducir al espectador a aquellos momentos

⁷ Robert Rosen, "Something Strong Within as Historical Memory", en K. L. Ishizuka y P. R. Zimmermann (eds.), *Mining the Home Movie...*, op. cit., p. 109.



Something Strong Within (1994). Cortesía del Japanese American National Museum

concretos y hacérselos comprender con mayor profundidad. Haciéndose eco de la opinión de Robert Rosen, de que sólo cuando los espectadores interiorizan una obra, ésta se vuelve operativa como fuerza cultural⁸, Joy Yamauchi, en una reseña de *Something Strong Within*, escribió: "La verdadera fuerza de esta película reside en que no pide disculpas por mostrar escenas de niños jugando o gente riéndose y gastando bromas, pues no se necesita ninguna disculpa"⁹.

El significado del cine doméstico para la gente de color en los Estados Unidos

Como nación que es de inmigrantes, el impacto colectivo de todos los grupos étnicos y culturales se combina para crear los Estados Unidos. En el proceso de adaptarse a este país y transformar

⁸ R. Rosen, "Something Strong Within as Historical Memory", op. cit., p. 116.

⁹ Citado en Karen L. Ishizuka, *Lost and Found: Reclaiming the Japanese American Incarceration*, University of Illinois Press, Urbana y Chicago, 2006, p. 121.

nuestras propias vidas, hemos traído una diversidad de tradiciones, gastronomía y valores, que a su vez han ido transformando el país. Toda cultura contiene sus propias convicciones, y es a partir de esa integridad cultural y en relación con el entorno exterior, como la gente construye sus mundos sociales, simbólicos, reales e incluso imaginarios. Las películas domésticas, al partir de la realidad de quien las filma, son particularmente importantes para contar la historia de las minorías étnicas en los Estados Unidos. Hasta en fechas tan recientes como 1967 –y más tarde en muchas partes del país–, no se consideraba que la actividad de las comunidades minoritarias americanas tuviera interés noticioso, por lo que resultaban desconocidas y quedaban sin documentar en los medios de comunicación. Fue a partir del movimiento por los derechos civiles y por el orgullo y la liberación étnica de los años sesenta y setenta, cuando la gente de color comenzó a aparecer en los medios mayoritarios de una forma que no fuera puntual (y con frecuencia hasta entonces con retratos normalmente estereotipados, cuando no abiertamente racistas). No hay fotografías de la vida en los Estados Unidos a mediados del siglo xx según era vivida por los mexicano-americanos, afroamericanos, japoneses-americanos y otros grupos étnicos, excepto lo grabado y documentado por nosotros mismos en nuestros álbumes y películas familiares. Así, las primeras películas domésticas no sólo ofrecen los retratos más auténticos de la vida de las diversas etnias del país, sino también la única documentación cinematográfica de la vida de esas etnias desde el punto de vista de aquellos que la vivieron. Son registros únicos y bien conservados de la vida cotidiana de esa realidad multicultural que son los Estados Unidos, y por tanto nos proporcionan una historia social del país. Al hacer películas con cine doméstico, estamos sacándolas de los armarios y proyectándolas en las

pantallas no sólo para dar testimonio de la naturaleza multiétnica de América, sino también para mostrar nuestras vidas a través de nuestros propios ojos.

Bibliografía citada

- Ishizuka, Karen L., *Lost and Found: Reclaiming the Japanese American Incarceration*, University of Illinois Press, Urbana y Chicago, 2006.
- Ishizuka, Karen L. y Patricia R. Zimmermann (eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, University of California Press, Berkeley, 2007.
- Niyya, Brian (ed.), *Encyclopedia of Japanese American History: An A-Z Reference from 1868 to the Present*, edición actualizada, Facts on File, Nueva York, 2001.
- O'Brien, David J. y Stephen S. Fugita, *The Japanese American Experience*, Indiana University Press, Bloomington, 1991.
- Rosen, Robert, "Something Strong Within as Historical Memory", en Karen L. Ishizuka y Patricia R. Zimmermann (eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, University of California Press, Berkeley, 2007, pp. 107-121.

Del cine doméstico al documental personal en América Latina. Cinco casos

Jorge Ruffinelli

Desde 1985, el documental latinoamericano ha venido incorporando –y reciclando, incrustando, utilizando– filmaciones de cine doméstico. Las estrategias narrativas han sido diversas, así como los objetivos y los resultados estéticos e ideológicos. De diferentes maneras, ese cine doméstico, circunscrito en su origen a los ojos de la familia, ha encontrado un nuevo ámbito de exposición, esta vez social, para la mirada colectiva. Los siguientes son cinco casos de los diferentes caminos que el cine doméstico ha tomado para salir de casa y asomarse al mundo.

El hallazgo por azar

Mi hijo el Che, retrato de familia de don Ernesto Guevara (Fernando Birri, Cuba, 1985)

A poco de comenzar la entrevista que Fernando Birri realizó con Ernesto Guevara Lynch (1901-1987) en abril de 1984, en La Habana, conocida como *Mi hijo el Che, retrato de familia de don Ernesto Guevara*, se incluyeron en el documental unos pocos minutos de películas domésticas sobre la familia del entrevistado. Lo más significativo –y hasta podría añadirse, lo “único” que justifica esas inclusiones– es la aparición de un niño: Ernesto Guevara, el futuro Che. En el momento de realizarse la película habían pasado casi dos décadas desde su muerte en 1967.

Tal como lo explicó Birri, cuando comenzó la entrevista él no conocía la existencia de los materiales filmados. Imaginó que don Ernesto tal vez tuviera fotografías familiares, que podrían usarse en el documental para agilizar las imágenes y no quedarse solamente con el estilo común de la entrevista periodística.

En esas largas conversaciones, ya cuando empezamos a hablar del filme y a buscar documentación, don Ernesto recordó unas filmaciones que había hecho cuando su hijo era chico. Y después me entregó un paquetito y me dijo: “Me gustaba filmar”. Yo no quería hablar por miedo a que se quebrara el hechizo. “¿Vos creés que esto se podrá ver?”, le pregunto. “Si querés, yo te lo doy, llevalo al laboratorio y vemos qué sale”. Era una película que el papá había hecho de sus hijitos, entre ellos de Ernestito, cuando tenían seis o siete años. Un documento histórico impresionante, inédito, que él tenía en el fondo de un baúl y no había mostrado nunca a nadie. Le pregunté si estaba de acuerdo en incorporarlo a la película, estuvo de acuerdo y así lo hice¹.

Las películas domésticas de don Ernesto no tenían más que cinco minutos de duración y fueron incorporadas en seis segmentos o episodios. Es posible conjeturar que ese material fue usado en su totalidad, porque hay secuencias que poco o nada tienen que ver con lo más “importante”, que son los momentos en que aparece el futuro Che. Es difícil hoy determinar cuál era el formato original de ese material filmico², probablemente sería 8 mm.

Tres años antes de filmarse este documental, Ernesto Guevara Lynch había publicado su libro *Mi hijo el Che*³, cuyo título el docu-

¹ Fernando Birri, *Soñar con los ojos abiertos. Las treinta lecciones de Stanford*, Aguilar, Buenos Aires, 2007, p. 118.

² “Creo recordar que las pelucitas que estaban en el baúl de Don Ernesto eran rollos de 8 mm (no sé si ya en esa época existía Super 8). Me acuerdo, eso sí, que era un paquetito envuelto con hule negro y atado con cintas de papel adhesivo (que no se habían quitado desde Buenos Aires hasta una de las tardes en que hicimos la entrevista)”. Comunicación de Fernando Birri a Jorge Ruffinelli, 27 de noviembre de 2009.

³ Ernesto Guevara Lynch, *Mi hijo el Che*, Planeta, Barcelona, 1981.



Mi hijo el Che (1985): Los primeros pasos

mental reiteraría sin ser, obviamente, una adaptación del libro. De todas maneras, la publicación de dicho libro inspiró a Birri a realizar un “doble retrato”, como lo llamó, un “retrato por superimpresión”: “Un retrato de don Ernesto Guevara Lynch, padre del Che, pero que por superimpresión, por transparencia, dejara ver al hijo, al Che”⁴.

El documental realiza este doble retrato, pero en vez de “transparencia”, lo que tenemos es una interpretación y una construcción de la imagen del hijo por el padre. En esa construcción, el

⁴ F. Birri, *Soñar con los ojos abiertos...*, op. cit., p. 114.

hallazgo casual de las películas domésticas cumple una función precisa. Hacia 1985, Ernesto Che Guevara era una figura mítica, y la persona real había comenzado a desaparecer. La súbita aparición de unas filmaciones domésticas creaban la oportunidad de devolverle al mito su rostro humano. Y nada parecía mejor, dada la desaparición física de la madre (Celia había muerto en 1965), que el testimonio del padre como vehículo de esa humanización.

La película de Birri no fue una biografía de Che Guevara en sentido estricto, y por eso tiene libertad y arbitrariedad en su estructuración narrativa. Al comienzo la vida del Che se despliega en una breve y esquemática cronología sin otra imagen que el texto escrito sobre la pantalla. Sin embargo, las primeras imágenes fotográficas son las del Che muerto. El cuerpo del Che expuesto sobre una piletta, mientras sus captores y testigos se pasean a su alrededor. El documental comienza con imágenes de la muerte y acaba con imágenes de la infancia. La inversión cronológica resulta absoluta, y se explica porque el trauma colectivo provocado por la muerte del Che persistía, dándole a los diferentes documentales de la época un valor dramático que de haber estado vivo el personaje, no existiría. Más aún: es la desaparición física del Che la que le da valor y significado a las películas domésticas y las recupera en un ámbito público para el cual no estaban destinadas. De haber estado vivo el Che en 1985, estas películas domésticas seguirían en el fondo del baúl de su padre.

Los seis fragmentos del cine doméstico incorporados al documental *Mi hijo el Che* habían sido filmados en un formato de cine sin sonido. En la película de Birri, las imágenes son acompañadas por los comentarios del padre. La *voiceover*, que por lo general es añadida en el momento del montaje, tuvo en este caso –señala Birri– un valor de documento añadido en su película. Porque una vez recuperadas

técnicamente las películas domésticas, y antes de incorporarlas al documental, fueron proyectadas especialmente para que las viera don Ernesto Guevara Lynch. En ese preciso momento se grabaron sus comentarios, con su autorización, mientras presenciaba las imágenes. Más tarde, a las imágenes de las películas domésticas sin sonido se les incorporó la voz de don Ernesto sin modificar en absoluto el “momento” especial en que las había vuelto a ver y comentado. Se buscó dejarle a los comentarios la total espontaneidad; por eso, una y otra vez asoma la sorpresa por el reconocimiento de personas y lugares.

En el primer fragmento se escucha: “Esto debe ser en Argüello... debe de haber sido en 1932... Che chiquito, Celia chiquita, Ernesto subiéndose a un árbol... Éste soy yo con Ernestito... Ernestito subiéndose al perro... Ernestito y Celia. Roberto debe de haber sido muy chico”. Más adelante, en el tercer fragmento, se escucha a don Ernesto comentar:

Éste es el Che [en la ventana]... esto es en mi casa, Villa Nidia, y ésta es una chica, Fina Schweizer... Éste soy yo, a la derecha Celia... Éste es Ernesto “domando a un perro”, ése es Ernestito, el que está en el perro... Celia y yo, yo y los chicos... Ésta es la ventana de la pieza de los chicos... Ésta es la mamá de Fina Schweizer y éste es Fernando Schweizer... Jugando a la rueda, en la calle Avellaneda, y ahí se ve la catramina... Esto es muy lindo, es lo que hacíamos siempre: yo cargaba a todos los chicos encima.

El quinto fragmento, en el cual aparece su esposa (y madre del Che), sonriente y juvenil, tiene el siguiente comentario: “Él heredó muchas de las cosas de su madre; su madre era muy valiente, mucho más valiente que yo... Yo lo pude comprobar cuando se moría... Se murió sin decir ¡ay!, y tenía una de las enfermedades más dolorosas que hay, tenía un cáncer”.

Las películas domésticas tienen un valor afectivo y sentimental



Mi hijo el Che (1985): Ernesto, la madre, la abuela Lynch y la tía Beatriz Guevara

para quienes las han realizado, y una significación familiar que perdería el sentido para quienes, fuera del ámbito familiar, desconocieran a las personas y los lugares filmados. Al incorporarse las películas domésticas de Ernesto Guevara Lynch a un filme homenaje a su hijo, esas filmaciones pierden su naturaleza original para convertirse en otra cosa. Como señalé antes, sirven a una causa y propósito, y por consecuencia se resemantizan eliminándose el “grado cero” que deberían tener como documentos ajenos, en la medida en que Che Guevara ya era una figura apropiada (o rechazada) por el imaginario colectivo.

De ahí la falsa familiaridad que adquieren las imágenes, y el caudal de sentimiento que suelen despertar en el espectador, y que exceden a la familia original. Es como si se hubiese realizado una socialización de esa familia única, por el valor que uno de sus individuos (el Che Guevara) adquirió en el imaginario colectivo. Cuando ese valor es positivo, el icono pasa a formar parte del santuario de cientos de miles de familias auténticas, y el Che termina incorporado a la gran familia social.

Hurgando en los arcones familiares

El misterio de los ojos escarlata (Alfredo J. Anzola, Venezuela, 1993)

La línea paterna (José Buil y Marisa Sistach, México, 1994)

En *El misterio de los ojos escarlata* Alfredo J. Anzola arma un documental casi enteramente con retazos de películas viejas y aparentemente inservibles, filmadas por su padre, Edgar J. Anzola (1893-1981), una vez que las recuperó del armario en que habían quedado olvidadas. Eligió ante todo lo que Anzola padre había filmado sobre diversas actividades sociales y laborales, haciendo con ello un retrato fascinante de Venezuela desde comienzos de siglo hasta los años cuarenta. La ventaja con que contó Alfredo J. Anzola fue que Edgar J. Anzola había sido un pionero infatigable, con incomparables ansias de vida e invención, que si bien lo colocaron en un buen sitio dentro de la burguesía como empresario –introducción de los primeros Ford, técnico de electrónica, impulsor del desarrollo petrolero– también consiguieron revelar su sensibilidad artística y su apetito por las diversas formas del arte y la comunicación en su etapa de inicio (radiotelefonía, cine, golf, ciclismo, béisbol).

La película comienza con una secuencia memorable de una visita del cantante Carlos Gardel a Venezuela. Aunque no se señala entonces, fue la última, ya que poco después el cantante moriría en un accidente de aviación en Medellín, Colombia. Es que *El misterio de los ojos escarlata* celebra la vida, no la muerte (no hay prácticamente una sola tragedia, un solo hecho luctuoso recordado en este filme), sumando su mirada a una visión positiva del país y de su gente, y dejando de lado temas de violencia o corrupción, que también existían en la vida pública. Es importante considerar este aspecto, porque la apuesta del documental es notable por el entusiasmo puesto en la construcción filmica de un “recuerdo”. Desde la banda sonora, un

ficticio Edgar J. Anzola y un ficticio Alfredo J. Anzola comentan lo que la cámara (los fragmentos muy bien ubicados) han reunido y muestran. Aunque ficticios, son a la vez textos legítimos y un buen ejercicio de diálogo filial-paterno a través de una película del hijo, que recrea –revive– las del padre. No en vano la película acaba real y simbólicamente con el nacimiento de Alfredo: la película no es una autobiografía o un retrato familiar sino una cálida mirada al mundo “original”, antes de que el padre fuera su padre⁵.

Un documental de esta índole resulta siempre singular, si no único. No todos los cineastas tienen padres cineastas o pioneros en diferentes rubros de la vida pública. Uno de los pocos ejemplos que se le asemejan es el de los mexicanos José Buil y Marisa Sistach, *La línea paterna* (1994), otro rescate cálido y enriquecedor de los baúles familiares. En *El misterio de los ojos escarlata* hay más que recuerdos y añoranza. Anzola padre fue un verdadero introductor de diferentes tecnologías en la vida del país, y esto no se puede ignorar. Forma parte de un panteón de prohombres de la industria y la cultura que el país precisamente ha elegido recordar de manera permanente. Alfredo J. Anzola se pregunta retóricamente, clausurando el documental, por qué el nombre de su padre siempre ha convocado la sonrisa en quienes lo recuerdan. Esa sonrisa simboliza una carrera amable y memorable, imbuida hasta cierto punto de leyenda.

De ahí que el documental comience con la historia/leyenda del padre: nacido en 1893, a los dieciséis Anzola fue “descubierto” por Mr. William Phelps, quien no sólo lo introdujo en el mundo del co-

⁵ Una aguda observación de Alfredo J. Anzola: “Hice la película sobre mi padre pero no sobre mi padre, porque termina el día en que yo nací. (...) Esto se acaba cuando yo llegué. Es la película sobre un personaje que es mi papá, pero no es mi papá. Era un señor que existió antes de que fuera mi papá” (Entrevista de Jorge Ruffinelli, Caracas, 1994, reproducida en la parte cuarta de este libro).



El misterio de los ojos escarlata (1993): Carlos Gardel

mercio, sino que lo envió –una de tantas veces– a los Estados Unidos a prepararse ante las nuevas tecnologías a importar. De ahí la función de Anzola en la introducción de los primeros automóviles en Venezuela, que una grabación original de Aquiles Naza comenta con gracia y asombro cuando las distancias parecían mágicamente evaporarse con el viajero al volante del vehículo. (La sorpresa de que Anzola pudiera desplazarse de una ciudad a otra en un tiempo “récord” e inusual habla de las diferentes percepciones de tiempo y espacio que la cultura con sus inventos ha ayudado a modificar continuamente). Sin embargo, no puede hablarse de un elemento solo (los Ford T, por ejemplo) como característico de las iniciativas de Anzola. Parecía ser un verdadero renacentista, interesado por todo: máquinas registradoras para el comercio, vitrolas, pianolas, cine, radiofonía, bicicletas, aviones...

Respecto al título del documental, éste alude a la comedia radiofónica de Mario García Arocha y Alfredo Cortina, en la que Anzola también “actuó”. En el documental esta referencia produce el único tramo reconstruido, en el estilo de la dramatización, cuando un grupo de actores lee ante los micrófonos uno de los capítulos de la comedia. Que sea la única secuencia representada le añade valor y significación al documental, aunque fuese por el simple hecho de resignificar el resto del material por su índole “documental”, o por establecer una necesaria y divertida conexión del presente con aquel pasado. La radio, sin embargo, era (y es) sólo imagen audible, y en cambio el cine completa y enriquece su espectro artístico.

El misterio de los ojos escarlata problematiza la noción de “cine doméstico” en varios sentidos. Primero, la curiosa situación de la autoría del documental: aunque su concepción y realización es de Alfredo J. Anzola, prácticamente todos sus materiales fueron filmados por su padre. También Edgar J. Anzola fue director de cine. No sólo fundó la primera productora de películas en Venezuela, en 1923, sino que dirigió dos largometrajes de ficción hoy perdidos: *La trepadora* (1924) y *Amor, tú eres la vida* (1925). Las publicaciones dedicadas a estudiar la personalidad cultural múltiple de Anzola elaboran una filmografía con no menos de medio centenar de títulos entre 1921 y 1970⁶, y no son las típicas películas domésticas destinadas a verse y disfrutarse en el núcleo de la familia. Precisamente, Carlos Delgado Díaz indica que en ese plazo Anzola “realiza cincuenta y cinco películas documentales y familiares [énfasis mío] de temática muy variada”⁷. Una primera clasificación distinguiría “noticias filmadas, reportajes y películas de viajes”⁸,

⁶ Carlos Delgado Díaz, *Edgar J. Anzola*, Fundación Cinemateca Nacional, Caracas, 2006, pp. 72-77.

⁷ C. Delgado Díaz, *Edgar J. Anzola*, op. cit., p. 7.

⁸ C. Delgado Díaz, *Edgar J. Anzola*, op. cit., p. 20.

precedidas por algún material de cine “científico”, como cuando Anzola registra un “viaje científico” a Los Llanos por encargo del gobierno. Antes, en 1921, filmó (y exhibió en el Teatro Capitol) su primera película, *El tripanosoma venezolano*, “considerada como la primera película científica realizada en el país”⁹. La mayor parte de estos filmes, rodados en 16 mm, oscilan en su duración entre uno y cuatro minutos, aunque hubo algunos de alrededor de veinte minutos.

En una evaluación general, podría decirse que Anzola registraba situaciones médicas, sociales, deportivas y de viajes, guiado por diferentes estímulos, más cercano al interés de la noticia periodística —el noticiero o *newsreel*—, que del documental propiamente dicho. Esto no implica disminuir la calidad de su documental titulado *Armando Reverón* (1939), sobre el famoso artista plástico venezolano, que años después su hijo Alfredo rescató del olvido, le añadió la filmación de unos cuadros, sonido, música, y lo hizo accesible al público.

Al concluir *El misterio de los ojos escarlata* en el momento de su propio nacimiento, Alfredo J. Anzola quiso distinguir aquello que funcionaba más cercano al documental, de lo que podría considerarse cine doméstico puro. Y es que las filmaciones de Edgar J. Anzola oscilan entre el género documental y la filmación sin un objetivo social, por el simple gusto o la vocación fílmica.

La idea original de volver a utilizar los materiales de su padre surgió en vida de este último: “La primera vez que pensé en hacer algo papá estaba vivo. Le dije: ‘Mira, vale, esas cosas tan bonitas que tú tienes por ahí, vamos a tratar de recuperarlas’ (...) Incluso el texto de él, en la voz ficticia de la película, es auténtico. Yo le llevé un grabador de casete y le dije: ‘Cuéntame cosas aquí’. Esas grabaciones se perdieron y nunca recuperé los casetes, pero yo los

⁹ C. Delgado Díaz, *Edgar J. Anzola*, op. cit., p. 72.

había transcrito”¹⁰. Con ese material archivado, Alfredo J. Anzola abordó de nuevo el proyecto trascurrido un tiempo tras la muerte de su padre, como sigue relatando:

Después papá murió y el proyecto se detuvo por un tiempo, pues no me provocaba hacerlo, no tenía ganas. Y poco a poco empecé a pensar en él, pero me daba pudor hacer la película, porque era una película sobre “mi papá”. Los amigos me decían: “Tu papá no es tuyo nada más, es un poquito de todos nosotros”. La hice y la deshice, la tejí y la destejé muchas veces durante los siguientes años. Después me di cuenta que iba a ser el centenario del nacimiento de papá, y me dije: “Ésta es la fecha. Es ahora o nunca”¹¹.

Los Anzola también cuentan con numerosas filmaciones “familiares” o cine doméstico propiamente dicho, pero tal vez nunca se utilicen. Dice Alfredo J. Anzola: “Ahora tendría que armarme de valor porque hay otro closet lleno de películas, que son las de mi cumpleaños, de la primera comunión... No las he visto. Es decir, las vi en su momento y no me acuerdo de nada de eso, pues nunca más se volvieron a proyectar”¹².

Sin embargo, hay otro enfoque por el cual los filmes de Edgar J. Anzola reeditados y revitalizados por su hijo podrían formar parte de un cine doméstico. Si no lo fueron en su origen e intención, podrían serlo en sus consecuencias, si consideramos la dimensión nacional que tuvo *El misterio de los ojos escarlata* y cómo fue recibido por los espectadores. Fue recibido, más que como un documental objetivo, como un registro familiar y colectivo que les hacía falta a los venezolanos.

Cuenta Alfredo J. Anzola que Venezuela vivió durante décadas el mito de que la primera mitad del siglo xx había sido un “agujero negro”, y que no había sucedido nada (salvo el régimen autoritario de

¹⁰ Entrevista de Jorge Ruffinelli con A. J. Anzola (1994), reproducida en la parte cuarta de este libro.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

Juan Vicente Gómez entre 1908 y 1935) en el país: “Mentira: ahí pasaban miles de cosas. (...) Había todo un país funcionando. Y ese descubrimiento de esa ‘oscuridad’ que había en el país mucha gente lo agradece”¹³. En este sentido, *El misterio de los ojos escarlata* participa del revisionismo histórico-cultural de los años noventa, y por eso fue recibido con un sentimiento colectivo nacional, y con un reconocimiento de la recuperación del país, como si la película fuese ese álbum de fotos domésticas que los venezolanos habían extraviado hasta ese momento, y de pronto lo encontrarán. De ahí, la recepción:

La película ha sido una catarata de afectividad. A veces me llaman personas para decirme: “Usted no me conoce, pero yo soy la hija, o el nieto de tal persona que aparece en su película, y quiero darle las gracias”. A mí me conmueve mucho todo lo que pasa, porque más que decir, como se hace ante una película, “Lo felicito”, “Qué buena”, en ésta lo que la gente dice es “Muchas gracias”. Como diciendo: “Muchas gracias por dejarme ver una cosa nuestra que yo no sabía que estaba ahí”¹⁴.

La línea paterna, de Buil y Sistach, rescató de los arcones familiares en Papantla (Veracruz, México), más de trescientos rollos de películas tomadas por el abuelo de Buil, el médico valenciano José Buil B., que entre 1925 y 1940 se dedicó a registrar la vida de la familia, el crecimiento de los hijos, haciendo del cine un recurso maravilloso de la memoria familiar. La historia de este rescate había comenzado en 1991, con el hallazgo de una fotografía de la familia del médico, tomada en Papantla en 1924 y en la cual se veía un proyector Pathé Baby al centro de los otros regalos con que la familia agasajaba el día de Reyes, 6 de enero. Buil le preguntó a su padre por esa fotografía y por el contexto familiar, y éste le dijo que en Papantla aún

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

estaba la cámara de cine con la que el abuelo había documentado a la familia durante quince años. “Decidimos viajar a la ciudad que perfumó al mundo¹⁵, en agosto de 1992. En la vieja casa de mis abuelos encontramos un polvoso baúl lleno de telarañas y cucarachas, en el que también había cerca de trescientas latas de cintas de diez metros, rodadas entre 1925 y 1940¹⁶.”

El proceso de rescate fue complejo, lento y laborioso, porque implicó superar un formato habitual en la época de la filmación (9.5 mm) aunque obsoleto a finales de siglo. Dada la imposibilidad de realizar la transferencia por sí solos, apelaron a la ayuda de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, y en sus laboratorios hallaron un recurso ingenioso inventado por el director de fotografía Arturo de la Rosa: “Parece ser que De la Rosa amarró un proyector Pathé Baby a una cámara Bell and Howard de 35 mm que registra cuadro por cuadro imágenes que, de otro modo, se perderían para siempre¹⁷.”

Durante el viaje a Papantla, el padre, Pablo Buil, falleció. Y José Buil se dedicó durante dos años a reconstruir la memoria familiar con las películas –muchas de ellas desvaídas y a punto de desaparecer– que reviven a cada uno de los familiares muertos o lejanos. El proyecto no se formalizó de primeras, pues hacia fines de 1994 se llegaron a exhibir algunas de estas filmaciones originales con el título de *Imágenes de Papantla*¹⁸.

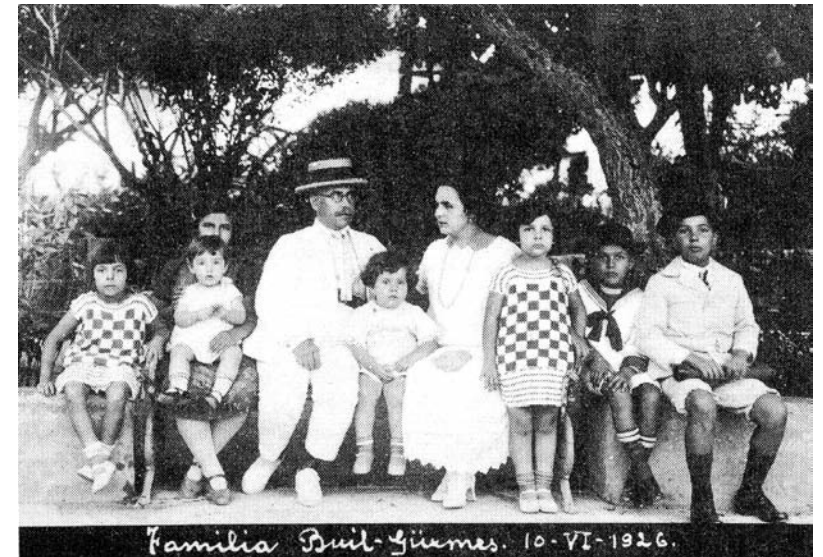
Buil no sólo encontró los filmes, también el proyector Pathé Baby y la cámara filmadora. Y combinó las fotos con los fotogramas,

¹⁵ Papantla es zona famosa por la producción y exportación de la vainilla.

¹⁶ Alejandro Medrano Platas, “José Buil”, *Quince directores del cine mexicano*, Plaza & Janés, México, 1999, pp. 304-305.

¹⁷ A. Medrano Platas, “José Buil”, op. cit., p. 306.

¹⁸ En la entrevista que Medrano Platas le hizo a Buil el 25 de enero de 1995 aún no se menciona la forma que tendrá el documental poco después, pero en la entrevista a Marisa Sistach, dos semanas más tarde, ya se habla de *La línea paterna*.



La línea paterna (1994): La familia Buil

prestando especial y cálida atención a cada uno de los protagonistas involuntarios de una década y media de vida en Papantla. “A lo largo de quince años todo el mundo actuó para esta cámara”, dice el narrador, y apoya el relato mostrando la actitud ora tímida, ora displicente, ora audaz de cada niño, de cada adulto, “conscientes” de ser registrados.

Allí están las tías (Ana, Cristina), o los tíos solterones (Juan Manuel, Julio), y su padre. En casi todos sus casos, Buil señala cómo, pese a que apenas los conocía, gracias al cine doméstico pudo “verlos crecer”, convertirse de niños en hombres y mujeres adultos o viejos. A su vez, la historia del abuelo es interesante y hasta trágica: en Valencia, España, perdió a su primera mujer y a sus dos hijos durante una epidemia. Emigró a México en pleno periodo revolucionario. Conoció a Remedios, y esa mujer le dio la familia numerosa que el doctor ansiaba. La muerte del primogénito, enterrado en Papantla, afincó a la familia en el lugar. Ya no volvieron a emigrar.



La línea paterna (1994): Un charlot totonaco

Además de convertirse en un documento de interés personal, *La línea paterna* contiene un valioso material histórico y etnográfico. Testimonia las transformaciones de la Pirámide del Tajín, así como el acto tradicional, riesgoso, mítico y bello de los “voladores de Papantla”¹⁹. Y comprobó cómo su padre ansiaba –y hasta consiguió– ser uno de ellos, tal vez el único “título” que ambicionaba, con el orgullo de pertenecer a un rito regional que aunaba la valentía a la singularidad de la proeza. En el prólogo al guión de la película, Alfonso Morales Carrillo esboza la naturaleza de esta recuperación:

La línea paterna avanza por aproximaciones, reiteraciones y glosas. Ninguna majestuosa revelación es el fin último de sus exhibiciones indiscretas. Las verdades que se afirman y establecen en el relato enfrentan la rumorosa

¹⁹ Acto ritual propio de los indígenas totonacos, mediante el cual cuatro hombres, amarrados sus pies a una cuerda sujeta al extremo superior de un mástil o “palo volador”, giran trece veces, para completar 52 series (ciclo del calendario indígena), mientras un danzante, encima del mástil, y a veinte metros de altura, danza y toca tambor y flauta.

conjura de las imágenes. El silencio de las pequeñas latas ha sido roto por la interpósita persona del narrador, la voz a la que se le han delegado las confesiones personales y las remembranzas colectivas²⁰.

Interesa señalar la función del narrador (que no es otro que Buil en la voz del actor Ricardo Yáñez), porque, tanto o más que en otros ejemplos de incorporación de cine doméstico a documentales actuales, un relato es el que enhebra las imágenes, los fragmentos, las secuencias. La de Buil es una historia de familia y claramente no nos bastan los fragmentos de archivo, y necesitamos que ellos estén explicados por un relato coherente y tanto o más atractivo que las imágenes. El de Buil lo es, al punto de que ese relato en sí mismo mereció la publicación en libro. De manera que se triangulan las plataformas: un cine archivado que se recupera, algunas imágenes filmadas para complementar, con un relato en *off* para darle sentido a la totalidad, y a su vez el libro.

En este contexto, entre las “exhibiciones indiscretas” a que se refiere Morales Carrillo en el prólogo al libro, está la más cercana: el descubrimiento que los fragmentos domésticos le permitieron realizar a José Buil sobre las “indiscreciones” sexuales de su padre. Es interesante que en la secuencia relacionada llame a su padre “Pablo”, y no “mi papá”, estableciendo una distancia que se corrobora con cierto tono humorístico. En lugar de escandalizarse o enojarse por el desvío moral paterno, hay un cierto regocijo de complicidad masculina al comprobar que: “... en sus años de juventud Pablo también fue un calavera”.

Vale la pena reproducir el texto que, en voz prestada pero autobiográfica, va desgranando los “misterios” familiares en torno

²⁰ Alfonso Morales Carrillo, “El hilo y la rueda”, en José Buil, *La línea paterna*, Ediciones El Milagro/Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 1997, p. 11.

al padre, y culmina con una posible genealogía indígena de hipotéticos hermanos a quienes el narrador no conoce, pero cuyo hallazgo pautan estos documentos domésticos y las confidencias de una tía que no está libre de identificar. La voz señala, en sucesivas escenas:

Voz: En esos días no podíamos imaginar que años después íbamos a descubrir que Pablo también tuvo un hijo en el Totonacapan.

Voz: Una carta fechada en los años cuarenta, y una tía cuyo nombre no estoy autorizado a divulgar, confirmaron el rumor...

Voz: ... en sus años de juventud Pablo también fue un calavera.

Voz: Yo siempre supe que él vivió orgulloso de su vena totonaca, de la cultura con la que creció en la región de Papantla.

Voz: Y aunque nadie sabe donde se encuentra ese hijo de Pablo, la tía cuyo nombre no estoy autorizado a revelar...

Voz: ... me platicó que seguramente ese hermano nuestro habla totonaco, porque su madre es una mujer de la región.

Voz: De ser cierta esta historia, nuestro hermano podría tener la edad de Xochihua, un volador que nos ayudó a filmar esta cinta.

Voz: O de Anastasio Tiburcio Santiago, nuestro bilingüe de Totonacapan.

Voz: O podría tener la edad de Salomón Nakú, habitante de la Sierra de Papantla.

Voz: O del Cahuiche, hijo de Tonacayohua.

Voz: O de Lencho, que vuela desde los siete años.

Voz: Y este niño, que no rebasa los doce, podría ser nieto de mi padre, primo de mi hija, un auténtico volador.

En una película de curioso paralelo con ésta, Lourdes Portillo investigó la muerte de su tío en México (*El diablo nunca duerme*, EEUU, 1994) y encontró aspectos y temas que sus familiares tenían escondidos o negaban, y que finalmente no le perdonaron revelar. En el ejemplo de *La línea paterna* no existen testimonios –al menos de “familiares”–, sobre cuál fue la recepción del documental en la familia del realizador. Estos debieron quedar fuera de campo.

Cosas que mi madre nunca me dijo

La televisión y yo (Andrés di Tella, Argentina, 2002)

Fotografías (Andrés di Tella, Argentina, 2007)

Después de realizar en los años noventa dos documentales centrados en la vida política del país –*Montoneros. Una historia* (1995) y *Prohibido* (1997) –, Andrés Di Tella comenzó a explorar, en *La televisión y yo* (2002), la modalidad del documental personal, con dos temas claves y dos “fantasmas”, uno ausente y el otro presente. El ausente era la televisión como referente de su imaginario y del imaginario colectivo de su generación, dado que desde sus siete a sus catorce años, Andrés y sus padres vivieron en el exilio, primero en Berkeley, Estados Unidos, después en Londres, Inglaterra. El “fantasma” presente es el padre, Torcuato di Tella, un sociólogo de gran renombre, quien junto con su hermano Guido fundó el célebre Instituto Di Tella, llamado hoy Universidad Di Tella, clave en el desarrollo de la cultura argentina en los años setenta.

En *La televisión y yo* Andrés hace participar a su padre de manera significativa (pues no debe confundírsele con alguien a quien simplemente entrevista). En todo caso, además de ser el progenitor y un emblema de la familia, así como la razón del exilio, es la voz clave para entender el pasado desde el lado familiar. La familia di Tella fue industrial, poseedora de un “imperio” que hoy ya no existe. El sociólogo, de joven, rechazó ser instrumentalizado en ese medio, y cuando su propio padre –el fundador del imperio referido– falleció, se sintió libre para proseguir una carrera intelectual y para casarse con una mujer de origen hindú. Pero éste sería el tema del siguiente documental de Andrés di Tella.

He dicho dos “fantasmas” porque la televisión, o mejor su ausencia durante siete años de su vida, impulsó a Andrés di Tella a hacer

un recorrido inverso, histórico, y a reflexionar sobre los orígenes de la televisión en Argentina. La casualidad lo relacionó con Sebastián Rosenfeld, y a través de éste, con el “imperio” de Jaime Yankelevich, el pionero de la radio en Argentina y más tarde el introductor de la televisión.

De modo que, alternando entre Sebastián (quien a su vez vinculó a Andrés con la hija de Yankelevich) y su propio padre, Andrés desarrolla la historia de dos imperios industriales hoy desaparecidos, incluyendo la apasionante relación de la radio con la política. No sólo Yankelevich pudo haber sido (aún es una hipótesis) quien relacionó a Eva Duarte con Juan Domingo Perón, sino que, una vez consumado su “imperio” radiofónico uniendo Radio Belgrano a muchas emisoras locales, el innovador industrial puso ese gran medio de comunicación al servicio del “imperio” político de Perón. Esa relación lo hizo sobrevivir durante la ascensión del peronismo, cuando los militares no toleraban a los judíos y menos aún que éstos fueran dueños de los medios. De todos modos, uno se sirvió del otro y, como dice Rosenfeld, es difícil saber quién “ganó”. Perón acabó haciendo traspasar las radioemisoras al Estado y Yankelevich se hizo aún más rico. Trocó la industria del éter por el poder, y el poder lo acercó en todo momento al dinero.

Al asumir un discurso autobiográfico de descubrimiento del pasado, como si se tratara de una historia detectivesca en la que el narrador va desnudando una trama intrigante (y la historia argentina es y sigue siendo misteriosa), en *La televisión y yo* Andrés aparece en persona, al igual que su padre y hasta su hijo Rocco. De modo que *La televisión y yo* es, por sus temas y tiempos, dos películas: una sobre el pasado, otra sobre el presente y (al incluir al niño Rocco) el futuro.

Se utilizaron algunos fragmentos de películas domésticas (por ejemplo, un paseo de la familia, cuando Andrés y su hermano

Víctor eran niños), pero el empleo del cine doméstico no fue en esta película tan importante como lo sería en *Fotografías*, el siguiente filme de Andrés di Tella.

El nuevo documental se tituló *Fotografías*, tal vez porque la idea de realizar una película sobre los orígenes culturales y étnicos de la madre, Kamala Apparao, surgió cuando Torcuato di Tella le ofreció a su hijo revisar una caja de fotografías familiares y algunos rollos de cine doméstico. Ya en *La televisión y yo* se siente una relación dialéctica entre padre e hijo. El hijo proyecta hacer un documental sobre la familia (que no es éste) y el padre le aconseja esperar veinte años para adquirir perspectiva. Eran el impulso y el freno, pero la síntesis de esa dialéctica aparentemente fue el nuevo documental, *Fotografías*.

Aunque el concepto de “fotografía” aluda a lo estático, el documental de Andrés di Tella es puro movimiento: el desarrollo de un viaje. El enigma relacionado con la madre —quien falleciera una década y media antes— era el hecho de que ella jamás le había contado a sus hijos asuntos relacionados con su cultura, con su origen. Andrés descubrió tardíamente que su madre era “diferente”, incluyendo el tono de su piel, por ciertos epítetos que algún niño le había endilgado en el colegio. Aunque a sus once años había estado con su madre y su hermano Víctor en la India, no existía un registro personal de aquellas raíces, ni una conciencia de sus valores, de su peso específico.

Después de *La televisión y yo* parecía llegado el momento de profundizar en la “novela familiar”, en beneficio propio y especialmente en el de su hijo Rocco. Andrés decidió viajar a la India con Rocco, su esposa Cecilia Szperling —escritora—, un fotógrafo y un sonidista, y comunicarse con la parte materna de sus parientes. Lo que le había negado su madre, en cuanto a inmersión en la cultura hindú, él se lo ofrecería a Rocco en una especie de simbólica restitución.

Fotografías explora la cultura hindú también desde otro costado, investigando en la vida de un famoso escritor argentino, Ricardo Güiraldes, autor de la novela clásica *Don Segundo Sombra*. Era poco conocida la fascinación que este escritor sentía por la India, y el hecho de que su viuda, Adelina del Carril, hubiese adoptado a un niño hindú, Ramachandra. Di Tella viajó a la Patagonia, poco antes que a la India, y encontró a Ramachandra. Éste —que había conocido a la madre de Andrés— le confió haber creído, años atrás, que Kamala y él eran los dos únicos “hindúes en la Argentina”, dada la singularidad de su origen. Ramachandra funciona en el documental como un pie a tierra que vincula a un individuo excepcional con otro, Kamala. Y en este sentido el documental se vuelve también un evento, ya que antes de terminar de hacer su documental, Andrés descubre que en ese lapso Ramachandra murió.

Los materiales de “cine doméstico” utilizados a lo largo de *Fotografías* son breves y fugaces, la mayor parte de ellos imágenes de Andrés di Tella más joven. No hay filmaciones de Kamala, sólo fotografías, pero se incluye un vídeo con imágenes de un niño y la voz de Kamala —en su profesión de psicóloga— en el que intenta comunicarse con su paciente. En las *Conversaciones en Princeton* Andrés reconoció la posibilidad de tener cintas de audio de su madre, pero nunca las escuchó completas²¹.

La práctica documental de Andrés di Tella a partir de *La televisión y yo* le ha hecho reflexionar tanto sobre la modalidad del discurso filmico en primera persona como sobre el empleo de materiales domésticos. En ambos aspectos su análisis es *defensivo* —debido a la percepción vulgar de que el documental personal proviene del narcis-

²¹ Paul Firbas y Pedro Meira Monteiro (eds.), *Andrés di Tella: cine documental y archivo personal. Conversación en Princeton*, Siglo XXI Editora Iberoamericana, Buenos Aires, 2006, p. 100.

cismo— a la vez que teórico, y explica con precisión ciertos recursos estratégicos de su narrativa. Luego de proyectar algunos fragmentos de *Fotografías* en la Universidad de Princeton (cuando el documental aún no estaba terminado), Di Tella señaló:

Yo creo que, en los fragmentos que hemos visto de mi película, el ejemplo más tajante de lo que no sería “útil” son las *home movies* que allí se muestran. Las películas caseras serían como el colmo de lo que no tiene interés ni utilidad pública. Por supuesto, yo creo que es al revés, que hacer público lo privado es de gran utilidad pública. Pero cuesta que esa idea sea aceptada²².

El escaso o nulo valor estético o artístico del “cine doméstico” se transforma, convirtiéndose en una expresión específica que no existe o no se encuentra habitualmente en el resto del cine. Di Tella parte del hecho de que el cine es por esencia público (necesita un “público”), pero el cine doméstico, también por esencia, es privado y tiene sentido sólo para unas pocas personas. ¿Cómo hacer público lo privado, o darle a lo privado una condición pública, con éxito? La respuesta estaría en la manipulación del material —aunque no existe una fórmula para hacerlo, y depende del talento o la habilidad del documentalista—, para descubrir cómo “habla” el cine doméstico a diferencia de la ficción o de la narración tradicional del documental (aquello que Di Tella llama “documentos públicos”):

Justamente ahí [en las *home movies*] está el símbolo de lo que no es público, que sólo le interesa a la familia. La *home movie* sería el símbolo del archivo personal que no interesa a nadie más. Creo que ahora se ha descubierto que las películas privadas interesan, porque hablan de una forma que no es la de los documentos públicos. Pero hay que saber manipularlas, porque las *home movies* son [en sí mismas] aburridísimas²³.

²² P. Firbas y P. Meira Monteiro (eds.), *Andrés di Tella...*, op. cit., p. 21.

²³ P. Firbas y P. Meira Monteiro (eds.), *Andrés di Tella...*, op. cit., p. 90.

Siguiendo la argumentación anterior, Di Tella establece algunas ideas importantes sobre el documental y sus materiales. Por un lado, considera que siempre se filma para otro, e implícitamente en esa acción se propone un diálogo entre el cine y el espectador. Por otro lado, distingue el hecho de que el cine doméstico “dialoga” con el espectador de una manera (o de varias maneras) diferentes a las del documental. La clave del asunto sería, para el documentalista que inserta cine doméstico en su película, encontrar el “punto” en que el fragmento doméstico entre cómoda y normalmente con el diálogo que el documental está estableciendo con el espectador.

Por ello, la simple exhibición de fotografías turísticas o cine doméstico ajeno, resulta inane y no establece ningún diálogo con los espectadores: “Tenía un amigo que nos obligaba a ver los vídeos de sus vacaciones y era terrible. Pero a lo mejor él por su cuenta, sin nosotros, nunca hubiera podido verlos. Siempre se filma para otro”²⁴.

El uso masivo de la red para colgar fotografías personales señala un interés, pero por sí mismo no se establece un diálogo. El diálogo con el espectador es algo que debe realizar el documentalista si desea que su cine realmente “hable”:

Lo que está pasando en este momento es muy interesante, desde la gente que pone sus fotos en la *net* y quienes cuelgan en sus *weblogs* cosas totalmente personales, hasta exhibicionistas. O una película como *Tarnation* de Jonathan Caouette, hecha con el modelo del vídeo de boda, pero pervertido por la realidad cruel de una familia disfuncional. Lo difícil es encontrar un punto donde todo ese material encaje en algún relato que hable con el espectador²⁵.

En cuanto al “cargó” de narcicismo que a menudo sufre el documentalista, Di Tella escribe en unas notas de trabajo:

²⁴ P. Firbas y P. Meira Monteiro (eds.), *Andrés di Tella...*, op. cit., p. 91.

²⁵ *Ibid.*

El gesto autobiográfico no es de narcicismo, como se suele decir sin pensar, sino por el contrario de generosidad e inclusive de sacrificio: se sacrifica la propia privacidad, se generan problemas con la familia y con los que nos rodean en la vida. Es un regalo para los demás, para los que no conocemos. Y un legado: “Tomen mi vida, les pertenece”²⁶.

Fotografías le permitió a Di Tella transformar la “novela familiar” freudiana en el relato familiar real, cuando en el viaje a Madrás encontró y se relacionó con sus parientes de la India. Como llevó consigo esposa e hijo, podría decirse que integra la familia cercana con la familia lejana y algo mítica de la madre desaparecida. El viaje a Madrás no tenía por objeto desvelar la vida de Kamala antes de ser *Kamala, la esposa de un sociólogo argentino*, aunque cierta intriga debió existir cuando, en una de las fotos entregadas por Torcuato di Tella a su hijo, Kamala aparecía en la típica foto de cacería, con otras personas, junto a un tigre de Bengala muerto.

Lo más importante, insisto, fue crear de la manera más natural posible la inmersión de Rocco en la cultura de su abuela Kamala. “Siempre se filma para otro”, afirmaba Di Tella, y no es difícil, viendo *Fotografías*, advertir que ese otro es su hijo Rocco. Por eso, no sólo son abundantes las secuencias con el niño, sino que el documental culmina con una toma extraordinaria en que un elefante acaricia con su trompa la cabeza de Rocco, en el templo de Tiruvanamalai y, mientras pasan los créditos finales, con una famosa canción infantil de la infancia de Andrés (legado paterno a su hijo): “El gusanito”, de Jorge de la Vega.

No sería descaminado imaginar que este documental, con el correr de los años, cuando Rocco sea adulto, se transforme para él en

²⁶ André Di Tella, “Notas en una libreta”, en P. Firbas y P. Meira Monteiro (eds.), *Andrés di Tella...*, op. cit., p. 119.

“cine doméstico”: la historia de un viaje que hizo con sus padres a la India cuando, por ser un niño, no podía comprender la complejidad psicológica de la “novela familiar” freudiana y, menos aún, qué importancia en ella podía tener aquella abuela, Kamala, que había llegado de otras tierras y que Rocco nunca conoció mientras ella estaba viva.

Bibliografía citada

- Birri, Fernando, *Soñar con los ojos abiertos. Las treinta lecciones de Stanford*, Aguilar, Buenos Aires, 2007.
- Buil, José, *La línea paterna*, Ed. El Milagro/Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 1997.
- Delgado Díaz, Carlos, *Edgar J. Anzola*, Fundación Cinemateca Nacional, Caracas, 2006.
- Firbas, Paul y Meira Monteiro, Pedro (eds.), *Andrés di Tella: cine documental y archivo personal. Conversación en Princeton*, Siglo XXI Editora Iberoamericana, Buenos Aires, 2006.
- Guevara Lynch, Ernesto, *Mi hijo el Che*, Planeta, Barcelona, 1981.
- Medrano Platas, Alejandro, *Quince directores del cine mexicano*, Plaza & Janés, México, 1999.
- Morales Carrillo, Alfonso, “El hilo y la rueda”, en Buil, José, *La línea paterna*, Ediciones El Milagro/Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 1997, pp. 7-13.
- Sisino, Luis y Abraham, Pablo, *Alfredo J. Anzola*, Fundación Cinemateca Nacional, Caracas, 2006.

***III. Mestizajes:
el cine doméstico y las vanguardias***

Un encuentro entre el cine doméstico y el experimental: el cine personal¹

Laurence Allard

Si muchos consideran el cine doméstico como una producción a-estética, que cumple únicamente una función social, comparable a la de la fotografía familiar, es sorprendente constatar cómo el cine doméstico está en el origen de un determinado tipo de producciones: el cine personal, parte integrante del cine de vanguardia o experimental² que ha conquistado con esfuerzo un lugar legítimo en el espacio del arte³ (proyectándose en galerías y museos de arte moderno). Realizadores como Maya Deren, Stan Brakhage o Joseph Morder no dudan en considerar el cine doméstico como un género estético propio, con sus figuras propias, y reivindican para ellos mismos condiciones *amateur* de realización. Que el cine experimental

¹ N. del E.: Traducción del original “Une rencontre entre film de famille et film expérimental: le cinéma personnel”, en R. Odin (ed.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Meridiens Klincksieck, París, 1995, pp. 113-125.

² También se utilizan otros términos: “cine de vanguardia”, “cine como arte”, “cine puro”, “cine integral”, “cine de poesía” en los años veinte, o incluso “cine *underground*”, “cine marginal”, “cine diferente” a partir de los años sesenta. Frente a una inflación así, que no es sino la consecuencia de la diversidad de prácticas designadas, Dominique Noguez, especialista francesa en este tipo de producciones, defiende la denominación “polo experimental” (*Le cinéma autrement*, Cerf, París, 1987, pp. 348ss) subrayando que el término “experimental”: “tiene muchos defectos pero también la ventaja de ser casi el más antiguo, el menos ambiguo, y el más universal” (Ibíd, p. 343).

³ El cine experimental es a veces obra de artistas que persiguen en el cine búsquedas formales que han comenzado antes en otros campos, como Marcel Duchamp, Man Ray, Fernand Léger, Francis Picabia, László Moholy-Nagy, Viking Eggeling, Hans Richter...

haya encontrado en el cine doméstico un primo es un parentesco inédito que merece ser estudiado.

El cine doméstico como referente formal

Para esta categoría de cineastas experimentales que son los cineastas personales, el cine doméstico constituye un referente formal: se inspiran tanto en los temas tratados como en el estilo de filmación característico de los cineastas profanos.

Una temática común

Las películas domésticas celebran los lazos familiares preservando en imágenes los días felices. Pero la “familia” en cuestión también puede referirse a la que se elija. En este sentido, podemos decir que los cineastas experimentales han producido auténticas películas familiares. Especialmente los cineastas del *underground* norteamericano han tejido lazos de amistad y de solidaridad a través de formas de ayuda y cooperación en la realización y distribución de películas que dibujan los contornos de una pequeña sociedad. Algunas películas dan testimonio de estos lazos. Así, Marie Menken dedicó algunos títulos a amigos cineastas o cercanos, como *Arabesque for Kenneth Anger* (1961) o *Bagabette for William Maas* (1961). Hans Richter, de la generación de pioneros del cine experimental alemán, continuó filmando después de su exilio en el continente americano y realizó, entre otras, algunas “películas de amigos”. ¡Pero qué amigos! Reconocemos así en *Dream that Money Can Buy* (1944-1947), *8 x 8* (1955-1958), *Dadascope* (1956-1961) a Raoul Hausmann, Jean Arp, Richard Hülsenbeck, Fernand Léger, Man Ray, Marcel Duchamp, Alexander Calder, Max Ernst, Darius Milhaud, John Cage, Paul Bowles, Yves Tanguy, Jacqueline Matisse, Jean Cocteau, Tristan Tzara, Kurt Schwitters o Philippe Soupault. En el mismo espíritu, po-

demos citar también a Warhol, quien, desde 1963, instaló una Bolex en su *Factory*: cada visitante debía dejarse filmar tres minutos, la duración de una bobina; así realizó numerosos retratos del ambiente artístico neoyorkino y de su fauna, en *Kiss* (1964), *13 Most Beautiful Women* (1964-1965) y *50 Fantastics and 50 Personalities* (1966) con, entre otros, Allen Ginsberg, Peter Orlovski y Roy Lichtenstein. En el diario filmado de Jonas Mekas que dio lugar a *Walden* (1965-1969), podemos encontrar, en el azar de los planos, a John Lennon, Yoko Ono, Hans Richter, Lionel Rigosin, Gregory Markopoulos. Este último será igualmente un prolífico retratista (en *Galaxie* [1966], durante tres minutos, filmará a Jérôme Hill, Susan Sontag y Shirley Clarke). De la misma manera, todo el *underground* estadounidense figura en *The Illiac Passion* (1964-1966) o en *Award Presentation to Andy Warhol* (1964) de Mekas (filmado por Markopoulos) e inmortalizan la entrega del premio otorgado a Andy Warhol por la revista *Film Culture*. En Francia, podemos citar a Gérard Courant y sus Cinématons, consistentes en hacer posar a un artista célebre o desconocido durante toda la duración de una bobina de Super 8. En el *Journal Filmé* de Joshep Morder está presente igualmente todo el cine *underground* francés de finales de los años setenta⁴.

Si el cine doméstico fija acontecimientos ligados a la vida doméstica, algunas películas personales se anclan en la intimidad propiamente dicha de los realizadores, ampliando los límites de la intimidad mostrable más allá de los rituales festivos o de las prácticas de ocio⁵. Por eso se podría decir a propósito de algunas películas

⁴ Estos ejemplos pueden tomarse también como *documentos* sobre dos generaciones artísticas y sobre la vida de las vanguardias. Sin embargo, en esa lectura documental, la dimensión interpersonal (que es la característica misma de estas películas) desaparece.

⁵ Hay que añadir que una parte que no se puede ignorar de la producción *amateur* se compone de películas pornográficas. Además, con la revolución del vídeo, los límites de lo íntimo se han desplazado: imágenes de partos, de ecografías, etc.



Marie Menken, en el filme *Notes on Marie Menken* (M. Kudláček, 2006) y Stan Brakhage.

de cine personal que son como las películas escondidas en las habitaciones de los niños más traviosos de la familia. ¿Acaso Maya Deren no hablaba de “películas de alcoba”⁶ a propósito de su *Meshes of Afternoon* (1943)? Un término que podría describir también las primeras películas de Kennet Anger (*Fireworks*, 1947) o de Curtis Harrington (*Fragment of Seeking*, 1946). Marcadas por un predominio de la metáfora del sueño, de dominante autobiográfica, y por la omnipresencia de realizadores a la vez sujetos y actores, esas películas han sido calificadas justamente de subjetivas. Jean Cocteau, que presidía en 1949 el Festival de Cine Maldito en el que participaba Anger, escribió a propósito de los jóvenes cineastas americanos que utilizaban 16 mm:

⁶ Maya Deren, “Chamber Films”, *Filmwise*, nº 2, 1961, pp. 37-38.

Se confiesan, como en el psiquiatra. El resultado son piezas muy curiosas, de las que deducimos que la máquina se convertirá en algo tan apasionante como la tinta en la soledad. Aprovecho para suplicar a los innumerables *amateurs* que no se obsesionen con la técnica, que no jueguen a ser verdaderos cineastas; que no teman ni la audacia ni la locura. Si no, sus pantallas no presentarán sino un cine menor, que no ha encontrado su registro. Son más libres que nosotros. Que lo aprovechen⁷.

A la postre, como el cine doméstico asume una fuerte función simbólica, algunos realizadores se inspiran en él para reinterpretarlo. Es el caso de Jérôme Hill, que en *Anticorrida* (1967) pinta sobre el celuloide de una película doméstica rodada por su padre en 1943, en España. Para justificar su gesto, declara, no sin ironía: “Mi padre no era un operador profesional. El resultado: cine de vanguardia”. Igualmente, en *Nuptiae* (1968), James Broughton remonta la película de su propia boda filmada por Stan Brakhage. Este realizador indaga igualmente en las escenas típicas del cine doméstico para su *Mother’s Day* (1948), que yuxtapone escenas cómicas sobre la experiencia de la infancia y las relaciones familiares.

Una retórica particular: un estilo amateur

Cuando las películas personales exploran la experiencia interior de los cineastas, la restitución cinematográfica de esta visión subjetiva se articula muy a menudo a través de un conjunto de figuras (sobreimpresiones, desenfocados, rayaduras, movimientos, montaje simbólico...) que constituyen igualmente “figuras de ruptura” (que juegan con los códigos de la materia de expresión, de la analogía, del montaje, pero también del relato) en relación a las formas del cine oficial. Así, Jonas Mekas, en respuesta “a los guardianes del Arte

⁷ Jean Cocteau, “Entretien avec A. Fraigneau”, en *Entretiens sur le cinématographe*, Ramsay Poche Cinéma, París, 1985, p. 30.

del Cine”⁸ que le reprochaban los movimientos de cámara agitados y una mala técnica reivindica un estilo de filmación “totalmente privado, personal y no profesional”⁹. Esta manera de filmar corresponde a una manera subjetiva en la que siente lo que filma, independientemente de la exposición o de la nitidez de la imagen. La luz, la exposición, los movimientos de cámara, no son más que los medios que le permiten sumergirse indirectamente en la realidad que filma. Por ejemplo, en *Reminiscences of a Journey in Lithuania*, Mekas filma los encuentros con su familia, su casa natal, el pueblo de su infancia treinta y cinco años después de su “desplazamiento” forzoso lejos de Lituania. El resultado: imágenes movidas, sobre o subexpuestas, casi una auténtica película doméstica, según lo entiende el imaginario social. Más que en las otras películas de Mekas, el manejo técnico de la cámara parece no importarle. Como cuenta él mismo, para su regreso en Lituania, le habían puesto a su disposición un equipo humano y unas cámaras, pero las rechazó, porque dijo: “Aunque las imágenes recogidas por esos técnicos siguiendo unas instrucciones hubieran sido más profesionales, hubieran destruido el auténtico tema que me preocupaba”¹⁰. Concluye entonces que “cuando vuelves a casa por primera vez, sabes que las multitudes del cine oficial no tienen su lugar”¹¹.

El cine doméstico como modelo estatutario

Dejando el análisis interno de las películas mismas para referirnos a sus espacios de producción, vamos ahora a ver cómo, para

⁸ Jonas Mekas, “The Diary Film”, en P. Adams Sitney, *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, New York University Press, Nueva York, 1978.

⁹ Jonas Mekas, “Notes sur le nouveau cinéma américain”, *Cinéma, Théories, Lectures*, número especial de *Revue d'Esthétique*, Klincksieck, París, 1978, p. 195.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

los creadores de “*home movies* experimentales”, el cine doméstico no constituye sólo una fuente de inspiración formal (testimonio de su desagrado por las películas “bien hechas y rosas” del cine comercial)¹², sino un modelo de emancipación en relación a la condición socio-económica del cineasta profesional.

“Soy un aficionado”, dice el cineasta experimental

Si la búsqueda de interioridad de la película subjetiva lo consagra como obra de un Autor que sería a la vez Artista, Poeta y Cineasta, algunos realizadores prefieren ser asimilados a los cineastas aficionados. Stan Brakhage escribió una “Defensa de lo *amateur*”¹³ en la que explica por qué esta categoría le parece la más apropiada para describir su técnica cinematográfica:

Hago películas desde hace quince años. He contribuido a numerosas películas comerciales como realizador, fotógrafo, guionista, incluso actor o echando simplemente una mano... y algunas veces combinando diferentes funciones. Pero la mayor parte del tiempo he trabajado sin una función designada, en ausencia de cualquier colaboración con otros. He trabajado solo, en mi casa, en películas aparentemente sin valor comercial, con un medio que amo, haciendo películas a las que cuido como cuida un padre a sus hijos. Como esas *home movies* han terminado por verse, han tenido una vida pública, me han llamado, en calidad de director, “un profesional”, “un artista”, un “*amateur*”. De estos tres términos, del que estoy más orgulloso es del último. Aunque sea ese mismo término el que utilizan con más frecuencia para criticar mi trabajo aquellos que no lo entienden¹⁴.

Evocando las condiciones domésticas de su creación y confirmando a esas obras el simple carácter de “*home movies* que han

¹² Por retomar una expresión presente en el manifiesto del New American Cinema Group que, instigado por Jonas Mekas, reunió en 1960 a los cineastas independientes y experimentales americanos.

¹³ Stan Brakhage, “In Defense of Amator”, en *Scrapbook*, Heller, 1982, p. 162.

¹⁴ *Ibid.*

gozado de una vida pública”, Brakhage afirma explícitamente una afinidad entre su práctica cinematográfica y la del padre de familia que filma a sus hijos. Aunque podríamos objetar que las obras de Brakhage responden a exigencias formales y plásticas que las alejan del cine doméstico propiamente dicho, la afirmación de esa afinidad le parece justificada por el valor ontológico del cine doméstico que, para él, desvela el Ser del cine en general. “El cineasta *amateur* —escribe Brakhage—, cuando filma las escenas de un viaje, de una fiesta, de sus hijos, busca retener el tiempo, luchar contra la muerte. Ahora bien, el acto de filmar en general puede ser considerado como una exteriorización del proceso de la memoria”. Por eso, “todo el arte del cine emerge de lo *amateur*, del medio del cine doméstico”¹⁵.

Jonas Mekas, a la vez realizador y gran organizador del cine experimental estadounidense después de la Segunda Guerra Mundial, al preguntarse sobre cómo diferenciar las “zonas públicas y comerciales del arte de las zonas de vanguardia”, afirma lo siguiente:

El término *amateur* utilizado como en Cocteau, Markopoulos, Tyler, Brakhage, en el sentido de aquel que ama, puede tener aquí un uso oportuno. Es el aspecto personal, *amateur*, de familia, el que queda subrayado. El cine *amateur* es literalmente la obra de un único autor, como la pintura y la poesía, por oposición a la implicación compleja de un gran número de personas en una película profesional¹⁶.

Al preferir ser denominado *amateur*, pese a las connotaciones peyorativas que tiene este término en el campo cinematográfico, el cineasta experimental reivindica una cierta identidad social y una cierta concepción de su condición de realizador. Si

¹⁵ S. Brakhage, “In Defense of Amator”, op. cit., p. 168.

¹⁶ Jonas Mekas, *Ciné-Journal. Un nouveau cinéma américain (1959-1971)*, Paris Expérimental, París, 1992, pp. 131-132.

afirma estar más cerca de un padre de familia solitario que filma por gusto, es para hacer patente su rechazo al oficio de realizador y su cohorte jerarquizada de colaboradores. Para él, el amateurismo es una demostración de independencia socioeconómica de la creación en relación a los modos de producción del cine comercial narrativo.

Los cineastas experimentales amateur: una comunidad de acción

Es posible distinguir tres tipos de cineastas experimentales *amateur*. Hay, primero, cineastas experimentales que debutaron como cineastas *amateur*, rodando pequeñas películas para ellos mismos y para el círculo restringido de su familia, como es el caso de George Kuchar, Gregory Markopoulos, Curtis Harrington, Kenneth Anger o Norman McLaren. Otros, “compañeros de ruta” del cine *underground*, practicaron el cine experimental *amateur* en su tiempo libre, como Ian Hugo, banquero de su Estado y marido de Anaïs Nin, o Jérôme Hill, el heredero de la fortuna Avon. Y, por último, están la mayor parte de los cineastas experimentales que ejercen otras profesiones no siempre ligadas al cine, de mala gana, para sobrevivir o para continuar con sus obras, desde taxista, florista o mecánico a casos como el de Brakhage, que encontraron refugio en la enseñanza o en las giras de conferencias.

Como consecuencia de esa “cultura” voluntaria o involuntaria del estado *amateur*, los cineastas personales experimentales comparten con los *amateurs* un buen número de maneras de hacer y actitudes prácticas. Dominique Noguez enunció así la máxima del cineasta experimental: “Hacer de la necesidad virtud”¹⁷. Como el cineasta *amateur*, el cineasta experimental ha de hacer películas con el material que está a su disposición. Visto así, las muchas películas

¹⁷ Dominique Noguez, *Un renouveau du cinéma. Le cinéma underground*, Klincksieck, París, 1985, p. 192.

mudas, la utilización de desechos de películas, la pintura sobre celuloide e incluso la ausencia de película (dejando de lado ciertas etapas tradicionales de la elaboración de una película desde la sincronización hasta el rodaje) no son solamente el símbolo de la habilidad del cineasta experimental, sino también de su voluntad de independencia y autonomía en su proceso de creación solitaria.

Esta aspiración a una independencia que haría de filmar algo tan sencillo como escribir con un bolígrafo en un bloc de bolsillo, se hace evidente en la adopción de formatos del cine *amateur* y doméstico (16 mm, 8 mm o Super 8) y ahora el vídeo ligero. Como señalaba en 1969 Jonas Mekas, “hace diez años, para hacer películas, había que ser como un general, con toda esa gente en torno a los proyectores y las cámaras (...). Ahora es fácil, las cámaras son ligeras, la película sensible, las calles están llenas de cámaras, nadie hace caso al que filma. Ésa es la razón de esta explosión lírica”¹⁸. El uso de equipos más ligeros influyó en la creación. A título de anécdota, Stan Brakhage, por una desdichada casualidad –le robaron su equipo de 16 mm de su coche–, decidió rodar en Super 8 la serie de sus *Songs* (con los treinta y cinco dólares del seguro pudo comprar una cámara y un equipo de montaje en 8 mm). Y fue este formato más ligero el que le permitió concebir de manera más autónoma una obra más íntima.

Cine doméstico y cine experimental: un aire de familia

Después de haber analizado el lugar que ocupa el cine doméstico como referente formal y modelo estatutario, se puede observar cómo algunos cineastas experimentales han encontrado en el cine doméstico una especie de primo hermano. Así, afirman que hay entre el cine personal y el cine doméstico un “aire de familia”. Probando la

¹⁸ Jonas Mekas, “Movie Journal”, *The Village Voice*, 8 de mayo de 1969.

validez de esta hipótesis, mostraremos que la afirmación de un parentesco entre estos dos objetos cinematográficos no implica una comparación abusiva o una confrontación metafórica, por improbable que parezca para muchos este encuentro entre aquello que proviene del espacio del Arte y lo que pertenece a la institución familiar.

Un rechazo común a publicitarse

En la introducción de *Diaries, Notes and Sketches* (1965-1969), Jonas Mekas definía sus producciones como “películas hechas para uno mismo y algunos otros”. Juzgando las películas del cine personal más severamente, algunos llegarían a negarle un carácter público. Así, Bertrand Tavernier declaraba en 1967: “Estas películas no pueden tener ningún futuro, porque no serán distribuidas jamás. Todas las experiencias en cuartos cerrados son vanas y estúpidas. La estupidez intensa que preside estas experiencias me disuade a hablar de ellas mucho más. Cuanto menos mencionemos a esos trogloditas, mejor”¹⁹. Para el autor, crítico de cine en aquel entonces, esas películas eran insoportables, como lo son seguramente las películas domésticas para alguien ajeno al círculo familiar. De ahí que esta crítica esté apuntando, a pesar de ella misma y de un modo muy preciso, al registro pragmático común que existe entre cine personal y cine doméstico: su carácter incomprensible para los extraños a las diferentes “familias” (de un lado, la familia propiamente dicha, y del otro, la “tribu experimental”).

Los espacios de comunicación del cine doméstico y del cine experimental

Resulta necesario ahora especificar el funcionamiento pragmático del cine doméstico y de las películas personales en el seno de sus

¹⁹ Bertrand Tavernier, “Entretien”, en Paul y Jean-Louis Leutrat, *Jeune cinéma américain*, Premier Plan, Serdoc, 1967, p. 97.

“familias cinematográficas” respectivas. Así, a propósito del cine doméstico, teniendo en cuenta su espacio de comunicación específico (la familia), Roger Odin²⁰ ha mostrado cómo este tipo de cine debe estar “mal hecho” para asegurar su función social de refuerzo de la integración del grupo familiar. Procedamos de manera similar para definir las modalidades de comprensión del cine experimental personal.

Quien asiste por primera vez a la proyección de una película personal puede manifestar un rechazo a su difusión pública comparable al denunciado por Bertrand Tavernier. En efecto, el cine personal experimental se caracteriza por una innovación formal en la exposición de la interioridad y la exploración de un nuevo estado de lo visible en el cine. De una parte, la presencia del cineasta al mismo tiempo delante y detrás de la cámara transforma la película subjetiva en un gesto reflexivo, que es también gesto exclusivo, el de un “yo hiper-visible que niega o apenas tolera al destinatario”²¹. Por otra parte, cuando el sentido no está “predeterminado por el guión o las convenciones semánticas ni pasado por el filtro de las diversas relaciones, queda en manos del autor-demiurgo (...) y le corresponde al espectador, si puede, ponerse en el lugar del autor”²². El cine subjetivo es un ejemplo límite de una película realizada con fines privados y que no puede comprenderse si no es a través de sí misma; al tiempo que puede parecer de mal gusto ofrecer un sentido al espectador. Por eso, este tipo de películas (privadas, solipsistas) cuestionan la posibilidad de su comprensión espectral pública.

Interrogándose sobre la imposibilidad de un lenguaje privado, el filósofo del lenguaje Ludwig Wittgenstein propuso conside-

²⁰ Cfr. Roger Odin, “Rhétorique du film de famille”, *Revue d'esthétique*, n° 12, 1979, pp. 340-373; y el capítulo aquí traducido “El cine doméstico en la institución familiar”.

²¹ D. Noguez, *Un renouveau du cinéma...*, op. cit., p. 305.

²² D. Noguez, *Un renouveau du cinéma...*, op. cit., p. 269.

rar que el aspecto novedoso del uso privado de una regla tiene lugar siempre en el seno de una herencia común. La innovación semántica puede así entenderse como la introducción de un uso privado en el seno de una herencia de reglas públicas, herencia que se inscribe en los usos pero también en las instituciones²³. Inspirémonos en esta tesis para el caso del cine personal. Para empezar, el cine subjetivo se inscribe en una tradición bien establecida de experimentación cinematográfica. La restauración de una inteligibilidad en la retórica de esta producción se efectúa entonces teniendo en cuenta elementos hermenéuticos, que la recontextualizan, por ejemplo, en la herencia de las vanguardias europeas. Por otro lado, los modos de dar a conocer películas hechas por y para uno mismo y algunos otros, incluyen la creación de instituciones, como cooperativas de distribución²⁴, cinematecas²⁵, etc. Retomando la propuesta de Jonas Mekas, “para la exhibición pública de películas en esencia no comerciales y que interesan a un público muy limitado, hubo que construir lugares privados y comunitarios de presentación de películas”²⁶. Así la comprensión del cine subjetivo se asegura en relación a la tradición de la experimentación cinematográfica, establecida en instituciones propias.

²³ Ludwig Wittgenstein, *Investigations Philosophiques*, Gallimard, París, 1986, p. 199.

²⁴ La primera de ellas fue la *Film-Maker's Cooperative*, creada en 1962. Tiene como particularidad que son los propios cineastas quienes la dirigen, y todas sus películas podían depositarse sin selección previa. Conservando la propiedad, se alquilan a diferentes organismos (galerías, museos, universidades, asociaciones) con precios fijados por los propios artistas. Estos principios de funcionamiento fueron seguidos por otras cooperativas, como la *London Film-Makers' Coop*, la *Canyon Cinema Cooperative*, y la *Paris Film Coop*.

²⁵ El *Anthology Film Archives*, creado en 1969, reúne una antología del cine, desde Lumière a Brakhage, de Vertov a Markopoulos, para marcar la continuidad de la experimentación cinematográfica.

²⁶ Jonas Mekas, “L'expérience américaine”, en *Une histoire du cinéma*, CNAM, París, 1976, p. 59.

Comunidades de comunicación

Pese a su especificidad, los espacios de comunicación del cine personal experimental y del cine doméstico poseen un rasgo común: constituyen “comunidades de comunicación”. Sólo queda precisar el carácter de esas comunidades.

Una comunidad orgánica. A diferencia, por ejemplo, de una institución como el Estado, la familia es una institución social que encarna y preserva la matriz social comunitaria presente en cualquier sociedad. Recordemos que la oposición entre comunidad y sociedad está en el corazón de la distinción clásica entre *Gemeinschaft* y *Gesellschaft* tematizada por Ferdinand Tönnies: “Según la teoría de la sociedad, ésta es un grupo de hombres que, como en una comunidad, viven y mueren de manera pacífica unos junto a otros, pero a diferencia de lo que ocurre en una comunidad, no están relacionados orgánicamente (están orgánicamente separados)”²⁷. Conforme a este análisis, podemos afirmar que por su anclaje en la comunidad familiar, el espacio de comunicación del cine doméstico constituye una comunidad de comunicación en el sentido orgánico del término.

Una comunidad de interpretación. La comunidad de comunicación del cine experimental tiene un carácter muy diferente: es una comunidad generada por la apreciación y por la interpretación común de un cierto tipo de producciones cinematográficas. Esta noción de “comunidad de interpretación” se fundamenta en la hipótesis, formulada por Stanley Fish²⁸, según la cual toda interpretación de un texto hecha por un lector miembro de una comunidad interpretativa, hace válida, por un consenso intersubjetivo, tal o tal otro modo

²⁷ Ferdinand Tönnies, *Communauté et société*, Retz, París, 1977, p. 80.

²⁸ Stanley Fish, *Is there a Text in this Class? The Authority of Interpretative Communities*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1980.

de comprensión. Una comunidad de interpretación no se relaciona necesariamente entonces con grupos constituidos, porque no es sino una comunidad de repertorios interpretativos. Pero sí forma una comunidad en el sentido de que el vínculo social se produce a partir de una apreciación estética validada intersubjetivamente. Esta capacidad del juicio estético para asociar a los hombres fue subrayada por Hannah Arendt en su interpretación del juicio del gusto (Kant). En efecto, según Arendt, el juicio, que supone la interpretación de una obra, “es una actividad importante según la cual se produce el *compartir el mundo* con los semejantes”²⁹. Compartiendo un gusto común, elegimos una “compañía”; comunicando sentimientos, placeres y satisfacciones desinteresadas, revelamos elecciones y elegimos compañía: “Prefiero estar equivocado con Platón que tener razón con los pitagóricos”³⁰. Una comunidad de interpretación es entonces también una comunidad electiva, afín.

Frente al rechazo a publicitarse que le achacan algunos espectadores, los amantes del cine experimental aceptan otorgar sentido a las metáforas escondidas y a las figuras de ruptura presentes en esas películas a partir de elementos interpretativos asentados en el seno de una herencia hermenéutica. Una comunidad de repertorios interpretativos está indudablemente actuando aquí. Además, los amantes de este cine evolucionan en esos espacios propios que representan las cooperativas de difusión y los talleres de producción. Así, un gusto establecido por un tipo de producción cinematográfica puede llevar a algunas personas a agruparse y crear “formas de vida” específicas³¹. Unas “formas de vida”, hemos visto,

²⁹ Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Gallimard, París, 1989, p. 283.

³⁰ Hannah Arendt, *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*, Seuil, París, 1991, p. 113.

³¹ No es sólo el caso del cine experimental. La cinefilia francesa de los años sesenta es un

que Jonas Mekas reivindicaba para el cine experimental, por su carácter “comunitario y privado”, “casi familiar”³².

Al término de este recorrido, podemos señalar que el cine doméstico y el cine personal tienen en común su inteligibilidad en el seno de comunidades de comunicación propias, ya sea bajo una forma orgánica o en forma de afinidades. Se impone una conclusión: cuando esclarecemos estas producciones cinematográficas a la luz de su funcionamiento pragmático, aparecen agrupadas en un mismo tipo de prácticas cinematográficas. Un conjunto que proponemos bautizar como cine privado, y que comprende todas las producciones cinematográficas que tienen en común el hecho de ser recibidas y realizadas en el seno de comunidades de interpretación restringidas. Y cuando todo parecía oponer el cine doméstico y el cine experimental, como el Arte se supone que está separado del mundo y de la vida cotidiana, encontramos un bello ejemplo de una práctica social, banal y cotidiana, que se muestra capaz de fecundar la creación artística.

Bibliografía citada

Arendt, Hannah, *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*, Seuil, París, 1991.

_____, *La crise de la culture*, Gallimard, París, 1989.

Brakhage, Stan, “In Defense of Amator”, en *Scrapbook*, Heller, 1982.

Cocteau, Jean, “Entretien avec A. Fraigneau”, en *Entretiens sur le cinématographe*, Ramsay Poche Cinéma, París, 1985.

ejemplo de comunidad afín. Igualmente, a partir de un gusto compartido por determinadas películas de Hollywood, algunos aficionados a esas películas crearon cine-clubs para permitir su difusión y discusión.

³² Así, señala Jeffrey K. Ruoff, a través de los diarios íntimos, notas y bocetos, Mekas “utiliza la asociación de tipo doméstico del cine familiar para subrayar la consolidación de la comunidad de vanguardia” (“Home Movies of the Avant-Garde: Jonas Mekas and the New York Art World”, en David E. James, ed., *To Free the Cinema, Jonas Mekas and the New York Underground*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1992, p. 301).

Deren, Maya, “Chamber Films”, *Filmwise*, n° 2, 1961, pp. 37-38.

Fish, Stanley, *Is there a Text in this Class? The Authority of Interpretative Communities*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1980.

Mekas, Jonas, *Ciné-Journal. Un nouveau cinéma américain (1959-1971)*, Paris Expérimental, París, 1992.

_____, “Notes sur le nouveau cinéma américain”, en *Cinéma, Théories, Lectures*, número especial de *Revue d’Esthétique*, Klincksieck, París, 1978.

_____, “The Diary Film”, en P. Adams Sitney (ed.), *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, New York University Press, Nueva York, 1978, pp. 190-198.

_____, “L’expérience américaine”, en *Une histoire du cinéma*, CNAM, París, 1976.

Noguez, Dominique, *Le cinéma autrement*, Cerf, París, 1987.

_____, *Un renouveau du cinéma. Le cinéma underground*, Klincksieck, París, 1985.

Odin, Roger, “Rhétorique du film de famille”, *Revue d’esthétique*, n° 12, 1979, pp. 340-373.

Ruoff, Jeffrey K., “Home Movies of the Avant-Garde: Jonas Mekas and the New York Art World”, en David E. James (ed.), *To Free the Cinema, Jonas Mekas and the New York Underground*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1992, pp. 6-28.

Tavernier, Bertrand, “Entretien”, en Paul y Jean-Louis Leutrat, *Jeune cinéma américain*, Premier Plan, Serdoc, 1967.

Tönnies, Ferdinand, *Communauté et société*, Retz, París, 1977.

Wittgenstein, Ludwig, *Investigations Philosophiques*, Gallimard, París, 1986.

Cine doméstico, *amateur* y de vanguardia: modos de distinción¹

James M. Moran

*El consumo artístico y cultural está predispuesto,
de modo consciente y deliberado o no,
para cumplir una función social de legitimar diferencias sociales.*

Pierre Bourdieu²

La denigración, por parte de muchos críticos importantes, de las funciones culturales del modo doméstico está provocada con frecuencia por teorizar la práctica *amateur* como un género más que como una relación económica. Es decir, mientras que la categoría *amateur* debería ser concebida como un término paraguas que acogiera cualquier práctica mediática no industrial, independiente del mercado o libre de un valor de cambio comercial, demasiado a menudo es confundida con un conjunto de significantes textuales, técnicas e ideologías sociopolíticas que niegan las del sistema industrial. Este enfoque tiende a esencializar y a politizar el amateurismo, al equiparar sus prácticas y textos con la vanguardia.

Consecuentemente, las aproximaciones críticas a la práctica *amateur* estarán influenciadas por conceptos apriorísticos, porque si la vanguardia se convierte en la esencia definitoria del amateurismo,

¹ Este capítulo es una adaptación –que asume el texto original en su parte principal– de lo publicado por el autor en su libro *There's No Place Like Home Video*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002, pp. 64-79.

² Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1984, p. 7.

en cuanto que resistencia ante todo lo industrial, cualquier práctica *amateur* que se solape con las técnicas, propiedades, fines o ideologías industriales puede ser juzgada como corrupta o deforme. Así vemos cómo una interpretación equivocada del amateurismo lleva a su uso incorrecto: una categoría económica y descriptiva deriva en una estética prescriptiva y un juicio ideológico, y coloca a todas las prácticas *amateur* como responsables ante la vanguardia. El modo doméstico, por lo tanto, en cuanto que práctica que generalmente no llega a interrogar a la ideología dominante de manera explícita, puede ser condenado según esta lógica como una traición de las estrategias *amateur* de resistencia.

Como la relación entre lo *amateur* y lo industrial fluctúa continuamente a lo largo del tiempo, cualquier aproximación crítica que se base en identificar esencialmente tecnologías, técnicas y estéticas *amateur* estará sujeta a taxonomías ahistóricas. Por ejemplo, aunque el vídeo Hi-8 pueda haber sido diseñado inicialmente para aficionados y utilizado sobre todo por ellos, se ha ido usando cada vez más por periodistas profesionales; aunque los *jump cuts* pudieron parecer experimentales en los años sesenta, se han convertido en algo común en la publicidad televisiva y en los vídeos musicales; y aunque la autorreflexividad formal en su momento pudo subrayar la autoconciencia de los medios de producción, ha llegado a ser popularizada como una forma comercial de ironía sofisticada.

Precisando lo *amateur*: relaciones económicas y modalidades funcionales

En cuanto que se trata fundamentalmente de una relación económica, el amateurismo acoge cualquier práctica no industrial ejercida por razones distintas a las de los intercambios mercantiles. Es la presencia de la mercantilización la que define apropiadamente

lo industrial y, a la inversa, la ausencia de mercantilización la que define lo *amateur*, más que las contingencias históricas de sus respectivas tecnologías, estéticas o ideologías. Así pues, al ser una práctica no mercantilizada, el modo doméstico se inserta propiamente en el campo de lo *amateur* y sus funciones culturales deberían ser estudiadas como relativamente autónomas.

La concesión de una relativa autonomía al modo doméstico complica, revisa o incluso lleva a rechazar los argumentos que sostienen que la práctica *amateur* debería ser “propiamente” vanguardista por naturaleza. Por ejemplo, hay críticos progresistas que definen las obras “propiamente” *amateur* como autotéticas: antiutilitarias, ajenas a las relaciones de intercambio y opuestas a lo estándar. Aunque las obras del modo doméstico no encajan en estos criterios (utilitarias en su uso para acciones rituales, inscritas en relaciones gratuitas de intercambio y valoradas por estándares de realismo), la práctica del modo doméstico es no obstante ejercitada en y por sí misma, es autotética de acuerdo a una serie de placeres diferentes.

Para restituir al amateurismo como una relación económica y sus varios campos de actividad como relativamente autónomos, debemos distinguir dos categorías analíticas: “género” y “modo”. Mientras que las taxonomías del género generalmente identifican diferencias entre las obras de acuerdo a patrones repetidos de significantes textuales internos (iconos, conflictos temáticos, rasgos narrativos), las taxonomías modales identifican diferencias entre las prácticas de acuerdo a patrones repetidos de funciones culturales externas. Tomemos el documental como un ejemplo para ilustrar la diferencia. Aunque el documental suele ser clasificado como un género propio en los videoclubs, en las guías de cine y en los programas de los cursos universitarios, ¿qué iconos, temas o rasgos comparten todos los

documentales como para situarlos dentro de un género coherente? Quizás si nos centramos en un periodo o un productor de documentales, como los trabajos de Grierson en los años treinta, podríamos ser capaces de establecer un catálogo de elementos comunes: rodaje en blanco y negro, promoción de la reforma social, una sobria voz en *off* narrativa. Sin embargo, ya podemos predecir que en el momento en que lleguemos al trabajo de Chris Marker, esas características se revelarán como ahistóricas y obsoletas: una definición residual que fracasa a la hora de acoger nuevas formas y contenidos del documental.

Si en vez de un género, concebimos el documental como un modo (o modos) de práctica, podemos descubrir funciones culturales comunes que la mayoría de los documentales, si no todos, cumplen de una manera u otra, independientemente del medio en el que se producen, su enfoque formal o el contenido del asunto que traten. Es decir, más que atender a los aspectos internos de los significantes de un documental, hay que volver la mirada hacia las intenciones externas de sus realizadores, de manera que construyamos una taxonomía de la práctica documental. Michael Renov ofrece una excelente ilustración de los beneficios que tiene este tipo de modalidad funcional, perfilando cuatro de las principales funciones culturales del documental: 1) registrar, revelar y preservar; 2) persuadir y promover; 3) analizar e interrogar; y 4) expresar³. Expuestas en una forma infinitiva, estas funciones sirven como nombres y verbos a la vez, significantes de un documental que es a la vez artefacto e intención, un producto de la tecnología, la estética y la ideología. Las modalidades funcionales de Renov sirven para ensanchar el campo de la práctica documental, para incluir una mayor gama de textos, ya no limitados por

³ Michael Renov, "Toward a Poetics of Documentary", en M. Renov (ed.), *Theorizing Documentary*, Routledge, Nueva York, 1993. pp. 22-35.

la rigidez de relaciones binarias como no-ficción/ficción que darían prioridad, por ejemplo, a un Fred Wiseman frente a un Errol Morris.

De la misma manera, al establecer una modalidad funcional de las prácticas *amateur*, podemos ampliar las rígidas relaciones excluyentes que frecuentemente dan prioridad a las vanguardias frente al modo doméstico. Debemos recordar, por supuesto, que las taxonomías basadas en las modalidades funcionales referidas a prácticas no producen taxonomías uniformes de textos, pues distintos modos pueden operar dentro de un mismo texto. Sin embargo, a diferencia de un género híbrido, en el que los elementos pueden mezclarse, nunca hablaríamos aquí de modos híbridos, pues las modalidades tienden a alternarse dentro de un texto, cada una sirviendo a la función cultural para el momento en el que está pensada. Por ejemplo, volviendo brevemente al documental, Vivian Sobchack apunta que el asesinato real de un conejo en *La regla del juego* (1939), de Jean Renoir, rompe las representaciones simbólicas de la película con un referente indexical extracinematográfico; en otras palabras, un fragmento de modalidad documental que representa una muerte real está incrustado dentro de un relato de ficción que gana así poder por la "feroz realidad" de ese momento⁴.

Como ilustra el ejemplo de Sobchack, el objetivo de la taxonomía funcional no es construir argumentos sobre la pureza (que lleve a pensar que Renoir compromete la ficción con un exceso de realismo), sino localizar y entender la diversidad de las intenciones, entrecruzando textos y campos de práctica para aclarar sus ambiguas semejanzas, de manera que se puedan apreciar distinciones del tipo "ambos/y", más que del tipo "o uno u otro". Podríamos decir que cada

⁴ Vivian Sobchack, "Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation, and Documentary", *Quarterly Review of Film Studies*, 9.4, 1984, p. 293.

obra está estructurada de manera dominante por medio de varias modalidades en una economía mixta. Así, mientras el modo narrativo del cine clásico predomina en la película de Renoir, la relativa autonomía del modo documental cambia la tendencia durante la escena de la caza del conejo, para evocar el conjunto de connotaciones que asociamos con la tensión documental hacia la autenticidad.

Volviendo a la práctica *amateur*, al adoptar esta noción dialógica de modalidad, se podrá apreciar mejor la interacción de los fragmentos del conservador modo doméstico en la obra de Jonas Mekas y Stan Brakhage, cuyas películas están generalmente estructuradas por la vanguardia, sin sentirnos obligados a concluir que su trabajo resulte cuestionado, o que los practicantes del modo doméstico deberían tratar de emular sus fines vanguardistas. Tal y como ha argumentado Steve Neale en su estudio del género, “resulta importante, de hecho esencial, diferenciar entre los diferentes tipos de presión existentes, y relacionarlos con las diversas modalidades de condiciones políticas, ideológicas y económicas en los que funcionan y sobre los que tienen efecto”⁵.

Esta necesidad de taxonomías modales es, por tanto, de pluralización y no tanto de polarización. Se trata de un método para analizar los efectos diferenciales que las diversas funciones culturales pueden producir en un texto y así prevenir la búsqueda de una intención única o “pura” en ese texto. Discutiendo las estrategias simbólicas de las prácticas significativas, Sol Worth ha argumentado que no deberíamos buscar el significado en el signo mismo, sino en su contexto social, cuyas convenciones dictan estrategias de producción e interpretación: “Nuestro conocimiento de las convenciones que gobiernan el comportamiento social en general —y el comportamiento

⁵ Stephen Neale, *Genre*, BFI, Londres, 1987, p. 10.

comunicativo en particular— es lo que nos permite determinar la intencionalidad de comportamiento; y de ahí la naturaleza y grado de la responsabilidad que pueden resultar apropiadas en una situación específica”⁶. Worth niega que la intención pueda ser localizada como un dato empírico, pero propone en cambio que pueda derivarse, en primer lugar, de la premisa de que cualquier acción-signo simbólica ha sido estructurada intencionalmente con el propósito de producir significado; y en segundo lugar, de que sus mensajes han sido probablemente pensados para aquellos que comparten sus códigos.

La propuesta de Worth sobre el proceso de atribución e interpretación del significado de las acciones-signo ayuda a entender las estrategias simbólicas del modo doméstico si se examinan a la luz del concepto de *habitus* de Bourdieu. A diferencia de los críticos que apoyan una práctica *amateur* definida por fenómenos que merecen una investigación, Bourdieu sostiene que el campo de la práctica fotográfica, en particular aquella subordinada a funciones domésticas, no se define por su relación con el objeto o sujeto fotografiados⁷. Al no estar centrados en el acto mismo de la fotografía, los participantes del modo doméstico usan las cámaras para reconocer, comunicar y confirmar el conjunto de disposiciones, códigos y convenciones comunes a su *habitus*. Por lo tanto, Bourdieu no juzga negativamente el desconocimiento que el usuario del modo doméstico posee de las complejas funciones de una cámara y su ansiosa adopción de las tecnologías automatizadas, como señal de un discurso condicionado por los fabricantes. Bourdieu asevera, sin embargo, que “es la propia intencionalidad fotográfica la que, al permanecer subordinada a

⁶ Sol Worth, “A Semiotic of Ethnographic Film”, en Sol Worth, *Studying Visual Communication*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1981, p.138.

⁷ Pierre Bourdieu, *Photography: A Middle-brow Art*, Stanford University Press, Palo Alto CA, 1990, pp. 38-39.

funciones tradicionales, excluye la idea de explotar por completo todas las posibilidades de la cámara, y define sus propios límites en el campo de las posibilidades técnicas”⁸.

Al reconocer distintos tipos de intenciones en el campo de la práctica *amateur*, el modo en que Bourdieu entiende la intencionalidad fotográfica asume las diferentes maneras en que las vanguardias y los modos domésticos expresan diferentes funciones culturales, dependiendo de la intencionalidad simbólica del practicante en el momento de filmar la imagen. Si nuestro *habitus* está guiado de modo dominante por el modo doméstico, tenderemos a producir representaciones familiares. Si, como es el caso de Mekas, nuestro *habitus* está influenciado sobre todo por la vanguardia, tenderemos a producir representaciones alternativas a través de técnicas complejas. Pero, como quedó ilustrado en *Lost, Lost, Lost* (1976), una película en la que Mekas intenta construir una familia en la comunidad artística vanguardista de Nueva York, las filiaciones con más de un *habitus* se pueden superponer. Después de todo, hasta el usuario más convencional de vídeo doméstico puede experimentar con un ángulo extraño o un efecto de sonido inusual para la ocasión.

Vectores funcionales y similitudes borrosas

Podemos distinguir la intencionalidad de las vanguardias en relación con la del modo doméstico según dos conjuntos de vectores funcionales: el conservador/radical y el estético/social. El vector conservador funciona como un modo de “articulación”, definido por el psicólogo cognitivo Arthur Applebee como las prácticas que buscan preservar y legitimar un conjunto de creencias para que puedan ser traspasadas intactas a una nueva generación. El vector radical fun-

⁸ P. Bourdieu, *Photography...*, op. cit., p. 33.

ciona como un modo de “reformulación”, descrito por Applebee como las prácticas que cuestionan un sistema de valores, buscando ampliar su campo de acción o alterar sus principios básicos⁹. Aunque el conservador y el radical a menudo se alinean con las agendas políticas de la derecha y la izquierda, no deberíamos teorizar la articulación y la reformulación de acuerdo con esa división. En cambio, es mejor considerar la articulación como conservación, y la reformulación como transformación. Por tanto, en cualquier comunidad, el vector conservador desea preservar cualquier conjunto de valores en pos de su continuidad temporal y espacial entre generaciones, y el vector radical busca cambiar doctrinas o dogmas que operen como un conjunto opresivo de ideologías dentro de una comunidad. Este sistema flexible de vectores relativamente autónomos impide esencializar la subjetividad de acuerdo a las modas de lo políticamente correcto, a la vez que permite la crítica ideológica de prácticas reaccionarias. De hecho, ambos vectores pueden cruzarse en una sola acción-signo: una cinta de vídeo que celebra tres generaciones del movimiento a favor de la mujer es, por ejemplo, una articulación de la reformulación de los valores patriarcales.

El vector estético funciona dentro de los artefactos mediáticos que dan preeminencia a la forma. Los profesionales que piensan en el vector estético se consideran a sí mismos, por lo general, como artistas y ven sus productos como obras de arte. El vector social funciona en los artefactos mediáticos que ponen el contenido en primer lugar. Los profesionales que enfatizan el vector social se consideran a sí mismos como realizadores de documentales y a sus productos como comunicación. Una vez más, estos vectores pueden cruzarse en

⁹ Arthur Applebee, *The Child's Concept of Story: Ages Two to Seventeen*, University of Chicago Press, Chicago, 1978, pp. 20-24.

un solo texto, que estará a menudo más caracterizado por uno o por otro. Así, mientras Brakhage busca sobre todo el vector estético en *Dog Man Star* (1961-64) y Grierson el vector social en *Night Mail* (1936), Mekas alterna vectores en *Lost, Lost, Lost*, documentando la comunidad vanguardista y mostrando sus códigos visuales.

Como ilustra el ejemplo de Mekas, estos vectores funcionales pueden cruzarse y compartir semejanzas dentro de un particular texto. Además, al concebir heurísticamente estos vectores como una taxonomía funcional, podemos localizar y entender sus intenciones sociales distintivas, que pueden no resultar obvias con sólo descifrar sus significantes textuales aislados. De esta manera, en el campo de la práctica *amateur*, podemos explicar el modo vanguardista como resultado de la intersección de los vectores social y estético con el vector radical, y el modo doméstico como resultado de la intersección de los vectores social y conservador. Y esto, sin que lleve a calificar el primero como esencialmente progresista y el segundo como esencialmente reaccionario, sino atendiendo a las características específicas de sus valores funcionales en cada texto.

Dentro de la vanguardia, podemos distinguir dos submodos. Como consecuencia de la intersección de los vectores estético y radical, el formalismo vanguardista pone en primer plano gestos de rebelión contra las convenciones estéticas dominantes. Inventándose tácticas de choque, métodos de desfamiliarización y nuevos códigos de percepción audiovisuales, este submodo de la vanguardia, representado por artistas como Nam June Paik, desmitifica las prácticas dominantes de los medios al situar en primer plano los materiales y los procesos de producción. Como resultado de la intersección de los vectores social y radical, el activismo vanguardista sitúa en primer plano gestos de rebelión contra las convenciones sociales imperantes.

Mediante la documentación de las condiciones opresivas de vida y trabajo, la presentación de argumentos y demandas y la llamada a la acción, este submodo de la vanguardia, representado (anteriormente) por activistas como Michael Shamberg, desmitifica las prácticas dominantes de los medios al poner en primer plano representaciones alternativas y autoconfiguradas de la identidad cultural y política, incluyendo raza, clase y género.

El modo doméstico y la modalidad funcional

Ni radical ni ingenuo, el modo doméstico muestra una estética referencial que rechaza la fotografía como práctica desinteresada y como arte autónomo. Definido en términos de uso y usuarios, esta estética está basada en la subordinación de la forma a la función, del signifiante al significado. Al tiempo que consideran las imágenes sin referente fuera de ellas mismas como carentes de significado, los profesionales del modo doméstico aprecian los artefactos por su interés informativo, tangible y moral, juzgando su éxito según se adecuen a las intenciones de los miembros participantes, de los que deriva la utilidad de dichos artefactos: “El rasgo común de todas las artes populares es su subordinación de la actividad artística a las funciones reguladas socialmente, mientras la elaboración de formas ‘puras’, generalmente consideradas las más nobles, presupone la desaparición de todas las características funcionales y de toda referencia a objetivos prácticos y éticos”¹⁰.

En vez de ridiculizar el modo doméstico por carecer de una estética en contraste con el formalismo vanguardista, deberíamos observar cómo subordina la función expresiva a la función referencial. En su importante estudio sobre el modo doméstico, Jean-Pierre

¹⁰ P. Bourdieu, *Photography...*, op. cit., p. 8.

Meunier ha abordado esta función referencial al desarrollar su fenomenología del espectador¹¹. Al analizar el *film-souvenir* o película doméstica, Meunier distingue su modo de recepción de otros modos, como la ficción o el documental, situando la identificación no con una imagen mimética, sino con la persona o el suceso ausente que muestra. Las representaciones del cine doméstico, argumenta, son asumidas como evocaciones de cosas conocidas específicamente por el espectador al que se dirigen, cuya existencia se refiere a un tiempo y un lugar situado más allá de los límites de la propia pantalla. En este sentido, la diégesis de una película doméstica sutura el espacio de la pantalla y de lo que queda fuera de pantalla a través de los mundos vitales compartidos por sus participantes.

Aportando un contexto sociológico a la descripción fenomenológica de Meunier, Pierre Bourdieu explica la función referencial del modo doméstico como un efecto del capital económico y cultural que constituye la totalidad del *habitus* de su practicante. Argumenta que los recursos financieros y educativos juegan un papel similar a la hora de modelar la tendencia de una persona hacia los modos doméstico o vanguardista: “La tendencia a dirigirse hacia posiciones económicas más arriesgadas, y sobre todo la capacidad de persistir en ellas (una condición de todo proyecto de vanguardia, que precede a las demandas del mercado), aun cuando no asegura ningún tipo de beneficio económico a corto plazo, parecen depender en gran medida de la posesión de un capital social y económico sustancial”¹². Bourdieu

¹¹ La síntesis presentada aquí sobre la fenomenología de Meunier del *film-souvenir* se ha realizado a partir del trabajo de Vivian Sobchack, “Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience”, en J. Gaines y M. Renov (eds.), *Collecting Visible Evidence*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, pp. 241-254.

¹² Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Columbia University Press, Nueva York, 1993, p. 67.

reivindica que cualquier obra de arte tiene significado e interés sólo para aquellos que poseen un conocimiento de sus códigos. Los códigos más significativos para los practicantes del modo doméstico son aquellos que valoran el contenido más que la forma y que mantienen que la presentación de sujetos delante de la cámara es más importante que las manipulaciones simbólicas efectuadas por el fotógrafo tras ella. Estas intenciones funcionales más fundamentales caracterizan la estética dominante en el modo doméstico.

La autonomía de la vanguardia y del modo doméstico: problemas de responsabilidad

Al distinguir la intencionalidad del modo doméstico y la vanguardia por sus diferencias en la función social, los recursos materiales, la competencia cultural y la fenomenología del espectador, debemos entender su relativa autonomía dentro del ámbito de las prácticas *amateur*. Esa autonomía está muy determinada por una gran variedad de factores, y no sólo es un efecto de un aumento del acceso público y de la alfabetización mediática o de la ideología deformante. Sin embargo, al presentar el modo doméstico como una traición a la práctica *amateur* llevada a cabo por la ideología dominante, los críticos progresistas de los medios¹³ han hecho responsable al modo doméstico de algo que no es, de algo que según ellos debería ser: social o estéticamente radical.

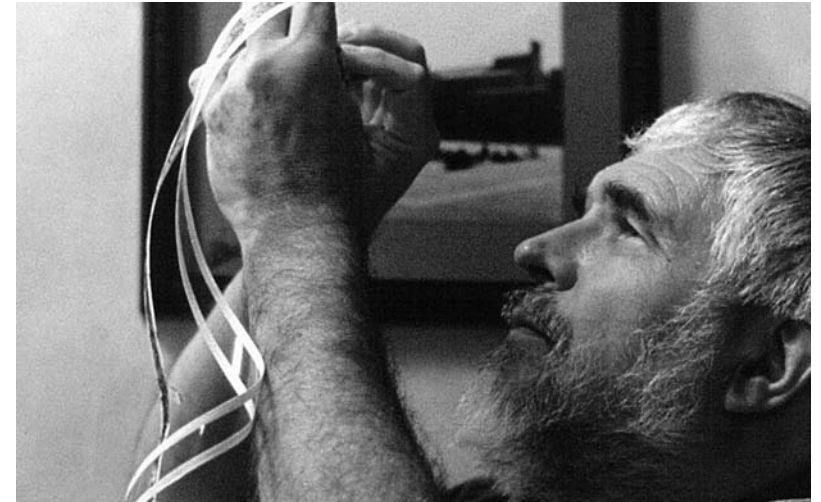
Esa postura puede tener su origen en parte en una serie de problemáticas convergencias entre la práctica *amateur* y el cine

¹³ Por ejemplo, véase Patricia R. Zimmermann, *Reel Families: A Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, Bloomington IN, 1995; Laurie Ouellette, “Camcorder Dos and Don’ts: Popular Discourses on Amateur Video and Participatory Television”, *The Velvet Light Trap*, nº 36, otoño 1995; Barry King, “Photo-Consumerism and Mnemonic Labor: Capturing the ‘Kodak Moment’”, *Afterimage*, 21.2, 1993; Don Slater, “Marketing Mass Photography”, en H. Davis y P. Walton (eds.), *Language, Image, Media*, St. Martin’s Press, Nueva York, 1983.

experimental de Maya Deren, Stan Brakhage y Jonas Mekas, cuyas estrategias de vanguardia y discursos críticos han flirtado con una serie de rasgos propios de la práctica del modo doméstico. Aunque estructurados sobre todo por vectores radicales, sus películas comparten semejanzas tecnológicas y estéticas con el cine doméstico, una comparación que omite las diferencias modales de la función social al centrarse en sus efectos formales. Cuando subrayan las afinidades textuales entre, por ejemplo, *Scenes from Under Childhood* (1967-1970) de Brakhage y una película doméstica convencional, los críticos que apoyan la práctica experimental podrían terminar enfrentándose a un debate en torno al potencial de cada *amateur* para la vanguardia. Es decir, si Brakhage puede reformular sus obsesiones por la familia y la vida doméstica en una visión cinematográfica radical, ¿por qué no puede el realizador doméstico medio hacer lo mismo?

Como la pionera más destacada del Nuevo Cine Americano, Maya Deren fue la primera que planteó la conexión entre práctica *amateur* y vanguardia¹⁴. Al plantear un modo de hacer cine de carácter unipersonal y privado frente al patrocinio corporativo y el modelo productivo de los estudios de Hollywood, Deren puso implícitamente la distinción entre lo *amateur* y lo industrial no tanto en las relaciones económicas como en el autotelismo tan defendido por ella. Su definición de lo *amateur* dependía en gran medida de su rechazo de las prácticas mediáticas organizadas según patrones de colaboración y división del trabajo que, según ella, comprometían la unidad de la visión personal, al evaluar los logros de acuerdo con una serie de estándares externos y objetivos consensuados. A partir de la

¹⁴ Véase Maya Deren, "Amateur vs. Professional", *Film Culture*, n° 39, 1965, pp. 45-46; y "Cinematography: The Creative Use of Reality", en G. Mast, M. Cohen y L. Braudy (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford University Press, Nueva York, 1992, pp. 59-70.



Stan Brakhage en el filme *Notes on Marie Menken* (M. Kudláček, 2006)

raíz etimológica de la palabra "*amateur*", que viene de la palabra latina para designar "al que ama" o "amante", Deren declaró que el *amateur* hace películas por amor y mide su éxito enteramente por el trabajo en sí mismo, más que por el reconocimiento de los otros. Por tanto, al defender la práctica *amateur* como algo autónomo de la necesidad social y económica, y enfatizar sus rasgos de expresión personal, innovación, riesgo y experimentación, Deren define implícitamente su estética como vanguardista por naturaleza, distanciada de las convenciones establecidas y encaminada a transformarlas.

Si Deren mezcla práctica *amateur* con vanguardia, Stan Brakhage vincula ambas con el modo doméstico. Apelando a la intención deliberada de la vanguardia de integrar la práctica de la vida y del arte, Brakhage hizo de la práctica fílmica la razón de su ser¹⁵.

¹⁵ "Al vincular lo estético y lo existencial, el cine se vino a identificar con su vida y a coexistir con ella, siendo al mismo tiempo su vocación y advocación, su trabajo y juego" (David E. James, *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1989, p. 37).

Así, defendió el cine doméstico como una práctica que integraba cine y vida cotidiana¹⁶. Como explica David James, después de que le robaran su equipo de 16 mm, Brakhage pasó al formato de 8 mm, identificado simbólicamente con el cine doméstico, que gradualmente le sirvió como paradigma de sus propias aspiraciones¹⁷. Del mismo modo que los realizadores de películas domésticas, Brakhage trabajó fuera de las relaciones industriales y dentro de la esfera doméstica: “El espíritu de la casa en la que vivo, de mi propio salón, es la guía principal de todas mis dimensiones creativas”¹⁸. En películas como *Window Water Baby Moving* (1959) y *Thigh Line Lyre Triangular* (1961), las figuras habituales en Brakhage de su mujer y sus hijos cumplen varias funciones culturales del modo doméstico, como la documentación de eventos al servicio de la continuidad histórica. Como P. Adams Sitney ha señalado, muchos de los filmes de Brakhage se encuentran directa y simplemente al servicio de las necesidades de la conmemoración familiar, apropiándose en algunos casos de álbumes fotográficos como andamios de la memoria y como significantes universales del deseo *amateur* por sumergir el yo dentro de una familia¹⁹.

Donde Brakhage reformula la estética referencial del modo doméstico, Jonas Mekas reformula la idea misma del hogar. Jeffrey Rouoff ha señalado que Mekas explota las asociaciones de parentesco

¹⁶ “Creo que cualquier forma de arte cinematográfico debe surgir inevitablemente del medio *amateur*, de realización doméstica” (Stan Brakhage, “In Defense of the ‘Amateur’ Filmmaker”, *Filmmakers Newsletter*, Massachusetts, verano 1971, p. 24).

¹⁷ D. E. James, *Allegories of Cinema...*, op. cit., p. 47.

¹⁸ S. Brakhage, “In Defense of the ‘Amateur’ Filmmaker”, op. cit., p. 25.

¹⁹ Para una elaboración más detallada de la función mnemónica en el cine de Brakhage, véase P. Adams Sitney, “Autobiography in Avant-Garde Film”, en P. Adams Sitney (ed.), *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, New York University Press, Nueva York, 1978, pp. 208-228.

de las películas domésticas para crear un nuevo hogar para un artista en el exilio. Además, ha catalogado las funciones culturales y las convenciones que los filmes de Mekas comparten con el cine doméstico: una inyección de nostalgia; un vínculo tenue con el pasado, a menudo ligado íntimamente con la infancia; documentación de amigos y familia; asuntos cotidianos que dependen del conocimiento contextual y de la familiaridad con la gente y los eventos representados; confianza en la memoria como facultad interpretativa; celebración de las actividades de ocio; divertirse ante la cámara; narración en *off*, en primera persona, que recuerda al comentario hablado; uso de localizaciones más que de escenarios; cambios abruptos de tiempo y lugar; planos fugaces, edición en la propia cámara, movimientos rápidos de cámara, exposición variable y saltos de montaje bruscos²⁰.

Las prácticas de vanguardia de figuras como Deren, Brakhage y Mekas se apropiaron del equipo doméstico al servicio de una intención radical, ya sea para resistir a los paradigmas de Hollywood, rechazar el realismo fotográfico o buscar ser miembro de una comunidad cultural alternativa a la familia nuclear. Esto llevó a algunos críticos a deducir que el valor inherente de las tecnologías *amateur* estaba en la oposición y que, por tanto, una práctica *amateur* que fracasara en la asunción de tácticas revolucionarias estaría desorientada (o sea, deformada por una falsa ideología).

En resumen, cabe trazar el siguiente itinerario. Primero, la categoría de lo *amateur* —una relación estrictamente económica— es definida como una práctica uniforme constituida enteramente en oposición a una serie limitada de tecnologías industriales, ideologías,

²⁰ Jeffrey K. Ruoff, “Home Movies of the Avant-Garde: Jonas Mekas and the New York Art World”, en David E. James (ed.), *To Free the Cinema: Jonas Mekas & the New York Underground*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1992, pp. 294-311.



This side of Paradise (Jonas Mekas, 1999)

y efectos estéticos. Segundo: los artistas experimentales, como Maya Deren, rechazan los estándares utilitarios de esas prácticas dominantes, al privilegiar artefactos autónomos cuya apreciación requiere competencia cultural, distancia de la necesidad social y rechazo de las convenciones; una estética modernista que se presta más fácilmente a la reformulación que a la articulación. Tercero: artistas como Brakhage y Mekas, para quienes la práctica *amateur* consiste en eliminar la distinción entre vida y arte, vinculan directamente el modo doméstico –que busca integrar la práctica mediática y la vida diaria– con los objetivos de la vanguardia histórica. Cuarto: al identificar las

similitudes entre las técnicas visualmente innovadoras de la vanguardia y las técnicas estilísticamente “inocentes” del modo doméstico, ambos modos se confunden, ignorando las profundas diferencias funcionales, mientras se enfatizan correspondencias tecnológicas y estéticas superficiales. Quinto: los críticos progresistas que defienden la práctica radical miran a estos artistas y a la vinculación que plantean entre vanguardia y modos domésticos como “prueba” del potencial revolucionario de la práctica *amateur*. Finalmente, al condenar las funciones conservadoras del modo doméstico como una traición a ese potencial, esos críticos sostienen que los cineastas domésticos son responsables ante la vanguardia y ante los condicionantes ideológicos de una falsa conciencia. Al no concebir la vanguardia y los modos domésticos como relativamente autónomos –dos modos que pueden surgir dentro del ámbito *amateur*–, dichos críticos presentan el modo doméstico como la antítesis de la vanguardia.

Mitologías de los medios: la revolución se grabará en vídeo

Este itinerario muestra la fe utópica del discurso progresista sobre los medios en una intencionalidad “pura” y radical, que contrarrestará todos los aspectos de la ideología y las prácticas dominantes. Su conclusión final no sólo ignora los orígenes culturales y las funciones sociales del modo doméstico, sino que se refiere a una serie de mitos sobre la “revolución” futura de los medios que, hasta el momento, no se ha materializado. Por ejemplo, el mito de la práctica arte/vida que ha ligado la vanguardia y los modos domésticos delata una paradoja fundamental que debe ser estudiada en profundidad. Como Peter Bürger recuerda:

el intento vanguardista de reintegrar el arte en el proceso de vida es, en sí mismo, una tarea profundamente contradictoria, pues la (relativa) libertad

del arte respecto a la praxis de la vida es la condición que debe darse si se desea tener un conocimiento crítico de la realidad. Un arte que ya no se distingue de la práctica de la vida, sino que queda absorbido completamente en ella, perderá la capacidad de criticarla²¹.

Así, si el modo doméstico puede ser condenado por construir representaciones ideales y alienantes que desfiguran las condiciones reales de la vida diaria, cualquier consecución del objetivo de la vanguardia de una práctica que identifique el arte y la vida sería igualmente alienante, por su inevitable incapacidad para reconocer su propia función crítica. ¿Sugiere, por tanto, esa correlación que tanto la vanguardia como los modos domésticos se hallan condenados a la alienación y la duplicidad? Sólo si sucumbimos a la dicotomía teórica que opone ocio/trabajo y arte/vida como parejas antitéticas.

Victor Turner propone una noción más compleja del ocio, que revisa su identificación simplista con la distracción formulada por marxistas ortodoxos²². Turner argumenta que el ocio no nace de la alienación del trabajo, sino que surge cuando los límites de lo que constituye el trabajo se convierten en algo arbitrario, cuando la sociedad cesa de gobernar sus actividades por medio de las obligaciones rituales comunes, haciendo que algunas actividades se conviertan en objeto de elección individual. Al otorgar libertad respecto a las obligaciones institucionales y los ritmos cronológicos y regulados, para así poder entrar en nuevos mundos simbólicos de juego, el ocio construye una esfera liminal en la que explorar la identidad personal²³.

²¹ Peter Bürger, *Theory of the Avant Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984, p. 50.

²² Cfr. Victor Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, Nueva York, 1982, pp. 36-40.

²³ “El ocio se puede entender como un terreno intermedio, que ni es una cosa ni la otra, situado entre dos ámbitos de trabajo o entre lo laboral y lo familiar y la actividad cívica” (V. Turner, *From Ritual to Theatre* ..., op. cit., p. 40).

Esta visión del ocio reconoce un espacio táctico para negociar la vida privada y pública y construir una imagen más positiva de la vida diaria fuera de los límites estrictos del trabajo. Se podría argumentar, por tanto, que las representaciones ideales del modo doméstico no significan alienación, sino una visión alternativa del mundo que implica una crítica de las formaciones sociales existentes²⁴. En este sentido, debido a sus esfuerzos por construir una visión utópica del mundo, la vanguardia y los modos domésticos se cruzan en su imaginar alternativas sociales. Aunque menos radical que la vanguardia, el modo doméstico, sin embargo, contiene una función crítica implícita que contrarresta la comprensión de sus prácticas sólo como expresiones de la ideología dominante.

Un segundo mito de la vanguardia es que sus prácticas son más “democráticas” que las del modo doméstico. Como el mito de la práctica que identifica arte y vida, el mito de la práctica democrática padece una contradicción interna: si la comunidad activista busca democratizar la producción de los medios, sus efectos son todavía electoralistas, más que genuinamente colectivos. Como Michael Moore y su “TV Nation”, un individuo habla generalmente por el resto. En parte determinado por la cámara —cuyo objetivo se asocia a la visión de una conciencia individual—, el cine y vídeo típicamente activistas tienden a expresar una única perspectiva y sensibilidad. El propio Dziga Vertov, a menudo citado como el padre de las prácticas de vanguardia, afirma la conexión entre las lentes de la cámara y la subjetividad única del realizador: “Soy el cine-ojo, soy un ojo mecánico. Yo,

²⁴ “Para explicar la atracción pública de un medio, uno no debe buscar sólo la manipulación ideológica sino también la esencia de la fantasía utópica por la que el medio se constituye como el cumplimiento proyectado de lo que se desea y se halla ausente del estatus quo” (Robert Stam, *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1989, p. 224).

una máquina, estoy enseñándote un mundo, cuyo aspecto sólo puedo ver yo”²⁵.

Jay Ruby ha observado que la visión del mundo del cineasta activista es de suma importancia, incluso cuando su objetivo sea documentar las vidas de una comunidad en la que participa: “La posibilidad de retroalimentación provocó que los realizadores pensarán en el impacto de su trabajo sobre la comunidad. Sin embargo, esto no indicó necesariamente una alteración significativa de la relación entre el cineasta y lo filmado. Los directores pueden haber venido de las comunidades que filmaron, pero la mayoría continuaron el esquema dominante de mantener el control sobre la producción del filme como artistas”²⁶. Como acumulación de perspectivas privilegiadas, atomizadas, la naturaleza “colectiva” de la práctica radical parece más feudal que democrática: con sus nobles intenciones cortejando la atención de aquéllos deseosos y dispuestos a dar al activista su diezmo.

Para argumentar que el modo doméstico es tan sólo una forma privada y personal de expresión, opuesta a la expresión pública y colectiva del modo activista, hay que ignorar la propia historia de la vanguardia, con sus visiones idiosincráticas y sus artefactos electorales dirigidos a conseguir una producción verdaderamente democrática, así como la función social del modo doméstico como herramienta para la integración de la comunidad. Los cineastas domésticos se encuentran personalmente involucrados tras y frente a la cámara y profundamente implicados en la exhibición, por lo que desempeñan un papel vital en todos los aspectos de la producción y la re-

²⁵ Dziga Vertov, “The Writings of Dziga Vertov”, en P. Adams Sitney (ed.), *Film Culture Reader*, Praeger, Nueva York, 1970, p. 359.

²⁶ Jay Ruby, “Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside: An Anthropological and Documentary Dilemma”, *Journal of Film and Video*, 44.1-2 (primavera/verano), 1992, p. 55.

cepción, quizás más que en cualquier otra práctica mediática. Roger Odin escribe:

El cine doméstico produce un espectador que es más un “participante” que un espectador real: toma parte en la dirección de la película (al sostener la cámara), en la acción que tiene lugar en pantalla (al ser filmado), en la instalación del equipo de proyección (al preparar la pantalla y el proyector) y, finalmente, en ese tipo de evento que consiste en la creación colectiva de una diégesis rememorativa por parte de los miembros de una familia²⁷.

Por tanto, en la práctica del modo doméstico, la cantidad de funciones disponibles puede considerarse como más democrática que en la práctica activista. Sólo cuando el “colectivismo”, como la “práctica *amateur*”, se funde con la vanguardia, se puede juzgar al modo doméstico según esos términos.

Ligado directamente a la reivindicación de una práctica radical democrática —y a menudo citado como su causa potencial—, se halla el mito del poder de movilización de las tecnologías *amateur*. Este mito tiene su origen en la fe en que una sociedad alternativa tendrá un origen tecnológico, propia de marxistas como Brecht y Benjamin, quienes “tendieron a hacer de la técnica, la ciencia y la producción en el arte un fetiche, con la esperanza de que las tecnologías modernas pudieran usarse para construir una cultura de masas socialista”²⁸. Del mismo modo que los formatos económicos de 16 mm se presentaron a comienzos del siglo xx como un modo de mayor acceso de las masas a la producción de los medios, la llegada del vídeo en los años sesenta hizo que proliferaran similares discursos de emancipación.

²⁷ Roger Odin, “For a Semio-Pragmatics of Film”, en Warren Buckland (ed.), *The Film Spectator: From Sign to Mind*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1995, p. 217.

²⁸ Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington IN, 1986, pp. 13-14.

En particular, Hans Enzensberger defendió las tecnologías de vídeo por su capacidad para liberarse del modelo emisor/receptor de la televisión y su potencial para transformar a las masas de consumidores pasivos en productores activos, tanto como emisores como receptores de mensajes²⁹. Sin ser un determinista tecnológico, Enzensberger vinculó la contradicción entre producción y consumo más a las instituciones económicas y administrativas que a las propiedades inherentes de los medios³⁰. Sin embargo, como sus colegas de la Escuela de Fráncfort, creía que el acceso a los medios de producción podría ser suficiente para comenzar la revolución.

En su artículo “Los mitos del vídeo”, Nicholas Garnham cuestiona la creencia esperanzada de que el acceso a los medios de producción va a potenciar los medios democráticos de participación y transformación social. En cambio, argumenta que las tecnologías de vídeo no pueden contrarrestar la hegemonía de la televisión si su producción carece de una distribución amplia. Dado que la televisión es hoy por hoy el medio dominante de exhibición, el control sobre la representación descansa en las estructuras de emisión, y no en ninguna cuestión alternativa. Y como las corporaciones controlan los medios de producción que poseen poder efectivo real dentro de la cultura, el vídeo *amateur* no puede bajo ninguna circunstancia alterar esta situación³¹.

En resumen, los mitos de la revolución de los medios que cuestionan la responsabilidad del modo doméstico frente a la van-

²⁹ Cfr. Hans Magnus Enzensberger, “Constituents of a Theory of Media”, en John G. Hanhardt (ed.), *Video Culture: A Critical Investigation*, Peregrine Smith Books-Visual Studies Workshop Press, Nueva York, 1986, pp. 96-123.

³⁰ Escribe Enzensberger: “Cualquiera que espere ser emancipado por la tecnología informática o por cualquier sistema de *hardware*, como sea que esté estructurado, es víctima de una oscura creencia en el progreso” (op. cit., p.107).³¹ Nicholas Garnham, “The Myths of Video: A Disciplinary Reminder”, en Fred Inglis (ed.), *Capitalism and Communication: Global Culture and the Economics of Information*, Sage Publications, Londres, 1990, pp. 64-69.

guardia no resisten un examen riguroso. En concreto, la noción de que la tecnología *amateur* puede inaugurar y servir a la contracultura revolucionaria sólo con alterar sus usos debe ser rechazada por mecanicista y falta de base empírica. Es más, estos mitos delatan un elitismo condescendiente con el modo doméstico, que es incapaz de reconocer que sus convenciones ejercen poderosas funciones culturales de modo autónomo frente a las supuestas ideologías deformantes.

Bibliografía citada

- Applebee, Arthur, *The Child's Concept of Story: Ages Two to Seventeen*, University of Chicago Press, Chicago, 1978.
- Bourdieu, Pierre, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Columbia University Press, Nueva York, 1993.
- _____, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1984.
- _____, *Photography: A Middle-brow Art*, Stanford University Press, Stanford CA, 1990.
- Brakhage, Stan, “In Defense of the ‘Amateur’ Filmmaker”, *Filmmakers Newsletter*, verano 1971.
- Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.
- Deren, Maya, “Amateur versus Professional”, *Film Culture*, nº 39, 1965, pp. 45-46.
- _____, “Cinematography: The Creative Use of Reality”, en Gerald Mast, Marshall Cohen y Leo Braudy (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford University Press, Nueva York, 1992, pp. 59-70.
- Enzensberger, Hans Magnus, “Constituents of a Theory of Media”, en John Hanhardt (ed.), *Video Culture: A Critical Investigation*, Peregrine Smith Books-Visual Studies Workshop Press, Nueva York, 1986, pp. 96-123.
- Garnham, Nicholas, “The Myths of Video: A Disciplinary Reminder”, en Fred Inglis (ed.), *Capitalism and Communication: Global Culture and the Economics of Information*, Sage Publications, Londres, 1990, pp. 64-69.

- Huysen, Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington IN, 1986.
- James, David E., *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1989
- King, Barry, "Photo-Consumerism and Mnemonic Labor: Capturing the 'Kodak Moment'", *Afterimage*, 21.2, septiembre 1993, pp. 9-13.
- Neale, Stephen, *Genre*, BFI, Londres, 1987.
- Odin, Roger, "For a Semio-Pragmatics of Film", en Warren Buckland (ed.), *The Film Spectator: From Sign to Mind*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1995, pp. 213-226.
- Ouellette, Laurie, "Camcorder Dos and Don'ts: Popular Discourses on Amateur Video and Participatory Television", *The Velvet Light Trap*, nº 36, otoño 1995, pp. 33-44.
- Renov, Michael, "Toward a Poetics of Documentary", en Michael Renov (ed.) *Theorizing Documentary*, Routledge, Nueva York, 1993, pp. 12-36.
- Ruby, Jay, "Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside: An Anthropological and Documentary Dilemma", *Journal of Film and Video*, 44.1-2, 1992, pp. 50-67.
- Ruoff, Jeffrey K., "Home Movies of the Avant-Garde: Jonas Mekas and the New York Art World", en David E. James (ed.), *To Free the Cinema: Jonas Mekas & the New York Underground*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1992, pp. 294-311.
- Sitney, P. Adams, "Autobiography in Avant-Garde Film", en P. Adams Sitney (ed.), *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, New York University Press, Nueva York, 1978, pp. 199-246.
- Slater, Don, "Marketing Mass Photography", en H. Davis y P. Walton, (eds.), *Language, Image, Media*, St. Martin's Press, Nueva York, 1983, pp. 245-263.
- Sobchack, Vivian, "Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation, and Documentary", *Quarterly Review of Film Studies*, 9.4, 1984, pp. 283-300.
- _____, "Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience", en Jane Gaines y Michael Renov (eds.), *Collecting Visible Evidence*, University of Minnesota Press,

- Minneapolis, 1999, pp. 241-254.
- Stam, Robert, *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1989.
- Turner, Victor, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, Nueva York, 1982.
- Vertov, Dziga, "The Writings of Dziga Vertov", en P. Adams Sitney (ed.), *Film Culture Reader*, Praeger, Nueva York, 1970, pp. 353-375.
- Worth, Sol, *Studying Visual Communication*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1981.
- Zimmermann, Patricia R., *Reel Families: A Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, Bloomington IN, 1995.

El presente perpetuo. Mekas en el siglo XXI

Josep M. Català

*I saw the best minds of my generation destroyed by
starving hysterical naked,
dragging themselves through the negro streets at dawn,
looking for an angry fix*
Alan Ginsberg

No creo estar diciendo nada nuevo si afirmo que no es fácil determinar a qué nivel se producen los significados en el ámbito complejo de lo social; de qué manera los hechos, los datos, los acontecimientos, etc., se conectan a las redes contextuales y desvelan su verdadero alcance histórico, que no siempre está ligado a esa versión oficial de la historia que se acostumbra a utilizar como telón de fondo del resto de análisis sectoriales. En este sentido, sería interesante, al analizar los fenómenos culturales, remitirse a una formulación comparada de los diferentes centros de producción cultural que a lo largo de los dos últimos siglos han constituido el eje básico del desarrollo de la cultura occidental. Por mucho que se pueda discutir la esencialidad de estos centros y matizarla con otras propuestas, no cabe duda de que París (de mediados a finales del siglo XIX), Viena (fin de siglo), Berlín (periodo de entreguerras) y Nueva York (después de la Segunda Guerra Mundial) componen una serie de nodos consecutivos a través de cuya alternancia se construye el paisaje de la modernidad en Occidente. Este estudio, en la línea del que hizo Benjamin sobre París como

capital del siglo XIX, nos revelaría el estilo de cada una de estas transformaciones y ello nos permitiría contemplar los distintos elementos de las mismas desde una perspectiva sin duda inédita. Una investigación de este tipo podría empezar por preguntarse cuáles son los rasgos diferenciales y determinantes del campo cultural –por emplear la terminología de Bourdieu– de cada una de estas distintas ciudades consideradas como capitales de un momento de la transformación cultural.

Este tipo de estudio debería ser forzosamente comparativo para dar todos sus frutos posibles, aunque ello no implica que debiera tener necesariamente un carácter valorativo, que de todas formas tampoco es necesario descartar del todo. Como sea que no es mi intención ni tan siquiera iniciar este análisis comparativo con este escrito, me permitiré, a lo largo del mismo, introducir una serie de juicios de valor que sólo tienen como objeto adelantar la posibilidad de que del resultado de la comparación histórico-estética se pudiera extraer una especie de sociología política de la cultura occidental. Si nos enfrentamos a la figura de Jonas Mekas desde esta perspectiva, que podríamos denominar contextual o ecológica, no cabe duda de que su biografía debe ser considerada en el contexto del proceso que convirtió a Nueva York en centro mundial de la cultura, de la misma manera que su obra debe ser puesta en relación con el cambio de estilo que esto supuso con respecto a los centros que la antecedieron en este papel. Delimitar ahora las características de este estilo está fuera de lugar, pero cabe avanzar una hipótesis en este sentido, corroborada por lo que es comúnmente conocido del panorama cultural del Nueva York de los años sesenta, el del denominado *underground* que surgió de la generación *beat* y *hip*: “Finalmente fue el *beatnik* quien sobrevivió y se transformó. Acaso porque estaba más articulado que el

hipster, era más positivo y sensible en su dramática voluntad de negar la realidad circundante; el *beatnik* supo dar voz a su propia angustia y escribir el propio aullido, el *hipster* se extinguió en la tensión violenta, en la heroína, en la frialdad y circunspección de su mundo-yo”¹. Más que la extinción de lo *hip* y la supervivencia de lo *beat*, lo que ocurrió en realidad fue una fusión de ambas tendencias existenciales que dio paso al *underground*, donde las inclinaciones autodestructivas de lo *hip* encontraron una canalización en la proclividad expresiva de lo *beat*, como lo prueba la figura paradigmática de William Burroughs, en la que ambos universos confluyen claramente. En este sentido, podemos decir, pues, que el estilo de Nueva York, el giro que la ciudad imprime a la herencia cultural que recibe, directamente de Berlín y por acumulación de Viena y de París, tiene que ver con lo que podríamos denominar una estética de la irrelevancia, de la que Jonas Mekas sería uno de sus más conspicuos representantes en el ámbito cinematográfico.

La estética de la irrelevancia

Jonas Mekas, nacido en Lituania, llegó a Nueva York después de un largo y penoso periplo por distintos lugares de Europa huyendo de la guerra. Este viaje desde la Europa oriental a los Estados Unidos supuso sin duda una transformación profunda de su personalidad, que se ve reflejada en el diario que escribió durante ese tiempo y que no se puede separar de su actividad cinematográfica, centrada en los diarios filmados. Con frecuencia se olvida esta conexión o se tratan ambas experiencias por separado. Esta transformación personal se vio agudizada en su última fase, cuando llegó a los Estados Unidos. No sólo porque ese momento debió de ser vivido como una liberación

¹ Mario Maffi, *La cultura underground*, vol. I, Anagrama, Barcelona, 1975, p. 18.

después de los sufrimientos experimentados en Europa, sino porque Mekas llegó allí justo en el momento en que se desataba la efervescencia ligada al final de la contienda y cuando se sentaban las bases para la alternativa cultural en la que Nueva York se iba a convertir en los próximos años. El cambio que experimenta la personalidad de Mekas en relativamente poco tiempo es radical y constituye uno de los ejemplos más curiosos de la drástica absorción de unos rasgos culturales ajenos por parte de una personalidad ya formada (Mekas tenía veintisiete años cuando llegó a los Estados Unidos), sobre todo teniendo en cuenta que no se trataba de apuntarse a una moda ya establecida, sino de ayudar a crearla asumiendo unos parámetros que formaban parte de una tradición cultural que le era del todo extraña. En este sentido, antropológico, Mekas podría ser considerado el prototipo de un fenómeno nuevo —ligado a la especificidad de la cultura americana que está naciendo—, concretamente el inédito poder de irradiación mundial de esa cultura que de ahí en adelante dará lugar a radicales absorciones de la misma por parte de comunidades por completo ajenas a su tradición: el caso de la música rock es en este sentido paradigmático, aunque no es el único.

Habría que preguntarse si la figura del Mekas neoyorkino hubiera tenido la misma notabilidad que se le ha concedido en la historia oficial del cine si no se hubiera visto catapultado por la fuerza proyectiva que tuvo esa cultura en el ámbito mundial y por el hecho de que, consecuentemente, su cine venía a ser representativo de los rasgos esenciales de la misma, en especial, de ese rasgo que la une a la estética de lo irrelevante. Sabiendo el riesgo que comportan las generalizaciones y el hecho de que en Nueva York confluían en los años cincuenta y sesenta del pasado siglo muy diferentes capas culturales, no se puede negar que la más apreciable, por su originalidad e influjo

mundial, fue la relacionada con esta estética de la irrelevancia de la que estoy hablando, que también podría denominarse, siguiendo la sugerencia de Arthur C. Danto, banalidades hechas arte². Si se conjuntan las características de la revolución pictórica que ocurrió en ese ámbito (y que en gran medida es el sustrato sobre el que se genera la percepción del cambio de centro cultural desde Europa a los Estados Unidos), con los del pensamiento, sobre todo sociológico y relacionado con los medios de comunicación, así como con la emergencia de la televisión o de la publicidad en el sentido contemporáneo del término, todo ello pone de manifiesto la cristalización de esta estética de lo irrelevante que menciono. Estética de los objetos y de los sujetos de la vida cotidiana, de lo mínimo y más pragmático, de la ausencia de pensamiento a favor de la acción, etc. Andy Warhol convirtió esta amalgama en arte y dejó constancia del hecho de que el arte norteamericano de la época no podía separarse, por ejemplo, de la publicidad ni de los nuevos medios. La vanguardia *underground* de la que formaba parte Mekas, a pesar de presentarse como una alternativa a esta deriva cultural, en realidad no podía desligarse de la misma, como lo demuestran los análisis globales del campo cultural neoyorkino.

Desde el patrocinio, militante, de esta estética de la irrelevancia, que iba a tener consecuencias imprevisibles y en gran medida indeseadas en el arte mundial, la figura de Mekas cobra preponderancia por el hecho de haber inaugurado dos vías cinematográficas que en la actualidad han emergido hasta situarse en un primer término de los intereses cinematográficos. Estas dos vías podrían considerarse ahora como la emergencia de una nueva vanguardia

² El libro de Arthur C. Danto, *La transfiguración del lugar común* (Paidós, Barcelona, 2002), plantea una visión profunda y en general positiva del movimiento estético basado en la irrelevancia.

cinematográfica relacionada con las transformaciones actuales del documental. Se trata de los diarios filmados y las películas domésticas³, dos tipos de cine íntimamente relacionados pero no necesariamente análogos. La mayor relación que mantienen entre sí estas dos formas cinematográficas proviene precisamente de que ambas constituyen los últimos ecos del minimalismo norteamericano gestado en los años sesenta: ambas son los rescoldos de la visión intrascendente de la realidad que lo caracterizó en sus múltiples variantes. De todas maneras, se trata de dos fenómenos distintos, uno ligado a la estética, el otro a la antropología; uno genera la posibilidad de experimentar con las formas de representación de la identidad, el otro pone de relieve las relaciones espontáneas de la identidad con lo real en el marco de una cultura basada en los medios audiovisuales. Mekas tiene la particularidad de reunir en su obra todas estas circunstancias. En sus películas se encuentran los trazos de estas posibilidades futuras, así como de sus contradicciones. Benjamin hubiera apreciado, sin duda, la condición dialéctica de esta figura, ligada al magma cultural neoyorkino de la misma manera que Baudelaire estuvo relacionado con la constelación parisina de un siglo antes.

Dicho esto, debo añadir que no deja de ser sorprendente el interés que la obra de Jonas Mekas aún genera en la actualidad, teniendo en cuenta que se asienta en una negación de lo que suele convertir en perdurable cualquier experiencia artística, es decir, el potencial estético de la misma. Una cosa es el valor sintomático o histórico de una propuesta, la otra su vigencia, por lo que resulta paradójico que se pretenda mantener en vigor un movimiento cuya característica prin-

³ Mekas no inventa, por supuesto, el cine doméstico, pero le otorga al formato una preeminencia que augura el interés futuro por este tipo de cine, al tiempo que lo sublima a través de las pretensiones vanguardistas del autor.

cipal es la negación de lo perdurable, o sea, la exaltación del presente inmediato:

Este “flujo espontáneo e incontrolado”, este rechazo de la mediación intelectual, esta preponderancia del impulso, unen a Ginsberg con Kerouac, que identificará energía vital y prosa-poesía, plasmando esta última en la primera, con el fraseo del *bop*, con el fluir en continua evolución del jazz, en una trasposición sobre la página de una energía orgásmica que se refiere fundamentalmente a la enseñanza de Wilhelm Reich; y acercan a ambos a Jackson Pollock, el padre del *action painting*, que consideraba la tela como una verdadera y auténtica arena sobre la que actuar, y no una superficie neutra sobre la cual reproducir, dibujar, delinear: de aquí la obsesión por acumular y no corregir, la importancia del impulso, del gesto, de la coacción, aquel rebosar de energía que a partir de Pollock fluirá en todo el “nuevo arte americano”⁴.

Parecida efervescencia se produjo en muchos de los centros culturales que precedieron a Nueva York, pero estas vivencias que caracterizaban lo que, a partir del París de finales del XIX, se denominó la bohemia, constituían la antesala de un determinado esfuerzo por representarlas: en este caso vida y representación parecían querer fundirse en una propuesta de carácter casi místico, válida en sí misma y, por lo tanto, evanescente como la propia vida. Esta contradicción que se da en el *underground* norteamericano entre la vida y el arte que supuestamente ha de trascenderla, y que se acentúa de forma drástica en la variante cinematográfica del movimiento, hace que prácticamente toda su producción, excepción hecha de los *filmes* de la pionera Maya Deren, haya puesto al descubierto desde hace tiempo sus carencias y que, por consiguiente, debiera haber pasado a formar parte de un gabinete de curiosidades: no cabe duda de que todas las obras tienen un lugar en el museo, pero esto no quiere decir que todo cuanto hay en un museo tenga el mismo valor estético o la misma vigencia.

⁴ Mario Maffi, *La cultura underground*, op. cit., p. 22.

La estética de lo irrelevante, de lo efímero, de lo intrascendente, de lo inmediato, no puede pretender, sin contradecirse, prolongar su influjo más allá de su momento de producción, lo cual ya implica una primera paradoja, porque esos artistas de lo banal en realidad nunca han pretendido que su obra se desvanezca al tiempo que es realizada. Por consiguiente a nosotros sólo nos debería alcanzar de la misma, no su contradictorio vigor estético, sino en todo caso el espíritu de rebeldía que lo alimentaba. Debemos preguntarnos, pues, si esa rebeldía estaba estéticamente bien encauzada para constituirse en ejemplo válido de la producción artística de generaciones futuras o, por el contrario, es conveniente, en el mismo espíritu de renovación que la impulsaba, poner en evidencia sus contradicciones para evitar que se repitan sus errores. Mi opinión es que esta fijación que muestran muchos cineastas y teóricos por el *underground* filmico debería ser observada atentamente, ya que sugiere que nos encontramos ante el síntoma de un problema más trascendental que la simple fascinación romántica por las supuestas bondades de una libertad expresiva sin obstáculos⁵.

Quisiera creer que incluso el Mekas de la época dorada de la contracultura estaría de acuerdo hoy con esta apreciación, si su proverbial espíritu curioso e innovador hubiera evolucionado con el tiempo, teniendo en cuenta además que él siempre fue mejor crítico que cineasta. Por ejemplo, en 1969, cuando manifiesta su indignación

⁵ Estas opiniones se refieren al núcleo más conocido de la obra de Mekas, el relacionado con el período *underground* del cine de vanguardia norteamericano: es decir aquellos filmes que han contribuido a crear el mito Mekas, fundamentalmente *Walden*. (*Diaries, Notes, and Sketches*) (1969), *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1971-1972) y *Lost, Lost, Lost* (1976). Por lo que se refiere al resto del movimiento *underground*, así como a sus antecedentes inmediatos, la valoración estética, para ser justa, debería efectuarse caso por caso. Me limito aquí a hacer una propuesta de carácter general, a partir del mencionado estilo de la época.

por las afirmaciones de un redactor de la revista *Cinéma 69*, según el cual el cine *underground* norteamericano carecía de voluntad política, hizo una defensa de la estética como vector político cuya vigencia hoy es mucho mayor que la que tienen sus diarios filmados, principalmente por el hecho de que lo que falla en éstos no es el factor político sino el estético. No soy el primero que pone de relieve la falta de consistencia del cine *underground* norteamericano y sus epígonos internacionales. El mismo Mekas reporta en su diario escrito las reacciones de Carlos Saura, Agnès Varda y Pasolini cuando asistieron en 1966 a las proyecciones del festival de Nueva York. Saura se marchó indignado, diciendo que “la concepción de este tipo de cine es extremadamente *amateur*, elemental y carente de la idea de lo que es el cine en realidad, como niños jugando con una cámara”. Varda, por su parte, manifestó que aquello no servía para nada, y Pasolini añadió que se trataba de una manera fácil de hacer cine⁶. Mekas se limitó a comentar en su diario que eran frases sin sentido, pero que consideraba necesario conocer la manera de pensar del “cine mundial”. No parecía comprender lo que reclamaba Saura al decir que hacer cine implicaba una mayor responsabilidad. Lo cual no deja de ser curioso, ya que unos diez años antes, en 1955, la editorial del primer número de la revista *Film Culture*, creada por Mekas, había sido muy crítica con el *american avant-garde cinema*. Y en la tercera entrega de la revista, el mismo Mekas escribió un artículo en el que denunciaba, creo que de forma muy acertada, “el carácter adolescente del *American film poem*”⁷. ¿Qué ocurrió para que esta crítica tan acerada se transformara, pocos años después, no sólo en una opinión

⁶ Jonas Mekas, *Diario de cine (El nacimiento del nuevo cine americano)*, Fundamentos, Madrid, 1975, p. 335.

⁷ Citado por P. Adams Sitney en *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-1978*, Oxford University Press, Nueva York, 1979, p. 341.

muy favorable, sino en la voluntad de liderar todo el movimiento? Habría que repasar la política cultural neoyorkina de la época para encontrar una respuesta, pero lo cierto es que aquel que un día escribió que “para mejorar la calidad del *American film poem* los experimentos tienen que ser dirigidos no tanto hacia nuevas técnicas como hacia temas más profundos, hacia un tratamiento más penetrante de la naturaleza y el drama del hombre de nuestra época”⁸, a inicios de los años sesenta no sólo se había convertido en el abanderado del New American Cinema, sino que era uno de los críticos cinematográficos más influyentes de los Estados Unidos⁹. Todo ello, el historiador más importante del movimiento, Adams Sitney, lo achaca a la proverbial sensibilidad romántica de Mekas, con lo cual quizá se refiere a una posible cualidad proteica del cineasta que no tendría por qué estar reñida con los entresijos de una política cultural neoyorkina que no era tan seráfica como a veces se pretende.

Como ya he apuntado antes, el problema del Nuevo Cine Americano, como el de gran parte de las vanguardias posteriores a la Segunda Guerra Mundial, no era la carencia de intención política, sino la falta de rigor estético. Esos poetas o experimentadores fílmicos tendían a confundir la resistencia cultural con la inconsistencia cultural: la contracultura estaba muchas veces demasiado cerca de la barbarie para ser tomada en consideración como germen de una nueva cultura. Por encima de todo, permanecían prisioneros del paradigma pictórico que dominaba la época, de manera que, cuando trataban de imaginar rupturas formales supuestamente demolidoras, las pensaban en términos pictóricos. Este error de perspectiva y un anti-intelectualismo que heredaban de la tradición cultural estadounidense más ar-

⁸ Citado también por P. A. Sitney, *Visionary Film*, ibíd.

⁹ P. A. Sitney, *Visionary Film*, op. cit., p. 343.

caica pero que, por alguna oscura razón¹⁰, los vanguardistas consideraron en ese momento revolucionaria, hacía que su cine, parafraseando nuestras famosas conversaciones de Salamanca, pudiera ser calificado de intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítrico. Con el agravante de que, donde en Salamanca veían defectos, ellos percibían virtudes. Resumiendo: mientras que hoy sigue siendo interesante leer los diarios de Mekas, es prácticamente imposible ver *Lost, Lost, Lost* o *Walden* y no descubrir al poco tiempo la debilidad estética de las imágenes que se suceden en la pantalla, el indudable valor testimonial de las cuales está constantemente en entredicho a causa de su tratamiento fragmentario.

La mirada inocente, desprovista de toda capacidad semiótica, que pretendía implantar Stan Brakhage, es el prototipo de la mayoría de filmes vanguardistas producidos en el interesante y contradictorio magma neoyorkino de los años sesenta. Tras esa loable intención de “emular un ojo no pervertido por las leyes de la perspectiva elaboradas por el hombre” se esconde la idea, no menos ingenua, de que la cámara también es inocente y se puede hacer con ella lo que se quiera, como si tras el dispositivo fílmico no estuvieran por lo menos quinientos años de historia de la mirada. Quizá el pecado original de esos cineastas, Mekas incluido, es que eran, eso, demasiado ingenuos. Puede que nosotros seamos también ingenuos para quienes en el futuro analicen nuestra conducta, pero de momento hemos madurado

¹⁰ En realidad, estas razones se aclaran parcialmente con la lectura del libro de Frances Stonor Saunders (*La CIA y la guerra fría cultural*, Debate, Madrid, 2001), donde se exponen las inesperadas sintonías entre la idea de libertad total del nuevo arte norteamericano, destinado a suplantarse la hegemonía europea, con el imaginario neoliberal del país y la agenda política para promocionarlo. No deja de ser trágico que la contracultura pretendiera inadvertidamente estar luchando contra el establishment con las armas que éste le proporcionaba; pero no es extraño, ya que esa lucha se basaba en una expresividad exacerbada que renegaba de cualquier raciocinio y desarmaba, por consiguiente, la válvula de seguridad del espíritu crítico o analítico.

con respecto a la época dorada del *underground*. Gracias a ello, lo que entonces parecían gestos filmicos trascendentales ahora tendrían problemas para pasar un examen en cualquier escuela de cine un poco rigurosa. No se trata de celebrar el academicismo en contra del riesgo estético, sino de considerar la importancia del rigor técnico, temático e intelectual por encima de la simple expresión personal sin constricciones de ningún tipo¹¹.

Jonas Mekas sigue ostentando, sin embargo, el mérito de ser uno de los primeros cineastas en realizar diarios filmicos, aunque hoy en día ya van siendo tantos los que se dedican a ello que se necesita algo más para destacar en el campo de la innovación cinematográfica. Además, existen mejores diarios filmicos en la actualidad que los de Mekas, diarios emocionalmente más impactantes y, sobre todo, con el grado de narcisismo estrictamente necesario. Pero que no se escandalice nadie, también las obras literarias de por ejemplo los surrealistas, los frutos de la célebre escritura automática, nos resultan ahora insostenibles (en realidad, siempre lo han sido), mientras que sus imágenes siguen siendo tan inquietantes como cuando fueron expuestas al público por primera vez. No deja de ser curioso que, con los cineastas *underground*, suceda todo lo contrario: sus escritos y las ideas que contienen continúan teniendo validez en general, mientras que sus imágenes son en su mayoría muy pueriles, muy ligadas a la seducción un poco adolescente que produce la pura destrucción de las formas. En el

¹¹ Esta polémica ya se ha producido en algunas escuelas de Bellas Artes, respecto a la enseñanza de la pintura, entre los partidarios de la libre expresión y del aprendizaje del oficio. Aunque no hay vencedores y vencidos en la misma, el sentido común así como la experiencia de la deriva pictórica de las últimas décadas nos debería reafirmar en el hecho de que toda libertad empieza por el dominio de la técnica. De todas formas, dado que, como el mismo Mekas decía en una entrada de su diario (11 de abril de 1963) que “las escuelas de cine eran para retrasados” y que había llegado el momento de “incendiar los institutos de cine”, dejemos la discusión para otro momento.

caso del Mekas de *Lost, Lost, Lost* o de los diarios filmados en general (ha hecho multitud de piezas que corresponden a esta categoría), al cineasta le seduce el poder evocador de las imágenes de su propia vida filmadas con anterioridad y no atina a añadirles más que comentarios ocasionales de escasa relevancia que pretenden revivirlas poéticamente, lo que le coloca muy cerca de los cineastas domésticos. En algunos casos, su voz se muestra capaz de transmitir una visión poética ligada a la experiencia vital del autor, pero la categoría de las imágenes que la acompañan no está a la altura de estas circunstancias:

Nunca he conseguido saber dónde empieza y dónde termina mi vida, por lo que cuando comencé a trabajar con estos rollos de filme, se me ocurrió organizarlos cronológicamente, pero pronto me rendí y decidí combinarlos al azar, mezclarlos a medida que los iba encontrando en las estanterías, ya que no sé dónde encaja cada pieza de mi vida realmente. Por lo tanto, dejémoslos estar, que aparezcan por puro azar, desorden. Hay algún tipo de orden en ellos, un orden que nunca he llegado a comprender de la misma manera que nunca he comprendido la vida, la vida real, la gente real. Nunca los he comprendido, no los comprendo y realmente no quiero comprenderlos¹².

Si hubiera encontrado la forma de visualizar estos sentimientos, más allá de dejarse llevar literalmente por el caos que presentía a su alrededor, estaríamos hablando de un cineasta de mucha mayor envergadura.

Es sabido que la cita preferida de Mekas pertenecía al pintor Willem de Kooning: “La pintura, cualquier clase de pintura, cualquier estilo de pintura, el hecho mismo de pintar, en realidad, es actualmente una forma de vida, un estilo de vida, por así decirlo”. Esta fascinación por la pintura que muestran los cineastas *underground* será lo que los llevará al desastre estético. No comprendían que, si el cine

¹² *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000).

tenía que alcanzar niveles pictóricos, debía hacerlo, en todo caso, a través de la literatura, una vez asimilado lo que de literario puede tener el cine. Porque, de la misma manera que la relación entre el cine y la pintura no consiste en imitar a Rembrandt o a cualquier otro pintor clásico, tampoco vale emular los gestos del *action painting*. Sólo ahora empezamos a vislumbrar lo que puede ser un cine verdaderamente pictórico, mientras que entonces únicamente se entreveían relaciones muy mecanicistas entre un medio y otro, como lo prueban las consideraciones del reputado cineasta y pintor Stephen Dwoskin acerca de las películas del también llamado, en Inglaterra, “cine libre” (*free cinema*): “Si podemos apreciar pintores como Vermeer o Caravaggio, no hay razón alguna por la que no podamos apreciar este tipo de *filmes*. Si podemos fijar la vista, casi hipnóticamente, en alguna de las grandes pinturas y relajarnos mientras absorbemos las emociones que destila, es lógico que una película nos afecte de la misma manera”¹³. Dwoskin tendría toda la razón si se tratase de reivindicar el valor visual del cine, muchas veces olvidado, pero tratar de argumentar de esta manera la validez de las rupturas formales llevadas a cabo por los cineastas *underground* o del *free cinema* significa no haber comprendido mucho la fenomenología cinematográfica y quizá tampoco la pictórica. Cuando descubrimos ahora la fascinación que muchos cineastas del *mainstream* han sentido siempre por las pinturas de Edward Hopper tanto tiempo despreciadas por las vanguardias cercanas al expresionismo abstracto que convivieron con él, fascinación paralela a la que el propio pintor sentía por el cine, empezamos a comprender cuán errado era el camino por el que el *underground* trataba de conectarse con la pintura, así como nos damos

¹³ Stephen Dwoskin, *Film Is. The international Free Cinema*, The Overlook Press, Nueva York, 1985, p. 141.

cuenta también de lo que puede significar un cine capaz de utilizar cabalmente lo que le permite la estética pictórica. Es más, preguntémosnos por qué nadie del *underground* pretendió nunca hacer un cine que trascendiera el realismo por el camino de un Francis Bacon y en la respuesta obtendremos la clave de muchos de los problemas que estamos tratando¹⁴.

Dicho esto, no cabe duda de que las imágenes de Mekas aún siguen teniendo un valor testimonial, especialmente cuando el autor no interfiere con su iconicidad para pergeñar algún tipo de escritura visual basada en el uso espurio del montaje. Ello sucede especialmente en *Walden*, pero es una característica determinante de su estilo, poco menos que la única. En todo caso, si algo conservan de *moderno* esas pretensiones es que se asemejan a la labor actual de los *videojokeys* (*video performance artist*), cuyas obras no pasan de ser una curiosidad ni tienen más trascendencia estética que la de los fuegos artificiales. Le redime parcialmente a Mekas el hecho de que fuera también escritor y que, gracias a ello, tratara a veces sus materiales fílmicos de forma menos cruda que algunos de sus coetáneos. Y no cabe duda de que su proyecto de confeccionar trescientas sesenta y cinco piezas correspondientes a otros tantos días del año 2007, para colgar en la red o para ser vistas en iPods, significa una encomiable adecuación a los tiempos y un experimento no carente de interés, a pesar de no ser del todo original en la era del YouTube.

¹⁴ Puede que el filme de James Bidgood *Pink Narcissus* (1971) sea uno de los pocos intentos vanguardistas o *underground* de trascender el realismo insinuando la posibilidad de un paradigma análogo al de Bacon en pintura. Lo digo con todos los matices necesarios, ya que no había ninguna intención por parte del cineasta de establecer este paralelismo y tampoco es posible explicar aquí la fenomenología de las posibles conexiones entre la estética cinematográfica y la del pintor irlandés. La relaciones entre cine y pintura que estamos planteando van más lejos que las tradicionales conexiones entre ambos medios.

La domesticación del cine doméstico

Uno de los últimos descubrimientos del universo cinematográfico actual es del cine doméstico o *amateur*, largo tiempo olvidado por los teóricos. Este descubrimiento actual de su posible trascendencia estaba prácticamente cantado, si nos atenemos a la creciente oferta y demanda de realidad que ha caracterizado a los medios en las últimas décadas. Pero empecemos por discernir la diferencia entre ambas fórmulas cinematográficas que, como ya se sabe, no son completamente análogas, si bien en algún momento del pasado pudieron confundirse. El cineasta doméstico no pretende hacer cine, sino utilizar la cámara, como indica Odin, para producir eventos familiares que luego son recogidos por ésta: “el cineasta familiar filma, en principio, por el placer de jugar con su cámara (...) después filma por el placer de reunir a su alrededor a los miembros de su familia”¹⁵. El cineasta aficionado, por el contrario, sí que procura hacer Cine, con mayúscula, a pesar de sus carencias, y la mayoría de las veces pretende que estas carencias sean vistas como un mérito, de manera que la marginalidad industrial pase a ser el rasgo más relevante de su estética, de la misma forma que la zorra argumentaba que las uvas estaban verdes.

El cine *amateur* y el cine doméstico no son equiparables, aunque comparten la precariedad de los dispositivos que utilizan¹⁶. Por otra parte, el cine *amateur* y el cine vanguardista¹⁷, especialmente la

¹⁵ Roger Odin, “El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 57-58, vol. II, p. 199. ¹⁶ La digitalización está cambiando el criterio de precariedad de los dispositivos.

¹⁷ No deberían confundirse las categorías de cine experimental y cine de vanguardia, como muchas veces se hace. Todo el cine de vanguardia tiene algo de experimental, pero no todo el experimental es necesariamente vanguardista, teniendo en cuenta lo que el concepto de vanguardismo conlleva. En realidad, cineastas verdaderamente experimentales hay pocos. El cine de Norman McLaren es claramente experimental sin ser necesariamente vanguardista, por ejemplo.

rama más ligada al *underground*¹⁸, tampoco son idénticos, aunque tienen en común su alejamiento, más o menos voluntario, de los procedimientos industriales, así como su voluntad de seguir haciendo cine desde esa posición, sin importar los costes estéticos que ello comporte. Por consiguiente, puede decirse que lo que tienen en común los cines *underground*, doméstico y *amateur* es su marginalidad, lo cual los sitúa en un paradigma cuya validez histórica está caducando a marchas forzadas, puesto que todos sus parámetros están cambiando.

Esta caducidad la han provocado los dispositivos digitales que hacen irrelevante la simple marginación de los procedimientos industriales (plenamente voluntaria de los vanguardistas *underground*, un tanto espuria por parte de los *amateurs* y totalmente inevitable en el caso del cine familiar). Hoy en día hacer cine (digital) no implica ninguna necesidad de mantenerse al margen de nada. Las películas que surgen de este ámbito, sean del tipo que sean, pueden alcanzar su plena madurez, aunque no tengan la envergadura de un largometraje comercial. Su validez no depende, como antaño, de los costes de producción, sino que está ligada simplemente al talento del autor. Ya no valen las antiguas coartadas, cuando había que poner el resultado entre paréntesis debido a las diferencias de nivel tecnológico, si es que este subterfugio ha sido válido alguna vez a la vista de lo conseguido por Jean Vigo o Robert Bresson, por citar a dos cineastas cuya excelencia estética no estuvo nunca relacionada con el grado de sofisticación de la tecnología que utilizaron. Así como no se mide la validez de

¹⁸ Prefiero utilizar el concepto de cine “underground” más que el de cine de vanguardia para ceñirme a una época muy concreta que seguía considerándose vanguardista pero había perdido la conexión con los primeros impulsos verdaderamente vanguardistas, anteriores a la Segunda Guerra Mundial. Según Mario Maffi, “el *underground* indicaba aquella ‘nueva sensibilidad’ nacida originariamente en los años cincuenta y convertida en la década sucesiva en ‘nueva cultura’, ‘cultura alternativa’, ‘contracultura’” (op. cit., p. 13).

un escritor por el coste de la encuadernación de sus obras, puesto que un gran escritor sigue siéndolo aunque lo leamos en un bloc de notas, tampoco ahora nada se interpone entre el autor fílmico y su capacidad expositiva. Esto es algo que el universo *underground* y *amateur* no llegó a comprender nunca, lo que les permitió regodearse en un no-civo victimismo. Por eso hay que celebrar ahora la desaparición del carácter neurótico que la vanguardia de la posguerra contribuyó a crear entre algunos cineastas que se consideraban a sí mismos experimentales, rasgo que compartían con los *amateurs*.

Los cineastas domésticos nunca se han preocupado por si hacen o no buen cine (generalmente es pésimo, pero nadie les puede exigir que sea de otra manera). Utilizan simplemente la cámara para satisfacer sus deseos más inmediatos. El cine, llamémosle, personal de la actualidad, el que se hace con dispositivos digitales, tiene este mismo planteamiento *libidinal* (ligado a la satisfacción de los deseos inmediatos), pero acompañado de una posible sofisticación de la escritura que dependerá sólo del talento del cineasta. En la actualidad, nada separa a un cineasta doméstico de uno personal, ni éstos se distinguen a priori, desde el punto de vista de las pretensiones estéticas básicas (otra cosa son los resultados), de otro tipo de cineasta que podemos denominar comercial. Lo que se ha extinguido, a buena hora, es el amateurismo voluntario, que afectó por igual a los cineastas aficionados y a los que se afiliaban al *underground*. La condición de *amateur*, cuando todavía existe en la actualidad, ha pasado a ocupar el lugar que en el mundo de la pintura ocupan los pintores de fin de semana.

¿Qué era Jonas Mekas? ¿Un cineasta doméstico, *amateur* o de vanguardia? Yo diría que las tres cosas a la vez. A su providencial llegada a Nueva York, utilizó la cámara como los cineastas domésticos, a modo de segundo ojo que constata lo que capta directamente la vi-



Jonas Mekas en el filme *Notes on Marie Menken* (M. Kudláček, 2006)

sión. Es cierto, como se dice, que el cineasta doméstico está menos preocupado por la cámara que por lo que se encuentra delante de ella. Pero también es verdad que hay en ese tipo de cineastas una urgencia por constatar lo que sucede, una pulsión registradora que los mantiene prisioneros de la cámara. Se trata de un impulso que proviene de la fotografía y que el cine no hace más que acrecentar por la ilusión de realismo que desprende el aparato fílmico, la cual fortalece la creencia de que es posible preservar fílmicamente los momentos vividos y, en consecuencia, crea la necesidad de poseerlos. No diré que se trata de una actitud patológica, pero sí que es un rasgo de la personalidad posmoderna que tiene en el cineasta doméstico su figura más prototípica. El propio cine ha documentado la creación de esta personalidad en sus múltiples y posible rasgos, desde *El fotógrafo del pánico* de Michael Powell (*Peeping Tom*, 1960) a *El amateur* de Kieslowski

(*Amateur*, 1979). La tradición fotográfica y la cinematográfica, combinadas con las técnicas más asequibles del vídeo y la imagen digital, crean un intrincado síndrome que reúne características patológicas y puede destilar patologías, aunque actualmente se halle dentro de la normalidad. La escopofilia y el voyeurismo forman parte de este conglomerado pero no son los elementos más destacados del mismo, ni quizá los más originales. Hay otro factor cuya incidencia va en aumento con la aparición de nuevos dispositivos todavía más practicables como los teléfonos móviles y que tiene que ver con la desrealización de la realidad de la que hablaba Baudrillard. La creciente sencillez con la que es posible captar lo real y, en consecuencia, convertirlo en imagen, ha hecho que la realidad en sí misma pierda peso y nada se considere del todo real, a menos que haya sido registrado por una cámara. Los telediarios se han encargado de ejemplificar esta urgencia, cada vez más fácil de compensar, por poseer imágenes de todo lo que sucede. Y ellos constituyen también el síntoma más conspicuo de la segunda parte del fenómeno, que tiene que ver con esa creciente mercantilización de la sociedad que había vaticinado Marx en su momento: no olvidemos que las imágenes informativas tienen un coste y un precio, de la misma manera que sacar fotografías es ligeramente más caro que mirar, y además, dependiendo de quién las toma, siempre se puede comerciar con ellas. Pero no se trata de una fenomenología relacionada sólo con los medios de comunicación, sino de una tendencia que se expande por toda la sociedad, alcanzando incluso a aquellos de sus miembros que no tienen una cámara o no utilizan el teléfono móvil como cámara. Virgilio vuelve a estar de actualidad y su célebre *tempus fugit* de las “Geórgicas” se pone al día paradójicamente, puesto que ante la advertencia del poeta de que “entre tanto huye, huye irreparable el tiempo, mientras nos demora-

mos atrapados por el amor hacia los detalles...”, nosotros, acrecentado hasta el paroxismo la conciencia del paso inevitable del tiempo, tratamos de impedir su fuga mediante la captación obsesiva del más mínimo detalle, por medio de las fotografías y las películas domésticas.

Esta necesidad de fijar el flujo incesante de lo real en una imagen provoca angustia. Angustia por el paso del tiempo, del que nos hace aún más conscientes la posibilidad actual de convertirlo en imagen y así detenerlo. No aprovechar esta oportunidad, teniendo supuestamente la oportunidad de hacerlo, se siente como la pérdida definitiva de algo fundamental. Ello, a la vez, traslada la importancia de lo real a la importancia de la imagen de lo real. La cámara “doméstica” nos lleva a creer que todo instante no captado, no convertido en imagen, es un instante no vivido: que es por lo tanto un anuncio de la muerte. El cineasta *amateur* empieza como un turista, maravillado por todo lo que ve, y acaba como un reanimador: resucitando constantemente el cuerpo de lo real cuya vida se escapa a marchas forzadas ante sus ojos. Mekas, recién llegado a Nueva York, debía experimentar ambos sentimientos y trató de plasmarlos en sus películas, aunque sin plena consciencia de una pulsión que entonces era una novedad. En este sentido, se adelantaba a su tiempo porque anunciaba una tipología social que estaba por venir. Ahora todos somos Mekas y estamos aquejados por esa angustiosa mezcla de emociones que él empezaba a sentir. Era algo que le distinguía seguramente de sus compañeros del *underground*, menos proclives a dejarse llevar por el espíritu del turista y menos conscientes también de la importancia que las imágenes cotidianas tenían en la formación de un determinado imaginario que sólo en el futuro rendiría a pleno funcionamiento. Mekas se colocó en disposición de convertirse en síntoma de los cambios futuros al situar la cámara en un lugar preeminente de su vida cotidiana.

El recuerdo del recuerdo

Mekas rodaba con una disposición que combinaba, pues, al turista con el redactor de obituarios, aunque seguramente sin que aún se hubiera apoderado de él esa ansia que décadas más tarde impulsaría a sus seguidores domésticos a captar frenéticamente cuanto acontecía a su alrededor. Fue seguramente la exaltación producida por encontrarse en un país distinto, en un continente ajeno, en una ciudad en ebullición como Nueva York, la que le llevó a querer preservar sus emociones con una Bolex. Pero la cámara, sin una mirada experta que la guiase, no captaba emociones sino sólo imágenes, pálidos recuerdos de lo realmente experimentado frente a la realidad. Sería por esta carencia por la que Mekas regresaba posteriormente a sus imágenes e intentaba revivirlas, ya fuera remontándolas, procesándolas o añadiéndoles algún comentario poético. Este segundo paso era estéticamente más importante que el primero y preconizaba, aunque fuera inconscientemente, la tendencia futura del *found footage*¹⁹.

El metraje confeccionado por Mekas, sólo metafóricamente podía considerarse “encontrado”, puesto que le pertenecía a él mismo y él sabía muy bien cuándo y por qué lo había rodado. Pero el hecho de que lo reelaborara pasado un tiempo, es decir, que el montaje no fuera una consecuencia lógica e inmediata del rodaje, introducía una distancia entre estos procesos que hacía aparecer un espacio cognitivo de distinta magnitud del que normalmente los enlaza. La novedad del procedimiento se acrecentaba por el hecho de que se manipulaban imágenes de la actualidad, imágenes “domésticas” o “turísticas” tradicionalmente destinadas a un consumo directo. Es cierto que tam-

¹⁹ En realidad, el cine de metraje encontrado no es una novedad absoluta, sino que tiene su historia. Ver, al respecto, la obra de Antonio Weinrichter, *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2009. De todas formas, también es cierto que es en la actualidad cuando este tipo de cine cobra toda su relevancia fenomenológica.

bién el cineasta doméstico podía pretender “montar” sus películas (hoy en día, el vídeo y el digital han diluido un poco esta necesidad), pero al hacerlo se convertía de inmediato en un cineasta *amateur*, puesto que ambos procederes contienen intenciones y gestualidades distintas, parten, de hecho, de distintos imaginarios. Habría rodado, pues, como un cineasta doméstico, pero montaba como un *amateur*. Mekas, por el contrario, y a pesar de que sus filmes se instalaban en esta misma división del trabajo, iba un poco más lejos: no regresaba a sus imágenes con la voluntad de “hacer cine”, sino de reorganizar la vida que había quedado fijada en esas imágenes, buscando insuflarles un aliento que habían perdido y que ahora sólo habitaba en la memoria de su productor. Los cineastas domésticos se desprecupan del cine como medio expresivo o artístico, mientras que los cineastas *amateur* (así como aquellos que han mezclado de alguna forma las dos modalidades), pretenden hacer cine comercial, a pequeña escala. A Mekas, por el contrario, le impulsaba un espíritu completamente distinto y en gran medida original en su medio: a la manera de Proust, pretendía reorganizar sus recuerdos a través del cine, construir una memoria cinematográfica en consonancia con lo vivido. Con dos importantes diferencias por lo que respecta al escritor. Mientras que éste había sido consciente en su momento de la complejidad estilística necesaria para efectuar tal reconstrucción, el cineasta pretendía que eran suficientes ciertos retoques superficiales de las imágenes y algún comentario anacrónico para conseguirlo. No cabe duda de que esta superficialidad estaba ocasionada por una confianza excesiva en el poder mimético de la imagen, aparte del mencionado desprecio por el oficio que le dictaba el entorno. Pero, si trabajar con lo visual suponía por un lado un inconveniente, por el otro abría el proceso a un territorio completamente nuevo. Los recuerdos de Mekas ya no estaban

sólo en su mente, como los de Proust, sino que habían sido trasladados a las imágenes y objetivados por ellas. Mientras que Proust se veía obligado a trabajar sólo “de memoria”, Mekas podía combinar una memoria visual externa con otra memoria mental interna. Esta posibilidad de trabajar con dos memorias, una de ellas visual, lo convertía ya en un vanguardista: no tenía ninguna necesidad de querer ser además un artista de vanguardia como sucedió.

La novedad que supone hoy el cine de metraje encontrado reside en el hecho de que los materiales filmicos, especialmente los de carácter documental, no son tomados al pie de la letra como sucede con el cine de archivo ordinario, sino utilizados como elementos estéticos para elaborar discursos que se alejan de la finalidad primitiva de esas imágenes. Es un tipo de cine que surge cuando la fenomenología cinematográfica toma finalmente verdadera consciencia de sí misma y de sus posibilidades, un momento que coincide precisamente con la inflación de duplicaciones visuales de lo real, es decir, con una época en que prácticamente todo lo relevante que sucede en el mundo (y también gran parte de lo menos relevante) es convertido sistemáticamente en imágenes. El cine de metraje encontrado en sus diversas variantes es la estética de la *segunda realidad*, de la realidad formada por el archivo de lo real que constituyen las imágenes fotocine-videográficas almacenadas en todo el mundo y cuyo número e importancia no cesa de incrementarse. El concepto de archivo cambia cuando se produce esta consciencia *cinematográfica* que es coincidente, como digo, con un cambio cualitativo con respecto a la consciencia imaginaria del mundo. Se trata de un cambio estético, social y psicológico al que Mekas se adelantó en bastantes años, si bien no supo o no pudo aprovecharlo plenamente porque creía en un *específico filmico* ligado a lo *específico pictórico* en boga en aquella época.

Si Mekas hubiera confiado en su instinto literario, mucho más sofisticado que el cinematográfico, hubiera podido acercarse al film-ensayo, del que su obra se halla a las puertas. Con ello no quiero decir que el cine de Mekas tuviera que estar conducido por una voz autorial que reprodujera en sus películas la perspicacia que el autor mostraba en sus escritos. Esto sólo hubiera constituido un gesto espurio, capaz de complacer a André Bazin o a Phillippe Lopate, creyentes ambos en la idea de que el ensayo filmico debe estar regido por una voz en *off* capaz de controlar el sentido de la banda de imágenes de la misma manera que el narrador controla un relato desde su posición privilegiada. De lo que se trataba era de que Mekas hubiera aplicado a sus imágenes la misma mirada que vertía sobre la realidad en sus escritos. Si en lugar de pensar en la condición “pictórica” de la imagen fotográfica, hubiera captado la formación compleja que ésta constituía con su mezcla de realidad y memoria, de lo real y lo imaginario, de lo objetivo y lo emocional, seguramente hubiera descubierto la posibilidad de articular esas imágenes de una forma distinta a como lo hizo. Una forma que, olvidando la condición óptica de las imágenes, traspasara la superficie de las mismas para destacar su carácter emblemático. Pero quizá fuera pedirle demasiado a un joven que renacía en una Nueva York repleta de genios dispuestos a recrear el mundo de arriba abajo, a través de la libertad que creían adquirir al empuñar una cámara o un pincel sin tener demasiada idea de cómo utilizarlos. En todo caso, Mekas inauguraba un nuevo tipo de memorización, la que se produce al contemplar no el recuerdo de lo real, sino la imagen de lo real como recuerdo. Lo cual no deja de ser meritorio.

La cámara, el cuerpo y la imaginación

El escritor de diarios trabaja no sólo en la intimidad, sino también con la intimidad. Lo que vierte sobre las páginas de su

diario no es la realidad que contempla, sino aquella realidad que ha procesado ya su imaginación: no recuerda lo real directamente, sino lo real “imaginado”, convertido en tramas visual-emocionales. Este tipo de escritor, aparecido en su forma moderna a mediados del siglo XVIII con el *Diario íntimo de un observador de sí mismo*, del suizo Johan Kaspar Lavater²⁰, no podría confeccionar sus textos si previamente no hubiese construido una intimidad propia en la que refugiarse, un espacio íntimo de carácter personal (pero de alcance social) como esa habitación propia que Virginia Woolf reclamará casi dos siglos después como requisito para poder ser mujer y escritora. No cabe duda de que Mekas había desarrollado este espacio íntimo, como lo refleja el hecho de que acostumbraba a reflexionar sobre su entorno a través de los diarios, mucho antes de dedicarse a captarlo mediante la cámara.

El actual giro subjetivo del documental ha colocado definitivamente a este tipo de cine, el documental, en la vía por la que ya transitaba inadvertidamente desde sus inicios: en la del diario fílmico. Ciertamente que los diarios fílmicos propiamente dichos aparecen tarde y como subgénero dentro del cine documental, pero no hay que olvidar que en el espíritu del documentalista se encuentra siempre la voluntad de captar y comentar la vida real, la vida alrededor, que es lo que hace literariamente el autor de diarios personales. El problema para los documentalistas clásicos residía en que no eran capaces de reconocer este aspecto de su trabajo y se contentaban con la parte testimonial del mismo, por lo menos por lo que se refiere al aspecto visual de sus películas. En todo caso, dividían drásticamente su labor entre la captación de las imágenes y el comentario de las mismas, como si fueran dos fases distintas del mismo proceso de dejar cons-

²⁰ Pierre Pachet, *Les baromètres de l'Âme. Naissance du journal intime*, Hachette, París, 2001.

tancia de lo real, pero con la finalidad oculta de hacer como si un narrador oral estuviera describiendo la realidad que ve directamente. Las imágenes, por consiguiente, no eran más que un subterfugio para trasladar lo real tal cual era a los espectadores de forma que éstos pudieran compartir literalmente con el narrador su visión del mundo. Es decir, cuando comentaban las imágenes o escribían a posteriori sus textos para acompañar a las películas, los documentalistas no pensaban tanto en las imágenes que habían obtenido como en la realidad a la que éstas se referían. Puede que, en algún caso, el texto descriptivo se confeccionase efectivamente a partir de las imágenes, incluso de las imágenes ya montadas, pero éstas no eran contempladas como imágenes propiamente dichas sino como reproducciones de la realidad a la que la voz tenía que acompañar como si se enunciara directamente sobre lo real. No habían desarrollado, por lo que a su trabajo de documentalistas se refiere, el necesario espacio íntimo para darse cuenta de que se movían en el campo de los recuerdos. Mekas, por el contrario, sí que había dado este paso y con ello establecía la diferencia de sus películas con respecto a la tradición documental, sin que el hecho le llevara a dar el paso definitivo hacia las nuevas regiones expresivas que aguardaban en el futuro. Mekas contempla sus imágenes con una mayor distancia de la que lo hacen los documentalistas clásicos: descubre la parte de recuerdo que las mismas contienen, pero aún no confía del todo en ellas. Su mirada se detiene en la superficie iconográfica de las mismas y, cuando pretende penetrarla, recurre a los recursos propios de la pintura de la época, de la pintura que le rodea: procede entonces a distorsionar no la realidad, sino la imagen superficial de la realidad para lograr visualidades equivalentes a las de los expresionistas abstractos, en lugar de reflexionar con esa imagen y profundizar en la realidad a través de la misma. Pero



Collage de fotogramas de Jonas Mekas (*Walden, Notes for Jerome, He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life*), publicado en *Point d'ironie*, nº 0, mayo 1997

la semilla de las posibilidades del cine del futuro ya está allí, si bien la planta que surgirá al cabo de los años nada tendrá que ver con la que imaginan Mekas y sus compañeros de viaje.

Jonas Mekas, en los años sesenta, empieza a transitar, con mucha ingenuidad, por un territorio cuya exploración requería actitudes mucho más sofisticadas que la suya, maneras que estuvieran de acuerdo con la complejidad fenomenológica que caracterizaba ese lugar. Pero la generación que coincidió en Nueva York en ese momento determinado no estaba preparada, en su mayoría, para darse cuenta de ello. Querían instaurar una contracultura, pero en realidad estaban imbuidos por el proverbial optimismo que la posguerra había insuflado en la cultura americana, haciendo olvidar los rasgos de fascismo que la amenazaban. No era fácil. Baste recordar que la juventud europea, mucho mejor preparada y más políticamente sensibilizada, fracasó en su intento de cambiar el mundo durante mayo del 68. Pero Mekas, que acababa de llegar de una Europa devastada y que había sufrido en sus propias carnes los rigores de la guerra, de los campos de concentración y del exilio, estaba mejor situado que el resto de sus compañeros para comprender el germen de esta complejidad futura que, en realidad, asomaba ya por el horizonte en esa época. El diario filmico era un género prácticamente inexistente cuando empezó sus filmaciones y, si existía algún diario, no era tan intenso como los suyos o como los que desarrollaría más tarde, a partir de las imágenes captadas durante su primer impulso. En realidad, cuando empieza a filmar a principios de los años cincuenta, el género es inexistente. A él le corresponde, pues, el honor de haberlo inaugurado y, sobre todo, de haber planteado, aunque fuera inconscientemente, su fenomenología particular y básica. Esta capacidad provenía, como digo, de su actividad como escritor de un diario personal largamente alimentada.

Era una sensibilidad que lo desplazaba ligeramente del eje que regía los otros apartados cinematográficos a los que podía pertenecer o, de una forma u otra, pertenecía: a saber, el cine doméstico, el cine de vanguardia y el cine *amateur*.

He dicho antes que el escritor de diarios trabaja a través de su espacio íntimo: la realidad sobre la que escribe está filtrada por este espacio imaginario de carácter esencialmente emocional. Proust utiliza a la perfección este espacio mental, imaginario, que se halla en su punto culminante cuando empieza a escribir *En busca del tiempo perdido* (1913), mientras que Joyce podríamos decir que se limita simplemente a reflejarlo en el *Ulises* (1922). Por otro lado, el flujo de conciencia, delimitado psicológicamente por William James en 1892, y el monólogo interior implementado por primera vez por Edouard Dujardin en su libro *Les lauriers sont coupés* (1888), expresiones ambas del espacio interior, fueron puestos en práctica eminentemente por el escritor irlandés en el citado *Ulises* y, sobre todo, en *Finnegans Wake* (1939), en este caso de una manera formalmente análoga a lo que pretenderán hacer luego con las imágenes los cineastas *underground*, en especial Stan Brakhage y Jonas Mekas. La ruptura de carácter óptico-pictórico de las películas de éstos se articula a través de un flujo de imágenes que pretenden surgir directamente de una conciencia no reflexiva, parecida a la que proponen algunos escritores modernistas, entre ellos Henry Miller, gran parte de cuya obra es contemporánea del movimiento *underground* neoyorkino, a pesar de vivir en California. Pero si bien los escritores pueden dejarse llevar fácilmente por el flujo de su conciencia y producir una suerte de escritura automática como hacían los surrealistas, ya que al fin y al cabo su lenguaje está en contacto directo con la mente estructurada como un lenguaje y nada se opone a la comunicación directa entre el ámbito mental y el de la

página, para los cineastas esta tarea no es tan sencilla. Éstos dependen de un aparato que es el que, en todo caso, puede conectarse con lo real de forma parecida a como lo hacen los escritores con lo mental cuando se dejan llevar por el flujo de sus conciencias o cuando pretenden reproducir este efecto mediante el monólogo interior.

Podemos considerar, pues, que la cámara es un dispositivo equidistante del proceso mental que supone el flujo de la conciencia: absorbe lo real tan fluida e irreflexivamente como la mente produce imágenes y pensamientos. Por el hecho de que la cámara capta imágenes, la analogía más directa se establece con los estados de ensoñación o, mejor aún, los estados hipnagógicos de la conciencia, aquellos periodos de duermevela en los que el cerebro genera imágenes de todo tipo, semiconscientes y escasamente controlables. Sin embargo, el cineasta, cuando empieza a trabajar, en el proceso de montaje, con las imágenes previamente captadas por una cámara *irreflexiva*, impone sobre el flujo inicial un proceso claramente racionalizador, aunque pretenda aumentar la sensación de irracionalidad técnicamente, como sucede con Brakhage. Por ello considero que el cineasta como autor no puede producir flujos de conciencia genuinos, algo que, en todo caso, es patrimonio de una cámara documentalista no dirigida.

Brakhage miente al añadir en el montaje un flujo de conciencia estructural al flujo de conciencia “natural” de la cámara (miente en un sentido metafórico: todos los artistas mienten en este sentido). Pero Mekas se aleja de esta quimera, y se acerca a la verdad fenomenológica, cuando deja que el flujo primordial de sus imágenes active el flujo de su memoria personal. Con ello se produce una dialéctica entre ambos procesos que genera un fenómeno global equivalente al flujo de conciencia psicológico-literario pero situado en

otro ámbito, el visual. Ciertamente que Mekas desea, en *Walden* sobre todo, *escribir* con las imágenes, o “musicalizarlas”, para incrementar, a la manera de Brakhage, la sensación de flujo espontáneo. Pero en su caso esta fluidez no reside tanto, o por lo menos no únicamente, en el artilugio estético del montaje fragmentador, sino que esta fragmentación proviene del funcionamiento de su imaginario, alimentado por la citada dialéctica que se genera entre imágenes y memoria: la fragmentación y los otros dispositivos retóricos empleados mimetizan los estados de su espacio íntimo.

El cineasta documental, especialmente el relacionado con los movimientos documentalistas surgidos a finales de los años cincuenta, tiende a dejarse llevar por la cámara a través de la conexión fluida que ésta establece con la realidad. Al contrario que los cineastas de ficción, y los documentalistas anteriores, no domina la cámara con su imaginación (posiciones, planos, movimientos, etc.), sino que tiende a acompañarla con el cuerpo. El cine se convierte entonces en un fenómeno corporal y deja de ser imaginativo. Pero esta corporalidad recién adquirida no implica una centralidad del cuerpo, sino una sujeción del cuerpo a la disposición de la cámara. Se ha dicho muchas veces que, en ese momento, la cámara se libera de la constricción del trípode, pero lo hace para relacionarse directamente con el cuerpo de cineasta. No se trata, sin embargo, de que éste haga las veces de trípode que inmoviliza la cámara, sino de convertir al cuerpo en parte de la cámara: en un trípode viviente, móvil y de gran fluidez que corporeiza a la cámara. Por fin, el reputado ojo de la cámara adquiere el cuerpo que le faltaba y con ello el hombre-cámara se transforma en una cámara-hombre, antesala aún lejana de las cámaras de vigilancia que habrán recuperado la condición de ojo aunque ya, en este momento, ojo autónomo, sin cuerpo, ni imaginación: sólo visión pura y simple. Para

volver a esa condición de ojo total había que librarse del cuerpo y, para ello, era necesario absorberlo como ocurre en el documental generado por los dispositivos ligeros que aparecen a finales de los años cincuenta. La tendencia de la cámara se dirige, como la de toda máquina, a la total independencia, al automatismo absoluto: es un mito pero a la vez una realidad intrínseca de la ecología de los mecanismos. La condición humana, y con ella la corriente humanista, presenta una lógica resistencia a esa inclinación de lo maquinal y ello origina todo tipo de contradicciones con la idea de progreso en sus variantes sociales y políticas. Este enfrentamiento necesario hace que la complejidad de la situación aumente en las sociedades avanzadas y que se requiera por lo tanto una mayor sofisticación intelectual para discernirla. Esta confrontación dialéctica posee muchos frentes pero uno de ellos pasa por el paradigma cinematográfico y especialmente por la fenomenología que la cámara destila. Por ello es tan importante la última revolución documentalista que decididamente supone, entre otras cosas, una reflexión directa o indirecta sobre estas cuestiones.

La pluma (o incluso ahora el ordenador) acompaña al pensamiento, es una perfecta mediadora de la imaginación, mientras que la cámara, en sí misma, es un obstáculo para ambos, a menos que se comprenda su posición y sus capacidades. El cineasta que presta su cuerpo a la cámara apenas si piensa o imagina, en todo caso lo hace a priori o a posteriori, pero no mientras la cámara actúa, por mucho que crea dominar sus movimientos. Estoy hablando en general: hay documentalistas que dominan la cámara como un fotógrafo, por ejemplo, William Klein que, antes que nada, era fotógrafo. Pero la metafísica del documental tradicional, creada en los años sesenta, va en dirección contraria: no favorece el dominio de la cámara, sino la espontaneidad de la misma, arrastrada por el flujo de lo real. Por lo tanto, la situación del

documentalista de esa época (y vamos a considerar a Mekas uno de ellos, circunstancialmente) es la de posicionarse en un ambiente mediatizado por la tecnología. Deja en suspenso su imaginación y permite que la cámara capture lo real, como alegoriza la conducta del artillero en la película *Arrebato* de Iván Zulueta. Se produce por tanto una estructuración de lo real, lo tecnológico y lo corporal que tiende a poner entre paréntesis lo racional. Lo racional es sustituido por un juego de equilibrios entre los tres elementos citados. Si toda racionalidad tiene como base la dialéctica entre lo real, lo simbólico y lo imaginario, en este caso el juego de relaciones se produce entre lo real, lo tecnológico y lo corporal. No hay una equivalencia precisa entre los términos de una y otra ecuación, ni siquiera lo real de la primera se corresponde con lo real de la segunda. Pero baste saber que, de la misma manera que la subjetividad se produce a través de las articulaciones de la primera tríada, la segunda destila también su propia “subjetividad” o el equivalente de la misma. Mekas realiza sus filmes a partir de esta segunda ecología, inmerso en ella, tanto en la fase de filmación como en la de montaje. Estas fases son las caras de una misma moneda, de manera que, cuando en la de montaje rememora a través de las imágenes filmadas, esa rememoración está mediatizada por el tipo de subjetividad creada en la otra fase. Ello hace que Mekas sea, como digo, un prototipo del hombre del porvenir, no sólo del cineasta del porvenir. En su caracterización como cineasta inmerso en la fenomenología descrita, se hallan los gérmenes de estados emocionales e imaginarios que sólo en el futuro cobrarán plena vigencia.

Las dos vanguardias

Se acostumbra a dar por sentada la conexión entre la mayoría de representantes del Nuevo cine norteamericano y las vanguar-

dias europeas que le precedieron, pero estas conexiones no son tan directas como parece, a pesar de que el estreno de la película de Hans Richter *Dreams That Money Can Buy* en 1946, en los Estados Unidos, fuera considerada como la introducción del cine dadaísta en ese país y, por lo tanto, el puente que unía ambas corrientes vanguardistas. Es necesario matizar estas conexiones, ya que si bien superficialmente puede parecer que toda la vanguardia filmica compone un único vector que se desarrolla progresivamente de forma paralela al cine de ficción de carácter comercial, la verdad es que existen diversas formas de vanguardias, algunas de ellas claramente contrapuestas.

Peter Wollen, a mediados de los años setenta, hablaba en un célebre artículo²¹ de la existencia de dos vanguardias a través de la que se articulaba la innovación a lo largo de la historia del cine. Cuando apareció el escrito, las dos vías se dividían entre lo que Wollen denominaba “Co-op movement”²², localizado claramente en Norteamérica, y la rama europea de los Godard, Straub y Huillet, Hanoun, etc. Para Wollen, un grupo seguía la senda de la pintura, el otro la del teatro. Y ambos tenían unos claros antecedentes en las vanguardias clásicas de los años veinte, divididas también entre el grupo de los Léger, Picabia, Eggeling, Richter, Man Ray y Moholy-Nagy, y el que formaban directores como Eisenstein, Vertov o Dovzhenko²³. La corriente pictorialista de la vanguardia habría partido esencialmente del cubismo para llegar a la pura abstracción, “la supresión completa del significado, un arte de puros significantes desligados tanto del significado como de la referencia”²⁴. La

²¹ Peter Wollen, “The Two Avant-Gardes”, *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*, Verso Editions, Nueva York, 1982.

²² El nombre procede de la “Film-Makers’ Cooperative”, creada en 1963 por veintitrés cineastas independientes, entre ellos Jonas Mekas.

²³ No mencionar a Buñuel, Epstein o Cocteau distorsiona de alguna manera la propuesta.

²⁴ P. Wollen, “The Two Avant-Gardes”, op. cit., p. 95.

radicalización total de esta tendencia cinematográfica se dio en los Estados Unidos, coincidiendo con movimientos pictóricos del mismo tipo, englobados bajo el concepto de expresionismo abstracto. Las ideas del crítico Clement Greenberg, el principal ideólogo del movimiento, sobre la necesidad de purificar la pintura mediante el uso en la misma de lo específicamente pictórico coincide estrechamente con la idea de los cineastas vanguardistas norteamericanos de ceñirse a lo específico filmico, lo que les llevaba a hacer películas que “tendían a la abstracción –pura luz o color–; y al diseño no figurativo o a la deformación de la imaginaria fotográfica convencional, consistente en fragmentación y particiones, uso de filtros o cristal esmerilado, planos de espejos, primeros planos extremos y microscópicos, angulaciones exageradas, imágenes en negativo, etc.”²⁵. Estos dispositivos retóricos, que según Wollen aparecieron en los años veinte, durante la etapa americana se vieron agudizados –y me atrevería a decir, pervertidos y degradados– por un voluntario desprecio por la técnica propiamente dicha. Así como las rupturas formales de los vanguardistas clásicos se apoyaban en un conocimiento y un respeto por esa técnica –muchos de ellos eran fotógrafos y conocían, por lo tanto, el oficio–, los vanguardistas norteamericanos tendieron a confundir la espontaneidad con la despreocupación por los conocimientos técnicos básicos, equiparando insensatamente la creatividad con la anulación de cualquier tipo de impedimento que se opusiera a la expresión inmediata de los impulsos más primarios.

Wollen señala con razón las contradicciones de este tipo de cine: “irónicamente, el anti-ilusionismo, el anti-realismo, ha acabado por compartir muchas de las preocupaciones con sus peores enemigos. Un teórico como André Bazin, por ejemplo, comprometido con el realismo y el representacionalismo, basaba su compromiso en un

argumento sobre la ontología y una esencia cinematográficas que veía en la reproducción fotográfica del mundo natural”. Nos encontramos, pues, con dos movimientos esencialistas, de carácter opuesto, pero que coinciden en negar la verdadera capacidad expresiva del cine, unos “buscando el alma del cine en la naturaleza del acontecimiento profilmico, los otros en la naturaleza del proceso cinematográfico”²⁶.

Peter Wollen concluía acertadamente su escrito exponiendo la necesidad de que ambos movimientos convergieran, aunque era escéptico sobre la posibilidad de que fuera del todo factible. Pero si repasamos el panorama del cine mundial de la época, especialmente el que gira en torno a los Nuevos cines, nos encontramos con experiencias en las que de alguna forma se combina la renovación puramente formal de una vanguardia con las rupturas más intencionales de la otra. *La rabia* de Pasolini es del año 1963; *La hora de los hornos* de Fernando Solanas, de 1968; *Dios y el diablo en la tierra del sol* de Glauber Rocha, del 1964; y *Hurlements en faveur de Sade* de Guy Debord, data nada menos que de 1952, si bien este exponente del lettrismo se revela tan radical e inoperante –la pantalla permanece en blanco o en negro durante toda la proyección– como muchos de los productos del *underground*. Pero fue, sin duda, Godard, con los ensayos filmicos que empezó a realizar con Anne-Marie Miéville a finales de los setenta, quien mejor ilustra las posibilidades de ese deseo utópico del crítico inglés.

Lo que realmente distingue, sin embargo, las dos vanguardias es la forma en que ambas conciben el papel de la imagen cinematográfica. Sitney calificaba al cine de vanguardia norteamericano de visionario y gustaba de comparar a sus autores con los poetas de la tradición romántica, desde Blake a Wallace Stevens. Pero los poetas románticos no expresaban su nueva visión del mundo desarticulando

²⁵ P. Wollen, “The Two Avant-Gardes”, op . cit., p. 96.

²⁶ P. Wollen, “The Two Avant-Gardes”, op . cit., p. 97

el instrumento, la fábrica lingüística, a través de la que podían comunicarla, sino que buscaban nuevas formas de organizar el lenguaje para transmitir esa visión, que es algo muy distinto. Sin embargo, la radicalización de la vanguardia que se produce especialmente en los Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial, conlleva precisamente un ataque frontal a la figuración, que mimetiza el mismo impulso de la pintura norteamericana de la época (*abstract expressionism, action painting, drip*, etc.) ocupante del vacío dejado por el movimiento surrealista que no en vano fue calificado por Benjamin de “última instancia de la inteligencia europea”.

La novedad de las vanguardias del siglo XX fue su voluntad de centrarse en el significante, un exponente de la mentalidad de la época que Lacan explicitó claramente desde el psicoanálisis. Se trataba de la necesidad de romper con una forma ancestral de representar el mundo que se consideraba agotada, como expresó claramente el movimiento letrista con la idea de la caducidad de un ciclo poético que se remontaba a Homero. Isidore Isou, su jefe de filas, hablaba de la necesidad de inaugurar un nuevo período del arte en el que la imagen debía ser, según él, “cincelada”, una forma de decir que había que trabajar directamente con ella, esculpiéndola, vaciándola, escarbándola. Mientras que la forma había sido utilizada hasta ese momento para expresar lo que estaba fuera de su dominio, ahora había que enfocarla hacia sí misma para que se convirtiese en su propio tema, es decir, para que la imagen fuera tratada con los medios propios de la imagen. Éste no era otro que el proyecto cumbre de toda la modernidad, expresado a lo largo de las décadas, de muy distintas maneras, un proyecto que, al fin y al cabo, no hacía otra cosa que inaugurar a grandes rasgos la era visual en la que nos encontramos. Las ideas de Isou son calcadas a las de Greenberg, si bien éste se refiere a la pintura

y el otro, inicialmente, a la poesía. Pero ambos, al igual que sus inmediatos seguidores, adolecían de precipitación: el mismo Isou manifestaba que esa fase inicial, de carácter destructivo, debía ser seguida por un periodo de reconstrucción de un nuevo orden poético-visual, a partir de los escombros dejados por el derribo de la anterior. Nadie parecía interesado entonces en esta segunda fase, atareados como estaban, a uno y a otro lado del Atlántico, derribando los antiguos edificios y extasiándose ante los escombros.

La nueva fase, en marcha actualmente, es necesariamente postvanguardista, lo cual revela el carácter primitivo del largo periodo nihilista de las vanguardias. Los verdaderos visionarios, los verdaderos y nuevos poetas románticos, son los que ahora se encargan de buscar nuevas formas de comunicar su visión de la realidad. No de destruir los medios que permiten esa comunicación, como se empeñó en hacer, una y otra vez y con mayor o menos fortuna estética, la rama de la vanguardia enraizada en el dadaísmo, insistiendo en una confusión de la que sólo se libraron los surrealistas y pocos más. Al fin y al cabo, a los supuestos visionarios de la *American Avant-Garde* parecía escandalizarles más el ojo que la realidad. Y, de acuerdo con los evangelios, si tu ojo te escandaliza, debes arrancártelo. Es decir que en el fondo se trataba de un movimiento puritano y, como tal, iconoclasta. No buscaban ver las cosas con ojos nuevos, sino arrancarse los ojos.

Este magma cultural es el que acoge el espíritu anárquico de Mekas y el que nutre su estética fílmica que, por lo tanto, no se deriva automáticamente de la experiencia vanguardista anterior, de la misma manera que los pintores adscritos al expresionismo abstracto no querían saber nada de lo que hasta ese momento se había hecho en pintura: “Él (Jackson Pollock) era *el* gran pintor americano. Esa persona, ese arquetipo, tendría que ser un verdadero americano, no un europeo

trasplantado. Y debería tener las virtudes viriles del hombre americano (...) debe surgir de nuestro propio suelo, no de Picasso ni de Matisse”²⁷. Paradójicamente el prototipo del gran cineasta americano de vanguardia iba a ser Jonas Mekas, alguien que, en principio, no reunía ninguna de estas condiciones, pero que estaba dispuesto a asimilarlas. Su cine nos muestra algo de esta contradicción, puesto que se mueve entre el presente y la memoria, barajados a través de una constante relación dialéctica entre ambos. Cuando su cámara mira el presente, Mekas está pensando en el futuro; cuando la moviola mira al pasado, Mekas está pensando en el presente. Ahí reside, de alguna forma, la novedad y la posible grandeza de Mekas, en el hecho de haber convertido su cine en una máquina de vivir el tiempo, de experimentar su transcurso a través de la conexión con la propia memoria. Examinados desde esta perspectiva, sus *filmes* se desgajan ligeramente de la inconsistencia del *underground* y aparecen ante nuestros ojos como los esfuerzos visualizados de una mentalidad efervescente e incontrolada. Hay también algo de onírico en ellos. Pero el resultado se queda a mucha distancia de lo que hubiera podido ser, si el cineasta hubiera sido un verdadero creador de formas. Quizá Mekas no pretendía serlo, pero entonces hay que juzgarle en consecuencia.

El legado de Jonas Mekas

“No soy un soldado ni un partisano. No estoy apto física ni mentalmente para este tipo de vida. Soy un poeta”, afirma Mekas en la entrada de su diario del 19 de julio de 1944, a punto de entrar en un campo de trabajos forzados de Elmshorn²⁸. Un poeta que llevará escrupulosamente un diario escrito durante los siguientes diez años y que luego, una vez instalado en Nueva York, lo compaginará con un diario

²⁷ F. S. Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural*, op. cit., p. 354.

²⁸ Jonas Mekas, *Ningún lugar adonde ir*, Caja Negra, Buenos Aires, 2008, p. 49.

visual, confeccionado con una cámara Bolex de 16 mm, comprada con los primeros ahorros. Una cámara personal podía ser considerada entonces un instrumento casi revolucionario, con tal de que quien la poseyera se diera cuenta de que su posición con respecto a ella era parecida a la de un pretendido escritor al que le hubieran regalado una pluma en un mundo en el que fueran prohibitivas. No basta una pluma para elaborar obras revolucionarias, como tampoco basta una cámara para cambiar el mundo. Hay la obligación moral de ser inteligente, que diría Lionel Trilling, quien convivió con los cineastas neoyorkinos del *underground*, aunque por lo visto en una realidad paralela. Decía Trilling que “actuar contra la injusticia social es correcto y noble pero que escoger este tipo de actuación no soluciona todos los problemas morales sino que por el contrario genera nuevos problemas de un tipo especialmente complejo”²⁹: unas palabras que, de la política, podrían trasladarse fácilmente al arte o al cine, con sólo sustituir injusticia por cultura. John Berger, un escritor nada sospechoso de academicismo, lo dice claramente al hablar de Pollock:

Tenía mucho talento. A algunos les puede sorprender esta afirmación. Hemos visto las consecuencias de las ahora famosas innovaciones de Pollock: miles de telas Tachistas y *Action* cruel y arbitrariamente cubiertas y “atacadas” con pintura (...) Si no hubiera tenido talento, hubiéramos desechado simplemente su trabajo por incompetente, falso, irrelevante. Tal como fueron las cosas, el talento de Jackson Pollock hizo que su obra fuera relevante. A través de ella se puede ver la desintegración de nuestra cultura (...) Si un artista con talento no puede ver o pensar más allá de la decadencia de la cultura a la que pertenece, si la situación es tan extrema como la nuestra, su talento sólo revelará negativamente pero de forma inusualmente vívida la naturaleza y la extensión de esa decadencia. Su talento mostrará, en otras palabras, cómo ese talento ha sido desperdiciado³⁰.

²⁹ Lionel Trilling, *The Moral Obligation to Be Intelligent: Collected Essays*, Northwestern University Press, Evanston, 2008.

³⁰ John Berger, *Selected Essays*, Vintage Books, Nueva York, 2003, pp. 15-17.

Da la impresión ahora de que el talento de Mekas sólo muestra cómo ese talento fue en su momento desperdiciado. Su figura, como creador e impulsor de un movimiento fílmico históricamente significativo, es monumental, como lo es también su influencia en muchos cineastas posteriores. Pero su tiempo ha caducado y la validez de su obra se ha diluido en la voluntaria nimiedad de la estética que la sustenta. Lo que queda de verdaderamente ejemplar es su espíritu generoso y su inconformismo a toda prueba, virtudes dignas de imitar en todo momento por artistas que sepan encontrar la forma de convertir esos rasgos personales, esa ética, en una estética igualmente relevante, ya que no todo el mundo tendrá detrás de sus experimentos el gran altavoz que supone un imperio cultural en su momento álgido.

Bibliografía citada

- Berger, John, *Selected Essays*, Vintage Books, Nueva York, 2003.
- Danto, Arthur C., *La transfiguración del lugar común*, Paidós, Barcelona, 2002.
- Dwoskin, Stephen, *Film Is. The international Free Cinema*, The Overlook Press, Nueva York, 1985.
- Maffi, Mario, *La cultura underground*, vol. I, Anagrama, Barcelona, 1975.
- Mekas, Jonas, *Ningún lugar adonde ir*, Caja Negra, Buenos Aires, 2008.
- _____, *Diario de cine (El nacimiento del nuevo cine americano)*, Fundamentos, Madrid, 1975.
- Odin, Roger, "El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático", *Archivos de la Filmoteca*, vol. II, n° 57-58, 2008, pp. 196-217.
- Pachet, Pierre, *Les baromètres de l'Âme. Naissance du journal intime*, Hachette, París, 2001.
- Sitney, P. Adams, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-1978*, Oxford University Press, Nueva York, 1979.
- Saunders, Frances Stonor, *La CIA y la guerra fría cultural*, Debate, Madrid, 2001.

- Trilling, Lionel, *The Moral Obligation to Be Intelligent: Collected Essays*, Northwestern University Press, Evanston IL, 2008.
- Weinrichter, Antonio, *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2009.
- Wollen, Peter, *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*, Verso Editions, Nueva York, 1982, pp. 92-104.

*IV. La voz de los documentalistas
contemporáneos*



The Family Album (1986)

Alan Berliner (I)

The Family Album (EEUU, 1986, 60')¹

Alan Berliner ha adquirido una reputación internacional por sus documentales autobiográficos, con títulos tan reconocidos como *Nobody's Business* (1996) o *The Sweetest Sound* (2001), en los que de hecho emplea metraje doméstico de su propia familia. Pero sus primeros trabajos fueron cortos experimentales en la tradición del cine de metraje encontrado. De ahí surge su primer largometraje, *The Family Album*, que se puede calificar como un ensayo filmico sobre el propio cine doméstico, realizado exclusivamente con metraje doméstico anónimo y, en su banda sonora, con grabaciones familiares en su mayoría también anónimas. Reproducimos aquí una selección del diario de trabajo escrito durante la realización de esta película (disponible en inglés, pero traducido ahora por primera vez al castellano). Por su carácter de diario, presenta un estilo muy personal y abiertamente fragmentario en sus temas y enfoques.

Diario de trabajo (selección de fragmentos)

1985-1986

2 de mayo de 1985. 2:10 de la mañana.

Qué buena sensación la de comenzar por fin esta película de nuevo. Es una tarea colosal.

Cada día me intentaré acercar un poco más, absorberé un poco más. La clave de la memoria es dividir (¿o era desmembrar?) las cosas en partes que puedan ser manejables. Desvelar un poco cada día. (...)

¹ La película fue distribuida en DVD en España por BNC (www.benece.es). En la actualidad se puede adquirir a través de Internet, en sitios como www.lacentral.com.

9 de mayo de 1985. 3:00 de la mañana.

A veces todo se me va de las manos.

Otras veces siento que tengo el control de todo.

Hoy ha sido el primer día de la segunda fase. He abierto la película, insertando y quitando piezas de imágenes y sonidos, con mucho cuidado de juntar todas las partes parecidas, buscando (y escuchando) zonas de afinidad. La estructura de la película es todavía una red poco ajustada.

(...)

7 de julio de 1985. 2:27 de la mañana.

Poco a poco el trabajo se va convirtiendo en algo basado en lo que se excluye, en lo que no puede ser, en lo que el montaje no puede absorber.

Citas de *TIME FRAMES: The Meaning of Family Pictures*, de Michael Lesy. “... Imágenes como sueños congelados cuyo contenido superficial puede entenderse con una sola mirada, pero cuyo contenido latente aparece enredado en asociaciones inconscientes, normas culturales, clichés histórico-artísticos y temas trascendentales. Imágenes que al mismo tiempo son clichés y arquetipos, vulgares y extraordinarias, hechos y ficciones”

“... cuando una cámara mira a los ojos de un amigo, un amante o un padre, se convierte en el símbolo de un juicio, una atención y una percepción incluso más intensa e inquisitiva que la que caracterizaría normalmente este tipo de relaciones personales. Su presencia transforma a la gente observada en actores, de pie en los sets, posando con

un atrezo simbólico. Toda la escena se convierte en una alegoría privada del amor, definida por el límite de un escenario imaginario. A menudo, la foto familiar no es más que un puzle en el que todo lo manifiesto es sólo una fracción de lo que se revela”.

“Años después de que se realicen esos puzles, caen inevitablemente en manos de los más jóvenes, cuyo pasado se hace accesible a través de unas imágenes que provocan preguntas nunca antes hechas o nunca contestadas. Una vez hechos los puzles, éstos muestran el lugar hasta entonces invisible en el que se encontraban aquellos jóvenes, un lugar en el que convergen los cuatro ríos del tiempo: su propio tiempo secreto y privado (“¿Quién es ese bebé? ¿Soy yo?”), su tiempo familiar (“¿Eso era cuando vivíamos en St. Louis?”), el tiempo de su país (“¿Era entonces cuando papá estaba en el ejército?”) y el tiempo mítico, el poema común de la familia humana (“¿ahí es cuando papá y tú estabais enamorados?, quiero decir, ¿antes de que os casarais y tuvierais niños?”).

12 de julio de 1985. 1:00 de la mañana.

Esta noche le he enseñado a Bernie Stone un primer borrador de la película muy, muy, muy (eso son tres “muys”) provisional. Su reacción ha sido más bien apagada, no parece que le haya impresionado. Me ha aconsejado que sea “implacable”, o sea, fue su manera de decirme que la película es demasiado larga y que obviamente no funciona. No sólo necesito hacer algunas re-visiones; también necesito re-pensarlo.

2 de agosto de 1985. 6:00 de la tarde. Isla de Fuego.

(...)

1. La banda sonora aporta anarquía a la película, tanto en el modo

que tiene de entrar y salir –de voz a voz, textura a textura, contenido a contenido– como en la manera en que su relación o perspectiva con la imagen va cambiando constantemente.

23. No sé muy bien si debería continuar con la música en “Black Baseball”. Me resisto a recurrir a la convención típica del documental, con la música de fondo sobre la voz en *off*.

29. ¿Sabías que el primer gramófono lo inventó un tal Berliner?

21 de agosto de 1985. 3:15 de la mañana.

Voy a ser sincero conmigo mismo.

¿Por qué?

¿Por qué demonios tiene que durar tanto todo esto? ¿Por qué me tienen que controlar las fuerzas externas, la presión incontrolable del tiempo y los detalles del proceso técnico?

¿Soy yo el que está al cargo aquí?

¿Lo he estado alguna vez?

¿Tengo miedo de acabar?

¿Acaso me atrevo a dudar?

¿Acaso estoy atrapado por algún tipo de incompetencia juvenil, mostrando mi inexperiencia para manejar los rigores y la disciplina de esta diversión que tanto me hace sufrir? He dejado que el proceso de realización de esta película fluya y se entrelace con mi proceso vital, tanto en el día a día como a largo plazo. He dejado que se humanice el método de trabajo, nada de obligaciones ni del rigor por el rigor, con espacio para la distracción. Voy a dejar que ondeen las velas y se muevan a mi ritmo. A pesar de mis meticulosas notas y apuntes, todavía no he intentado fijar algún tipo de calendario y una fecha de finalización. Dando por hecho que habría di-

versas etapas, con su nivel de perfeccionamiento, me las tomé como periodos de reposo, aunque nunca pensé ni imaginé que fuera a haber tantas.

(...)

23 de junio de 1986. 3:44 de la mañana.

Por fin.

Comencé la operación. He tocado la película.

El primer corte que he hecho ha sido uno que tenía pensado desde hacía meses, desde que vi la escena de aquel globo grande y los tres niños corriendo por la pradera. El corte consistía en poner esta escena del globo justo después de esa en donde el niño hace burbujas en el aire y luego señala el cielo. Me parece una yuxtaposición muy oportuna (y satisfactoria).

2 de julio de 1986. 2:51 de la mañana.

Esto me lleva al problema de tener que llegar al final de un trabajo que se ha prolongado durante muchos años. Cuando hago memoria, y reconstruyo, y releo mis notas (que afortunadamente son abundantes y detallistas), me doy cuenta de que el verano pasado fue un tiempo increíblemente creativo. Experimenté el proceso de hacer la película, es más, yo era ese proceso. El tiempo que no invertía en trabajar en la Steenbeck me dedicaba a gestar ideas conscientemente y/o a darles vueltas inconscientemente. Ideas que siempre trataban de problemas con la narración y/o de algo relacionado con la obra. No importaba dónde estuviera o qué estuviera haciendo.

Por supuesto no terminé la película, y me mantengo en esa decisión

llevado de mi intuición, pero también con la fría claridad que aporta la distancia. Con el imprevisto (y CARO) metraje adicional que he reunido durante este año pasado, espero tener una buena cantidad de imágenes nuevas para llenar algunos vacíos y aumentar ciertas secciones que necesitan algo más de desarrollo. Ya sólo el metraje adicional de bebés que reuní el año pasado pone en evidencia la escasez de metraje con el que trabajaba y explica por qué estaba teniendo tantos problemas con la primera escena.

No consigo obtener los paisajes psicológicos y creativos de hace un año. El entusiasmo inicial ha desaparecido. Tengo que confiar en que la dedicación, el entusiasmo, la disciplina, el hecho de que soy un año mayor, y la distancia que da el tiempo –llámalo perspectiva– me hará sentir que éste es (por fin) el momento adecuado –EL ÚNICO MOMENTO– para terminar la película.

12 de julio de 1986. 12:27 de la noche.

He estado retrasando el trabajo una y otra vez. Ha sido una mezcla de sentimientos:

- desbordado por toda la cantidad de trabajo.
- inseguro sobre cómo solucionar los problemas
- inseguro sobre cómo OCUPARME de solucionar los problemas
- y, además, sin ni siquiera saber por dónde empezar.

Todo esto me enseña algo sobre lo que he vuelto a caer esta misma noche: cuando por fin dé por terminado el día de trabajo, es importante que me concrete un proyecto, una tarea (por pequeña que sea) o alguna pequeña investigación que esté ahí para cuando vuelva al día siguiente. Esta dosis de continuidad puede serme útil para mantener mi energía y atención, desplegada durante los dife-

rentes ritmos y fases de una larga, cálida y serena noche de trabajo, que –REPENTINAMENTE– despierta a la fría y ansiosa sensación del comienzo de un nuevo día.

13 de julio de 1986. 2:11 de la mañana.

Me doy cuenta de que llevo a cuestas cuatro años de trabajo acumulado, de PAPELEO, de decenas de miles de imágenes –unas cincuenta horas o más (incluso sesenta o setenta) – y de grabaciones de sonido. Y todo esto por no hablar de las expectativas, las exigencias (tanto internas como externas) y el agotamiento al que me lleva el tratar de abarcarlo todo. A veces me parece como si esto fuera la última vuelta de una carrera de relevos. Me han asignado la tarea de llevar el testigo a la línea de meta, pero me siento tan cansado, cargando sobre mis hombros con todo este material...

5 de agosto de 1986. 3:52 de la mañana.

Tengo la sensación de que estoy arriesgando mucho con la película. Lo que incluyo es casi tan interesante como lo que excluyo. Después de todo, el proceso de crecimiento, madurez, y en sí el ciclo de la vida, son tan variados como la gente que los vive. El hecho de que esta película se ciña a la línea narrativa “tradicional” (de socialización) proporciona una lograda ambivalencia, enraizada en el mismo material original del cine doméstico. Me interesa indagar en cómo las ficciones dominantes de nuestra cultura (es decir, el modo en que leemos las imágenes) se convierten en sustitutos de las dificultades de la vida real. En realidad, las películas caseras son falsas. Quiero mirar desde aquí –viviendo en lo que esa gente anó-

nima de películas domésticas llamaría “posteridad”–, para ver sus sonrisas forzadas.

(...)

Todavía tengo que escuchar más de cincuenta carretes de sonido. Poco a poco me iré quedando sólo con “carretes selectos”. Una tarea de acotación, de discriminar cada vez más los materiales. De eliminar la excesiva cantidad de material. De cambiar de escala. Y así poder crear el ambiente psicológico necesario para llegar de una vez al final, con la convicción de que he revisado concienzudamente todo el material disponible, sin tener que mirar atrás con incertidumbre o con arrepentimiento.

20 de septiembre de 1986. 3:53 de la mañana.

(...)

CHILDREN OF ALL AGES parece haberse desvanecido. Su pertinencia, su enfoque y el entusiasmo que me producía se han disipado. Empecé a leer unos cuantos títulos, de algunas notas que escribí hace tiempo; los había sacado de interminables listas de palabras y vocabularios de moda, con sus frases y modismos. Nada me parecía apropiado. Y entonces saqué lo que llevaba guardado tanto tiempo: mi rollo de auténticos intertítulos de películas domésticas. El segundo intertítulo de esta lista –que evidentemente es el título con el que empieza la película de una de las familias– era THE FAMILY ALBUM, con una foto de una muñeca como fondo. Y fue entonces cuando de repente se nos ocurrió que esta frase, tan sencilla y familiar, encarnaba en realidad todo aquello que hace tan emotiva mi película. Es simplemente una cuestión de mirar y de responder a las imágenes, tanto de la familia como de los amigos.

Ésta es la característica que atraviesa todos los niveles de análisis crítico que puedan aplicarse a la película, desde lo sociológico a lo psicológico.

Y así será.

De hecho, voy a usar el intertítulo casero tal cual.

Imagínatelo.

Ha estado ahí todo el tiempo.

¿Acaso siempre lo he sabido y lo he ignorado, ahogado o negado?

O

¿Se trata siempre de esperar el momento apropiado o que se dé una coincidencia oportuna entre búsqueda y solución?

22 de septiembre de 1986. 4:01 de la mañana.

Es oficial.

Tengo fecha para la mezcla.

9 de octubre. (...)

Cada día ahora va a ser fundamental.

Cada día ahora tendrá su presión.

No debo perder el enfoque ni la perspectiva.

Estoy haciendo la laboriosa revisión final de los carretes de sonido seleccionados. Esto es como pescar en un lago sabiendo que hay pocas posibilidades de que algo pique, pero uno nunca puede estar completamente seguro. Es, además, el último trámite que me queda por hacer, el superar las últimas barreras mientras avanzo hacia mi destino final.

Aún quedan un buen número de detalles por coordinar. Necesito un poco de buena suerte para que la urgencia y la tensión de la fecha límite alimente mi impulso hacia la perfección y no lo destruya.

12 de noviembre de 1986. 2:29 de la mañana.

En cuanto a la película como tal, la experiencia de su conclusión conllevó cierta sensación de desorden y frenesí (por qué siempre parece pasar lo mismo). Algunas decisiones de poca importancia llevaron demasiado tiempo. Otras más relevantes se tomaron demasiado rápido y bajo una presión incómoda. El tiempo, el cierre y la angustia de la separación cobraron su precio.

Veo la película como una pieza de cerámica, suave y maleable en el calor del verano. Todos los materiales, todos los elementos, e incluso las elecciones y las decisiones, abiertas y fecundas. Como una especie de marmita donde se cuece todo, como una sopa que se vuelve cada vez más sabrosa según vaya añadiendo o quitando ingredientes, y según cambie las proporciones o incluso perfeccione la receta. El cierre de la película se asemejaba al comienzo del otoño, con su clima fresco y su barniz brillante y húmedo evaporándose hasta convertirse en una superficie seca y crujiente. De igual modo, esta película hecha a mano iba templándose hasta tener por fin un perfil definitivo.

Todas las imágenes y sonidos, la juguetona factoría del montaje diario ya no danza frente a mí. Ya no me apelan con los horizontes de posibilidades y el atractivo del descubrimiento, la perspectiva de mejorar cada día la película. La película está terminada y tengo que afrontarlo. Tengo que dejarlo de una vez. Ya no puedo hacer nada más.

Y todavía...

Incluso ahora...

Veo fallos que antes nunca había visto.

Planos que podrían ser más cortos.

Oigo sonidos que podrían sonar más altos.

Veo fotogramas que...

Ya habrá más películas.

Dejémoslo ya.



Arriba: *Free Fall*: György Pető

Abajo: *The Maelstrom*: Boda de Max y Annie

Péter Forgács

Péter Forgács (Hungría, 1950) constituye un caso singular y de especial interés en el contexto de este libro, pues su extensa filmografía –más de treinta títulos, desde 1978 hasta la actualidad– está formada por películas elaboradas siempre a partir de cine doméstico y *amateur*. Con ese material, ha creado unos documentales que podrían ser etiquetados como “históricos”, entre los que cabe destacar la serie *Hungría privada*. En esta entrevista inédita, realizada en Pamplona en febrero de 2006, hablamos con él sobre su estilo cinematográfico, con especial referencia a películas como *The Maelstrom* (1997) o *El perro negro* (2005).

Entrevista

Efrén Cuevas: En ocasiones se le ha definido de un modo que me parece especialmente válido, como un arqueólogo. ¿Entiende su trabajo así?

Péter Forgács: Desde luego. Los arqueólogos trabajan con los restos de una cultura y al no conocer todos los detalles tienen que reconstruir el modo en que esa cultura podría haber funcionado. Y aunque el periodo histórico que abordo en mis películas está aún muy cercano, hay muchas cosas que no sabemos cómo han sido realmente. Tenemos hipótesis. Hacemos cálculos. Estamos poniendo juntos estos mosaicos. Podemos tener muy buenas observaciones, pero siempre habrá alguna pieza que falte, así que es una especie de arqueología del tiempo. Hay un montón de cosas de la vida que han cambiado radicalmente desde la Segunda Guerra Mundial, desde que murió Franco, desde que se fue el comu-

nismo de Hungría, etc. Incluso si tenemos mucha información y conocimiento sobre la cultura y las tradiciones de dos generaciones anteriores, seguimos sin saber realmente cómo era ese tiempo. Por eso, cuando afirmo que soy un arqueólogo, quiero decir que no estoy escribiendo la Historia, sino que estoy excavando algo de la época pasada. Y aunque los documentos que recupero sean muy importantes, nunca seré capaz de describir la totalidad de aquella época. Y, por supuesto, es una especie de juego también, porque una parte de mí es realmente el arqueólogo, pero otra, si se pueden separar las dos partes, es el artista, el cineasta. Están integradas, pero cuando se trata de investigar soy arqueólogo. Cuando se trata de la realización, yo soy el autor.

EC: A pesar de trabajar con material de archivo, sus películas tienen un sello propio. Usted trabaja las imágenes, los efectos sonoros, el montaje, construye un ritmo... ¿Cómo se consigue el equilibrio entre el testimonio de ese material doméstico y la intervención creativa del cineasta?

PF: Yo no entiendo mi trabajo como la búsqueda de un equilibrio, sino que lo oriento a conseguir que los significados ocultos emerjan, a buscar el mensaje original. En primer lugar, hay que pensar en la intención del cineasta original, que filmó su material para mostrarlo a su familia o al círculo *amateur*. Pero cuando se saca ese material de su contexto original, se le están añadiendo nuevos significados. Cuando se le coloca en un archivo, se convierte en material de estudio para cualquiera. Además, cada material tiene un estilo propio. Cada cineasta doméstico enfatiza ciertas cosas en sus películas. Por ejemplo, en *Dusi and Jen* se trata de un matrimonio que no tiene hijos, por lo que los temas de sus películas son más amplios y variados. Los niños en la familia del cineasta limitan los temas de las películas.



The Maelstrom: Himmler jugando al tenis con Seyss-Inquart

En cualquier caso es importante que la colección de películas domésticas con la que se vaya a trabajar sea suficientemente diversa y atractiva. Como coleccionista es diferente, porque me interesa desde un pequeño rollo hasta una gran colección. Pero cuando comienzo a preparar una película siempre parto de una colección que sea amplia e interesante.

EC: Y, en ese proceso, siempre trabaja a partir de la tensión entre historia privada e historia pública.

PF: Efectivamente, como creador, tengo que combinar la historia pública y la privada. Hay acontecimientos como la Segunda Guerra Mundial que rompen por completo la vida familiar y personal, hay gente que muere, que desaparece, que pierde sus posesiones... Pero al mismo tiempo hay una historia privada que se entrecruza con la historia pú-

blica, y en cierto modo se reflejan y así se conoce más de ambas.

El caso de *The Maelstrom* resulta muy interesante en este sentido. De repente, una familia que era muy dinámica, con mucha vida pública, se encierra, se repliega. Hay varios motivos que lo explican. El cineasta es un judío holandés que quiere integrarse y asimilarse a la sociedad holandesa. Se le ve con uniforme de la Cruz Roja, por ejemplo, o en la visita de la Reina. Él va filmando la vida a su alrededor, porque está orgulloso y es una persona curiosa. Pero de repente su vida se acaba.

Para dar con el enfoque adecuado para intervenir en ese material, hay que indagar en los motivos internos del material investigado, hay que acertar con la mejor estructura narrativa para ese material, probando durante mucho tiempo hasta encontrar la forma dramática adecuada, lo que se debe enfatizar, el modo en que se va a construir la historia. Además, en *The Maelstrom* no había una, sino dos familias. Y cuando ves sus vidas privadas, se subraya aún más la irracionalidad de las leyes racistas, porque no son diferentes en lo esencial. Ambas parecen pacíficas. Pero como conocemos el contexto, sabemos lo que está pasando más allá de las imágenes bonitas de la vida familiar. Hay una intervención sobre las imágenes domésticas, por tanto, pero no de carácter educativo, no para explicar quién es quién. Se trata más bien de una dramaturgia escondida, que mantiene el metraje encontrado en una especie de posición deconstruida, en donde no hay una línea narrativa, sino saltos importantes, como es habitual en el cine doméstico. De este modo el espectador tiene que rellenar esos saltos.

EC: La música juega también un papel fundamental en sus películas.

PF: Efectivamente, no sólo está el trabajo con las imágenes y con los diversos elementos sonoros. La música es un elemento fundamental en

mis películas, no sólo para aglutinar todos los materiales, sino para expresar la posición narrativa. La música es capaz de expresar lo sensible, lo no verbal, la emoción narrativa en un nivel diferente. Es capaz de expresar el contexto emocional del protagonista y también el del espectador. A veces este tipo de música más meditativa nos distancia y nos coloca en la posición de Dios, mirando desde las nubes a esos pequeños y vulnerables seres. Hay una distancia histórica, aunque a veces nos acercamos mucho. Hay un flujo, una oscilación, entre nosotros y los protagonistas del filme. Y la música ayuda a crear un espacio abierto para la imaginación del espectador, para que vaya asignando significados.

EC: Viendo sus películas, cabe apreciar no sólo al cineasta, sino también a un historiador de lo cotidiano, de esa microhistoria que cierta tendencia historiográfica ha puesto de moda en la actualidad. Me parece que sus películas se pueden considerar como una variación cinematográfica de esa propuesta historiográfica. ¿Lo entiende usted así?

PF: Sí, creo que mis películas son realmente microhistorias. Desde el arranque se centran en la historia de una familia o en la visión que una persona tiene de su entorno, su grupo. En mi opinión, este enfoque aporta algo que falta en otras películas históricas: la cuestión del tiempo. Estas películas *amateur* retratan de un modo singular el paso del tiempo, al centrarse en la representación de la biografía de una persona a lo largo de los años. No sólo se diferencia de una autobiografía escrita que parte de unos diarios, porque esos diarios siempre se pueden reescribir y el propio protagonista reconstruye su vida cuando se pone a contarla. Al construir mis películas a partir de los materiales domésticos, yo interpreto sus vidas de un modo diferente a como ellos lo harían. Porque además yo puedo tener acceso a su historia a través de un sobrino o un nieto, que pueden haber olvidado mucha información. La nueva cons-

trucción que se hace, la nueva atribución de significado en esas microhistorias, reclama la visión del autor (del editor, del compositor musical, etc.). Es la obra de un grupo, pero conmigo como autor o conductor del proyecto. Al focalizar la historia en una familia o en una persona, estamos afirmando que en aquellos tiempos ocurrieron grandes acontecimientos, pero que las pequeñas cosas también eran relevantes.

EC: En sus películas, como acaba de afirmar, se apoya en el testimonio de protagonistas o parientes vivos para completar la información relevante, pero es muy extraño que incluya dichos testimonios en la banda sonora. ¿Por qué?

PF: Es cierto. Bueno, en alguno de mis filmes uso esos testimonios, pero en fragmentos muy breves. No los suelo usar porque con frecuencia esos comentarios tras las imágenes les quitan a éstas su poder, su magia. Con frecuencia pueden ser redundantes, comentando sólo lo que se está viendo. Otras veces ese recuerdo oral está cambiando la historia de lo realmente ocurrido, como cuando una persona anciana rememora el pasado. Además, la ausencia de esos comentarios facilita el que los espectadores tengan más libertad, más espacio abierto para realizar sus propias asociaciones.

Yo hago de hecho entrevistas largas a las personas implicadas, pero sólo uso a veces una frase o incluso una palabra. En concreto las he usado en cuatro de mis películas. Las usé en *Class Lot*, que es la segunda parte de *Free Fall*, sobre la familia Petö. Ahí aparecen comentarios de la hija, que es quien filma, del tipo: “Ah, sí, fuimos expulsados por la policía secreta”, o “Mi padre nunca se reía”. Son comentarios breves, con musicalidad y densos en contenido, tan seleccionados como las propias imágenes. Y permiten que el espectador también sienta la realidad del

presente y la distancia con relación al tiempo en que se filmó.

También usé ese tipo de comentario oral en *Land Of Nothing*, que trata del testimonio de un soldado húngaro que estuvo luchando contra los soviéticos en la Segunda Guerra Mundial. Utilicé también el diario de una mujer e incluso su retrato de baronesa, para mostrarla como alguien joven, y que me sirviera como contrapunto. Son en todo caso una parte más del relato, de la composición que realizo, en la que busco emplear los elementos verbales, orales, del mismo modo que las imágenes que he seleccionado.

EC: Me querría centrar un poco más en *El perro negro*, su única película con material de archivo español. ¿Por qué eligió en concreto las historias de Ernesto Noriega y de Joan Salvans como hilos conductores de su retrato de la Guerra Civil española?

PF: Cuando me encontré con el material de Ernesto Noriega vi que era un punto de partida muy bueno para hablar de la Guerra Civil española, pero que no era suficiente para mostrar la complejidad de esa guerra. Necesitaba añadir otras historias, otras familias, otros personajes. Las filmaciones de Noriega tienen una fuerza singular, que les viene de su ingenuidad, de ser un personaje con humor que básicamente quiere sobrevivir. Bastante más tarde me encontré con las películas de los Salvans, que me parecieron muy interesantes por dos motivos: era una colección muy extensa, y además no sólo recogían las rutinas familiares, sino también otros entornos, industriales, agrícolas y urbanos. Y de este modo también tenía un buen panorama de los años anteriores a la guerra. Y aunque ya tenía bastante avanzada mi investigación, decidí elegir esta familia como segunda historia principal.

EC: Entiendo que *El perro negro* le planteaba retos nuevos, pues el contexto histórico de buena parte de sus anteriores filmes —situados en re-



El perro negro: Joan Salvans

lación a la Segunda Guerra Mundial— era tan conocido que no hacía falta hacerlo explícito. Pero aquí, al tratarse de la Guerra Civil española, parece necesitar una mayor explicación, dirigida al público no español, que le hace perder cierta magia a la película. ¿Cómo se enfrentó a esta cuestión?

PF: Su planteamiento es acertado. En su momento decidí que esta película iba dirigida al público no español, que en su gran mayoría no conoce casi nada de la Historia de España y de su Guerra Civil. Quizá hace unas décadas se conocía algo mejor, y aun así se tenía una visión un tanto inocente de la lucha de los buenos contra los malos. Por eso tuve que sacrificar algunas opciones para ofrecer un contexto más amplio, lo que también conllevó que se perdiera algo de la magia que había en películas anteriores.

Cuando elegí a la familia de los Salvans como la primera parte de la película, estaba remitiendo al conflicto de clases, uno de los elementos presentes en la Guerra Civil, que fue en parte una guerra de clases. Pero hubo también otras luchas en esa guerra, de religión contra no-religión, regiones contra regiones o los separatismos del País Vasco y Cataluña. Por eso no quería simplificarlo todo como una lucha entre pobres y ricos, o entre fascistas y comunistas. No quería, por ejemplo, presentar esa visión romántica de los comunistas que se tenía por aquellas décadas, porque el comunismo soviético estaba tan podrido como el nazismo alemán. Precisamente fue en 1936 cuando Stalin ordenó el asesinato de los líderes bolcheviques. También quería mostrar el papel de los anarquistas, que jugaron un papel clave, pues no hubo otro país europeo en el que llegaran a estar tan desarrollados. Habitualmente se identifica el anarquismo con conspiraciones violentas, pero aquí muchos de los anarquistas se identificaban más con los treintistas —que no querían la violencia— que con el clan de Durruti. Al mismo tiempo quería mostrar que la Guerra Civil no surgió de repente, sino que estaba muy relacionada con la historia de España durante el siglo XX.

Por lo que me enfrentaba a una tarea muy difícil, pues no sólo estaba contando las historias de Ernesto Noriega y Joan Salvans, sino que necesitaba perfilar con más detalle el contexto, algo que no hacía falta con la Segunda Guerra Mundial. Por lo que entiendo que ese contexto fuera quizá excesivo para los españoles y quizá escaso para los europeos. A mí me costó realmente más trabajo que mis otras películas, en la búsqueda de ese equilibrio. De hecho estuve montándola durante todo un año, que es mucho tiempo. Creo que si hubiera durado en torno a las tres horas hubiera quedado mejor, porque habría más espacio para la calma, para la meditación, que es uno de los instrumentos más poderosos en este tipo de propuestas.



Alfredo J. Anzola

El misterio de los ojos escarlata (Venezuela, 1993, 80')

El cineasta venezolano Alfredo J. Anzola cuenta en su filmografía con un proyecto singular, *El misterio de los ojos escarlata*, estrenado en 1993 y realizado casi íntegramente con material rodado por su padre Edgar, cineasta *amateur* con una polifacética producción¹. La película es uno de los cinco casos que Jorge Ruffinelli aborda en su capítulo de este libro. Completamos ese análisis con la reproducción parcial de una entrevista inédita a Anzola, realizada por el propio Jorge Ruffinelli en Caracas en 1994, en la que se recogen las cuestiones directamente relacionadas con esta película.

Entrevista

Jorge Ruffinelli: ¿Cómo surgió la idea de realizar esta película?

Alfredo J. Anzola: Estuve como quince años haciendo esa película. Digamos, “haciéndola en mi mente”. La primera vez que pensé hacer algo con eso estaba papá vivo. Y yo le dije: “Mira, vale, esas cosas tan bonitas que tú tienes por ahí, vamos a tratar de recuperarlas...”. Yo no estaba pensando en hacer *esta* película, simplemente que allá abajo, en un closet de la casa estaban guardadas esas cosas. Conversé con él la posibilidad de hacer algo con ellas. Incluso el texto de él, en la voz ficticia de la película, es auténtico. Yo le llevé un grabador de casete y le dije: “Cuéntame cosas aquí”. Esas



El misterio de los ojos escarlata (1993)

¹ Para información adicional, se puede visitar www.cineseisocho.com o contactar con cine.seisocho@cantv.net.

grabaciones se perdieron, y nunca recuperé los casetes, pero yo los había transcrito. Después papá murió y el proyecto se detuvo por un tiempo, pues no me provocaba hacerlo, no tenía ganas. Y poco a poco empecé a pensar en él, pero me daba pudor hacer la película, porque era una película sobre “mi papá”. Los amigos me decían: “Tu papá no es tuyo nada más, es un poquito de todos nosotros”. Era difícil aceptarlo. La hice y la deshice, la tejí y la destejé muchas veces durante los siguientes años. Después me di cuenta que iba a ser el centenario del nacimiento de papá, y me dije: “Ésta es la fecha. Es ahora o nunca”. Fui a la Cinemateca y les pedí que reservaran la función del 27 de marzo del año 93. Primero me dijeron: “Pero no está terminada”. “No”, les contesté, “pero ustedes confíen en mí, pongan esa fecha”. Así me obligué y terminé la película.

JR: ¿Cuáles fueron tus principales problemas en la realización?

AA: Me costaba mucho contarla en primera persona, y al mismo tiempo era la única manera en que podía contarla; era tonto no hacerla de esa manera. Era ante todo un asunto de pudor. Y un día por fin me dije: “La tengo”. Y es cuando escribí la primera cuartilla, que era la última del guión: “Esto se acaba cuando yo llegué”. Es la película sobre un personaje que es mi papá, pero no es mi papá. Era un señor que existió antes de que fuera mi papá. Cuando yo nací, ya la película era asunto mío, era mi historia.

La disfruté muchísimo. Y además era una cosa que tenía por dentro. Si no me la sacaba iba a reventar. Y fue cambiando, porque originalmente la idea era recuperar los materiales, que no se perdieran... Y eso se hizo, porque ahora los materiales están en la Biblioteca Nacional, en custodia.

JR: Como esos materiales no se conocían, debieron ser asombrosos para el público. ¿Cómo los recibieron?

AA: La película ha sido una catarata de afectividad. A veces me llaman personas para decirme: “Usted no me conoce, pero yo soy la hija, o el nieto, de tal persona que aparece en su película, y quiero darle las gracias”. A mí me conmueve mucho todo lo que pasa, porque más que decir, como se hace ante una película, “Lo felicito”, “Qué buena”, en ésta lo que la gente dice es “Muchas gracias”. Como diciendo: “Muchas gracias por dejarme ver una cosa nuestra que yo no sabía que estaba ahí”. Y otra cosa importante que descubrí; no sé hasta qué punto lo intuía, pero lo terminé de intuir con la película hecha. Y es que, para la gente, la primera mitad del siglo xx en Venezuela es así como un agujero negro. ¿Cuál es la explicación de esto? Hay un mito: el gran dictador Juan Vicente Gómez. Y el mito consiste en creer que *no pasó nada*. Es como llamar a la Edad Media la Edad del Oscurantismo, que es también un mito: “ahí no pasaba nada”. Mentira: ahí pasaban miles de cosas. Pero uno no lo sabe. Por supuesto que es un mito, no algo hecho conscientemente. Nuestra clase dirigente, política, dice: “Si usted nos quita a nosotros, vamos a volver a aquello tan terrible que era Gómez, cuando no pasaba nada”. Mi intención no es defender a Gómez, ni nada parecido, pues pasaban muchas cosas malas... Pero a la vez había todo un país funcionando.

Y ese descubrimiento de esa “oscuridad” que había en el país mucha gente lo agradece. Ha habido –no creo que por la película pero coincidiendo con ella– una especie de necesidad nacional de preguntarnos: ¿Qué pasó con nosotros, antes? Porque vivimos esa mitología sociopolítica de que todo comenzó hace treinta años, con la democracia, que es la que nos ha conducido al país de ahora.

JR: Es fascinante la experiencia de los espectadores de tu película, tal como la cuentas. Ahora bien, ¿cuál fue la experiencia tuya, personal? Me refiero a que nuestros padres han sido muy importantes en nuestras vidas, y aquí haces una película sobre quién iba a ser tu padre, y con sus propios materiales filmicos.

AA: Hay una cobardía mía en esto, que es mi gran excusa y mi gran trampa, y es que hice la película sobre mi padre pero no sobre mi padre, porque termina el día en que yo nací. Ahora tendría que armarme de valor, porque hay otro closet lleno de películas, en colores, que son las de mis cumpleaños, de la primera comunión... No las he visto. Es decir, las vi en su momento y no me acuerdo de nada de eso, pues nunca más se volvieron a proyectar.

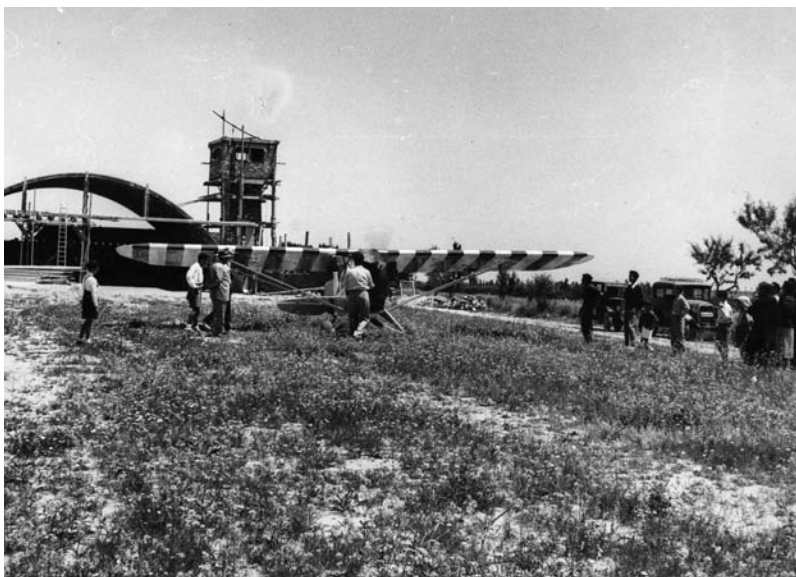
Cuando tuvimos la primera copia, fui al laboratorio con las seis personas más allegadas, y la vimos. Cuando se acabó la película hubo un silencio. Yo no podía hablar, nos quedamos sentados y nadie decía nada. Y después lloré y lloré por horas.

Además, papá y yo teníamos una relación muy especial, porque él era muy mayor. Me acuerdo que cuando estaba en la universidad un compañero me dijo: “Lo que pasa es que tu papá no es tu papá, sino tu abuelo”. Entonces ya hay dos generaciones de por medio, en vez de una, y él, por mayor, ya tenía la sabiduría de no complicarse por pequeñeces, y por eso era una relación muy sabrosa... Hacer la película fue librarme de una carga dulce que había dentro de mí.

JR: ¿Y, finalmente, cómo surgió el título? Era el título de un programa de radio, por cierto, lo que hoy llamaríamos una radionovela. Me parece acertado y a la vez inusual para un documental. Y debiste considerar otros títulos.

AA: ¿El título? Yo no sé en qué momento se convirtió en la película que es. Al comienzo el proyecto era hacer una película de tipo casi archivo. Recuperar unos materiales, ponerlos bien. Yo lo había hecho con su documental sobre Armando Reverón, estando papá vivo, hace muchos años. La película me parecía muy importante, y la copié a 35 mm. Le pusimos una musiquita, le hice una minientrevista a papá, y filmé unos cuadros. Y la película existe por ahí, independiente, y de la cual hay un pequeño fragmento en *El misterio*...

Al principio la idea era “respetar sin tocar” una cosa que ya estaba allí. Después, fue meterme a que mi imaginación fuera la que armara esa historia, que es la que viste. En cuanto al título... Como había que descubrir tantas cosas, la palabra *misterio* era muy adecuada y bonita. Después, ese título rondó mi vida desde muy pequeño, porque él y sus amigos hablaban de ella. Era una de esas cosas de super éxito, según cuentan todos los viejos... Por ejemplo, si hablas con alguien que ande cerca de los ochenta años y le mencionas *El misterio de los ojos escarlata*, inmediatamente te empieza a decir cosas... Parece que la gente se reunía en las casas (no había radios sino en pocas casas), y entonces todo el vecindario iba a la casa de quien tenía una radio y se sentaban alrededor de la radio a escuchar *El misterio de los ojos escarlata*. Entonces ahí había un mito importante, y el nombre era muy bonito, muy sonoro, respondía un poco al hecho de que la película tratara de desvelar misterios. Como ves, fue una mezcla de muchas cosas.



El horizonte artificial (2007): aeródromo de Suquets (Lleida) y M^a Paula Jadraque, madre de José Irigoyen

José Irigoyen

El horizonte artificial (España, 2007, 35')

José Irigoyen estrenó en 2007 el documental titulado *El horizonte artificial*, realizado en su mayoría a partir de las películas domésticas rodadas por su padre durante los años cuarenta y cincuenta. El trabajo ha sido mostrado en diversos festivales y televisiones y fue premiado en la Muestra Cinematográfica del Atlántico Alcances 2007. Recogemos aquí una breve entrevista realizada para este libro en noviembre de 2009.

Entrevista

Efrén Cuevas: ¿Cómo surgió el proyecto de *El horizonte artificial*?

José Irigoyen: El origen de este proyecto es lejano. Una vez, hace años, hice una copia en VHS para cada uno de mis hermanos y las películas de mi padre quedaron en mi poder. Encontraba en ellas una belleza –o una historia– que no sabía explicar. Años más tarde monté uno de mis negocios en Menorca, acabé viviendo en un jardín del puerto de Mahón, en una caseta de madera de cuatro metros cuadrados, sobre una tierra que parecía una pista de aeródromo. No era imprescindible vivir así –tenía un piso y amigos en Barcelona–, pero mi elección me recordaba los últimos años de mi padre en el desierto de Almería, viviendo en una caravana al lado de una pista de aterrizaje. Aunque pensaba muy distinto, recorría el mismo camino. Poco después me fui a la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños, en

Cuba. Allí supe que no podía contar mi historia –me faltaban imágenes–, pero podía contar la historia de las películas, que en parte documentaban los claroscuros de mi padre...

EC: ¿Cómo vivió el proceso de realización del documental?

Jl: A veces, durante la realización de *El horizonte artificial*, me preguntaba qué es lo que nos lleva a utilizar unos pobres planos –a veces movidos, cortos, desenfocados...– en vez de manejar los correctos que nos ofrece el cine convencional, por qué nos atraen todavía esas viejas y malas películas del cine doméstico. Porque trabajar con cine doméstico es mucho más problemático que hacerlo con el cine convencional. Por lo menos ése fue mi caso. No sólo porque durante toda la elaboración del documental tuve que soportar el comentario de que parecía un vídeo privado, particular... , aunque yo pretendía otra cosa, hablar de la necesidad de referencias, de algo mucho más universal. Nadie entendía que era un documental lo que estaba haciendo, sino que les parecía que estaba ordenando las películas de mi familia. Pero para mí trabajar con ese material de mi padre era como vivir las diferentes etapas del hombre: a los veinte la ingenuidad, a los treinta el optimismo, a los cuarenta la ciencia ficción... En un sentido bíblico me parecía que mi documental estaba relacionado con los talentos que uno recibe, con la historia familiar de cada uno y con la herencia que recibimos. En cierta forma, hacer cine con las viejas películas familiares era una forma de saber y comprender.

También de asumir nuestras limitaciones. El cine doméstico significa muchas veces encontrarse con planos demasiado cortos o movidos, o con selecciones de imágenes que uno nunca pondría en sus películas para la posteridad. Y darse cuenta que solo puedes darles un nuevo

sentido a través del montaje, pero no puedes tocar las imágenes filmadas, por ejemplo, por tu padre. Es lo único con lo que cuentas, tu única herencia, su punto de vista.

EC: ¿Cómo fue dando con la estructura final de la película? ¿Tenía previsto desde el comienzo añadir metraje actual o trabajar sólo con material de archivo?

Jl: Al principio todo fue complicado y después de que se puso en su lugar fue sencillo. Cada tema se separó con un espacio en negro, que en cine es sinónimo de una elipsis de tiempo. Cuanto más negro, más tiempo. Así es la vida. Las películas eran mudas, la mayoría en 16 mm, y enseguida me di cuenta de que quería que la banda de sonido fuera natural –aviones, pájaros y mi madre tocando la sonata 15 de Mozart al piano–, que fuera lo que diera unidad al filme. Sólo añadí unas canciones de la época para introducir algo de variedad.

Muchas veces me han hablado de la cantidad de películas que yo tenía –y que me permitían hacer el documental–, pero no era tan así. Yo contaba con unas películas que apenas pasaban de las dos horas y el documental tiene treinta y cinco minutos. Lo complicado fue no repetir planos, y además la mayoría eran muy cortos. Y la mayoría trataban de lo mismo, los aviones, lo que me llevó a pensar en la metáfora de un aeródromo en el que simbolizaba a mi padre.

El único personaje real de la actualidad es el proyccionista y sus oportunos comentarios me parecían la opinión actual sobre las películas. Sea cual sea tu pasado, en el futuro no es más que un filme: lo que se consiguió en la juventud o lo que se vivió en la infancia, en la vejez no es más que un sueño, una película de ficción, algo que ya no se puede vivir. Ésa era mi idea.

El rodaje del estado actual del aeródromo de Suquets, y su inclusión en la selección final, fue con la intención de servir de contrapunto a las ilusiones de mi infancia. Una forma de explicar cómo acaban nuestros sueños. Mi padre, como muchos operadores del cine doméstico, sólo filmaba el lado positivo de la vida; si hubiera filmado el negativo habría hecho una obra de arte. El día que fui a rodar se levantó una espesa niebla en Suquets y acabé incluyendo ese aspecto fantasmagórico en el documental.

EC: ¿Cómo reaccionó su familia al proyecto y a la película final?

JJ: En mi familia cada uno tiene su propia visión de su infancia. Eso no hace las cosas más fáciles, sino más difíciles. A veces uno desearía ser hijo único. Eso es menos paralizante que el que cuestionen cada una de tus afirmaciones. Curiosamente mi madre fue una de mis defensoras y participó activamente en la banda sonora. Sin embargo, la primera reacción de mis hermanos fue de rechazo; aunque luego, al ver cómo la solicitaban televisiones y ganaba premios, la aceptaron. No hay como el éxito para explicar tu punto de vista. Con el tiempo, espero que mi película se acerque más a los recuerdos de mi familia. Al menos ése es mi deseo.



Engelchen, flieg/Vuela, angelito (2001): cartel de la película (arriba), la directora y su hermana (abajo).

Christiane Burkhard

Engelchen, flieg/Vuela, angelito (Alemania/México, 2001, 50')¹

En su película *Engelchen, flieg/Vuela, angelito*, Christiane Burkhard, alemana afincada en México desde los años noventa, vuelve veinte años después sobre un suceso que marcó su vida: la muerte de sus padres en un accidente aéreo. Y para ese regreso utiliza como recurso visual dominante las películas domésticas que había filmado su madre. La película ha tenido un importante recorrido internacional, participando en festivales como el IDFA, el Infinity Festival Alba o la Seminci de Valladolid. Burkhard escribe ahora para este libro sobre los porqués del proyecto.

Recuerdos y anotaciones acerca de un proceso de excavación filmica

Mis padres murieron en 1979 en un accidente de avión. Un buen día partieron a un viaje al Lejano Oriente y no regresaron. En aquel entonces yo era una niña de doce años. La pérdida de mis padres arrancaba la certeza, la promesa y la fantasía de mi mundo infantil y me introducía repentinamente en un mundo adulto, prematuro y hostil.

Muchos años después empecé a buscar algún significado que pudiera ayudarme a comprender esta ausencia. ¿Cómo incorporar la muerte a la vida?, ¿a mi entendimiento? Y más tarde, ya como cineasta: ¿a mis propias imágenes, visiones e historias?

Poco a poco empecé a excavar en las imágenes enraizadas en mi memoria y en aquellas otras en celuloide: ese tesoro de imágenes en Super 8, filmadas sin cesar por mi madre como si hubiera sabido que esas imá-

¹ *Engelchen, flieg/Vuela, angelito* no ha salido a la venta en DVD, pero puede ser adquirida contactando con la directora Christiane Burkhard (ch.burkhard@gmail.com).

genes atestiguarían algún día su existencia. Los cartuchos de Super 8, junto con una moviolita casera y un proyector de Super 8, se habían quedado bien guardados en un armario de la casa familiar, esperando ser revividos, junto con los recuerdos.

Mientras estudié la carrera de cine, intuía que en algún momento este material doméstico tenía que servir para integrarse a una narración fílmica. A finales de los noventa, veinte años después de la muerte de mis padres, decidí entonces emprender un proyecto documental que articulara el material de Super 8 con imágenes que yo iba a grabar en el presente. Junto con mi hermana visitamos los lugares de nuestra infancia y nos entrevistamos con algunos integrantes de nuestra familia para tratar de romper el silencio que anesthesiaba y disimulaba el dolor, pero también el recuerdo y la memoria.

Para empezar decidí transferir todo el material de Super 8, un soporte delicado, a un soporte más estable, el vídeo digital. Esto me permitía ver y analizarlo una y otra vez. Y de esta manera preservar el material original. Trabajar con material doméstico forzosamente se vuelve también un trabajo de preservación.

Durante más de un año fui viendo este material, tratando de descifrar su potencial dramático y narrativo. Pero obviamente el cine doméstico no es dramático por sí mismo, porque no es filmado con esta intención. Generalmente es filmado con fines de registro, de recuerdo precisamente. Sin embargo, en este caso, era el legado de mis padres fallecidos y por esto estaba lleno de pequeños mensajes. Cada gesto, cada instante importaba. No me cansaba de verlo. Su potencial dramático consistía justamente en el diálogo que yo podía establecer con él.

Poco a poco fui entendiendo que el cine *amateur* de mi madre no sólo era el archivo de la memoria de nuestra familia, sino la prueba fehaciente de su mirada. Este cine me devolvía lo más vívido de ella, de

ellos, de mi hermana y de mí misma. Porque nosotras éramos las protagonistas de su cine. Pero lo más importante era que nos devolvía su mirada: la manera como nos miraba y enfocaba a sus hijas, orgullosa, divertida, amorosa. Entonces, trabajar con las películas domésticas de mi madre se convirtió en un cruce de miradas en las cuales yo pude reconocerme a mí misma.

Una de las imágenes que más me llamaba la atención era de la niña Christiane de seis años, cuando voltea hacia la madre y hace un gesto como si estuviera filmando también, hacia la cámara. Es como si dijera: “Tú me ves y yo te veo”. Existimos –ambas– en esta mirada respondida.

Soy consciente de que el cine doméstico siempre representa sólo un fragmento de la narración de la familia. Quedaron filmados únicamente los momentos extraordinarios de nuestra infancia, los cumpleaños, los viajes, las reuniones... la alegría, el brindis. No había mucho material de la vida cotidiana. Pero no importaba. Muchos recuerdos están inevitablemente condenados a desaparecer en el olvido, pero las imágenes filmadas de mi madre, por parciales que fueran, iban a permanecer. Entonces, el legado de la alegría y de las fiestas empezaba a dialogar con el de la ausencia construyendo una nueva “trama” de continuidad.

Creo que todo cine doméstico guarda sus secretos, algunos más evidentes, algunos otros muy velados. Trabajar con este material implica investigar en el propio imaginario y en la “leyenda” de la familia. Es así como la historia del regreso de las dos hermanas a los lugares y recuerdos de la infancia en *Vuela, angelito* se volvió una búsqueda de nuestra propia mitología familiar. Mitología/leyenda que permite la con/fusión de la realidad con la fantasía. Si la construimos bien, se liga con la leyenda universal de toda familia. Es cuando entramos en comunión con los espectadores. Pienso que todo universo doméstico se parece en lo esencial. En esto reside el gran atractivo del ver cine doméstico, el propio y el ajeno.

La madre, el padre, los hijos: la familia, el gran tema. El origen de todo, arquetipo para todo drama y toda reconciliación. Trabajar con el tema de la familia es trabajar con la psicología universal.

El uso de un material íntimo y casero que por definición estaba pensado nada más para los ojos de la familia y los cercanos, trasciende su territorialidad de lo privado para ser expuesto en público. Esto es una transgresión extraña, en primer lugar para los propios integrantes de la familia, y eventualmente también para el público. En el caso de *Vuela, angelito*, mi familia se veía de pronto confrontada con su propia impotencia y resignación. Su participación en el documental implicaba una salida del silencio en el que se habían acomodado. Yo no impuse ningún proceso catártico y de confrontación radical, sino un acercamiento delicado en el que todas las voces se respetaban, con el fin de deshacer eventualmente un nudo emotivo en el que nos habíamos quedado enredados.

Las películas que incluyen material doméstico de la propia familia son obras vivas porque forman parte de la biografía familiar. Inciden en la realidad no-filmica. La película se vuelve ritual, *performance*. Así *Vuela angelito* logró construir, a través de la composición de todos los elementos narrativos, un sentimiento de esperanza y de continuidad, que ayudó a sanar y a acercarnos.

Creo que el cine documental en general tiene una intención de ponernos un espejo acerca de quiénes somos como seres humanos. En el cine doméstico o en primera persona o autobiográfico, esta postura es aún más radical. El cine doméstico es un archivo que normalmente está condenado a ser guardado hasta ser olvidado. Cuando se trabaja con él, se reactiva, se revitaliza y se resignifica y de esta manera se vuelve vida nuevamente. En *Vuela, angelito* esto es muy palpable en la parte final, cuando –gracias a la magia del celuloide y de la edición– nos reunimos todos, los vivos y los muertos, en el espacio y el tiempo cinematográficos

para brindar por “nosotros”, por la vitalidad, por la vida.

Ahora que estoy terminando este texto, pienso que nada es casual. Pienso que esta invitación de anotar mis reflexiones acerca de un trabajo con el que arranqué mi carrera y le di un tono personal, me sirvió para recordar mis intenciones profundas de trabajar con el cine. Estamos hechos de imágenes. Las imágenes de nuestra memoria (individual y colectiva) nos conforman, nos dan una silueta propia y se vuelven parte de nuestra identidad. El cine se construye a partir de estas imágenes de la memoria.

Quizás es tiempo, diez años después, de volver a revisar el cine doméstico de mi madre, sus mensajes y significados. En el baúl hay muchas horas de material sin usarse aún.

Vuela, angelito se estrenó en el Festival Internacional de Documental de Ámsterdam (IDFA) en noviembre del 2001, en la sección de óperas primas “First Appearance”, lo cual fue una maravillosa plataforma de proyección. Después participó en varios festivales nacionales e internacionales y ganó algunos reconocimientos. En esta etapa de difusión y promoción destacan dos cosas para mí. La primera, la venta de la película al canal WDR en Alemania, donde se transmitió en televisión abierta en 2002 y 2003. La segunda, el encuentro con un señor holandés en el IDFA, que había perdido seis miembros de su familia, incluyendo sus padres y dos hermanas en el desastroso choque de aviones de PanAm y KLM en 1977 en Tenerife. Inspirado por *Vuela, angelito* se animó a enfrentarse a su memoria y fundó una iniciativa de remembranza que culminó en una fundación para familiares y en 2007 en la construcción de un monumento memorial en el Aeropuerto de Los Rodeos en Tenerife (<http://www.herdenking-tenerife.org>).



I for India (2006)

Sandhya Suri

Safar (Inglaterra, 2002, 30')

I for India (Inglaterra, 2006, 70')¹

La familia de Sandhya Suri emigró desde la India a Inglaterra en 1965. Una vez allí su padre compró dos cámaras de Super 8, dos equipos de grabación de sonido y dos proyectores. Unos los mandó a su familia en la India y otros se los quedó él. Comenzó así una correspondencia “audio-visual” que, años más tarde, su hija Sandhya, cineasta, ha utilizado para hacer un primer mediometraje, *Safar* (2002), que prolongó luego en un largometraje, *I for India* (2005), en donde recoge el periplo de su familia durante cuatro décadas. Este último trabajo fue seleccionado por festivales tan prestigiosos como Sundance o Visions du Réel y ha recibido galardones en Europa, Asia y los Estados Unidos. Suri responde aquí a una breve entrevista realizada en noviembre de 2009.

Entrevista

EC: ¿Cuál fue el origen y la historia del proyecto? ¿Cuánto tiempo le llevó?

Sandhya Suri: Hay muchos documentales interesantes y conmovedores que muestran historias personales a lo largo del tiempo. Muchos de esos directores de cine pasan años filmando las vidas de sus personajes. ¡Pero yo me encontré con todo hecho! He crecido viendo las películas que mi padre filmaba en Super 8 y también haciéndolas yo misma. Tiempo después descubrí las cajas de cintas de audio que mi padre había grabado aparte de las películas, además de las respuestas de la India a esas audio-cartas. Éstas documentaban una imagen más compleja, y a menudo más oscura, de la ex-

¹ Disponible en DVD a través de distribuidores estándar en los Estados Unidos y el Reino Unido (Amazon.co.uk, etc.).

perencia familiar de la inmigración. El hilo de la historia era increíble y no dudé en absoluto acerca de si debía o no debía hacerla. Para mí estaba claro que la historia era fantástica y que tenía que ser contada.

Mientras aún estaba en la escuela de cine, utilicé estas cintas de audio y las películas de Super 8 para realizar un corto, *Safar*, que documentaba el comienzo de esta historia. Gracias a su éxito en festivales de cine, pude conseguir que Arte me financiara un largometraje documental. El proyecto empezó, por tanto, en 2001 y terminó cinco años más tarde, en 2006.

EC: ¿Cómo ha sido la experiencia de trabajar con cine doméstico, y más en concreto con las películas de su propia familia?

SS: Trabajar con cine doméstico me parece interesante por dos aspectos. En primer lugar, hay algunas consideraciones generales en cuanto al formato. Subtitular Super 8, que a menudo contiene imágenes muy efímeras, puede ser bastante difícil, pues resulta complicado leer los subtítulos y seguir los cambios de la imagen. Aparte de esto, la gente suele o bien amar el Super 8 y todo lo que éste conlleva o bien detestarlo. Así que esto ya es un punto de partida bastante interesante.

A mí me entusiasmó el Super 8 de esta película. Tanto mi editor como yo conocíamos a la perfección todas las imágenes de ese material. Para mí el mayor desafío y mi mayor miedo era hacer con ellas un todo que no era tan significativo como las partes individuales que lo formaban. Quería hacer algo que fuera fiel a la historia de mis padres, que no la simplificara, que incluyera todas las complejidades y matices. El cine en Super 8 suele capturar un momento en particular, de modo que transformar todos esos fragmentos en una unidad narrativa era todo un reto. En realidad fueron sobre todo las cintas de audio las que proporcionaron la estructura narrativa. Las cintas eran muy personales —estaban grabadas en privado, para

ser escuchadas en privado—, por lo que me provocaba cierta tensión escucharlas y utilizarlas. Al final, mi familia se alegró de que me involucrara en este proyecto y me han ayudado mucho con la película. Pero al igual que pasa con muchos documentales interesantes, siempre existirá esa tensión entre lo privado y lo público.

EC: ¿Qué problemas y retos surgieron al combinar los diferentes materiales: las películas y cintas de audio de su familia, su propio “cine doméstico” (por ejemplo, la boda de su hermana) y los materiales rodados específicamente para *I for India* (entrevistas, etc.)?

SS: Para mí, uno de los aspectos más interesantes al hacer esta película ha sido la combinación de esos diferentes materiales. Quería maximizar la diferencia de tono y textura entre ellos. Por ejemplo, sabía que en la estructura de tres actos, el primer tercio contendría principalmente cine en Super 8, con esa sensación mágica y nostálgica tan suya. El segundo acto (que documenta nuestra vuelta a la India) iba a ser diferente a la fuerza, pues casi no había ningún Super 8 de esa época. Y el tercer acto tenía que ser sobre la vida de mis padres en la actualidad.

Para reconstruir el tiempo que pasamos en la India, elegí rodar con un enfoque evocativo, en 16 mm, para darle un tono romántico y como onírico. Todo el metraje rodado en Inglaterra fue grabado en Betacam digital, con unos colores de tonos fríos, para contrastar más con lo rodado en Super 8 y 16 mm. El truco era equilibrar todo el material y no sobresaltar a la audiencia con los cambios formales. Aunque yo personalmente me sentía más cercana al Super 8, a su magia y autenticidad.

En un principio me avergonzaba de utilizar entrevistas, pero tras terminar toda la película y ver un primer montaje, me di cuenta de lo satisfactorio que era poder ver a mi familia hablar ahora, en el presente, al espectador.

Al final, el desafío de combinar tantos tipos de material resultó muy creativo, lo cual pienso que da una textura muy rica a la película.

EC: ¿Cómo fue el montaje? ¿En relación con el material de archivo familiar, fue complicado decidir qué debía incluirse y qué sobraba?

SS: En cuanto al archivo, teníamos muchos más recursos de audio –cuarenta horas para ser exactos– que material de Super 8. Contar la historia de un hombre, de toda una familia a lo largo de tantos años en sólo setenta minutos suponía un gran desafío. Además, al ser yo la hija, hacía que sintiera muy intensamente la responsabilidad de contar la historia de mi familia con la honestidad y complejidad suficientes, sin simplificar, disminuir o distorsionar accidentalmente la riqueza de su realidad. El visionado del primer montaje de la película siempre es un momento muy importante. En esa fase se ve más claro qué se tiene que incluir y qué no. Tanto yo como mi editor estábamos con frecuencia en el suelo trabajando con fichas, reordenando fragmentos de diálogo y observando la estructura. En concreto, para el primer tercio de la película, teníamos que resumir veinte años en el mismo número de minutos. La clave para mí era elegir pequeños momentos que tuvieran diferente tono emocional: el entusiasmo inicial, las semillas del exilio, el echar raíces, los sentimientos de alienación, etc. Al final eso significó que muchas situaciones muy buenas, alegres, o más divertidas, no fueron usadas (como, por ejemplo, una con todos los parientes sentados alrededor de la grabadora, cantando y tocando distintos instrumentos; u otra con mi padre grabando de la televisión el aterrizaje del hombre en la Luna, etc.).

EC: ¿Cómo reaccionó su familia? ¿Y la recepción del público?

SS: Mi padre estaba como loco por ver su trabajo en la pantalla, a disposición del público. Sobre todo, creo que significaba mucho para él poder com-

partir nuestras experiencias. En la familia las cosas eran más complejas. Cuando se estaba estrenando la película, mi hermana todavía estaba en Australia, y cada vez estaba más insatisfecha con vivir tan lejos de la familia. Creo que el ver la historia de la inmigración de mis padres al lado de la suya le hizo darse cuenta de la realidad de la situación, y al poco tiempo regresó al Reino Unido. Con mi familia en la India la proyección acabó en un auténtico mar de lágrimas. Habíamos crecido acostumbrados a la separación y andábamos ocupados en nuestras propias vidas. Por eso, creo que las lágrimas venían precisamente de recordar lo cerca que solía estar toda la familia.

A mí lo que más me ha emocionado es la cantidad de gente que continúa escribiéndome después de ver la película. Incluso ahora, cuatro años después de terminarla, recibo muchos correos electrónicos de gente de todas partes del mundo a quienes la película les ha emocionado y que se han visto retratados en ella de un modo muy personal. Esto es lo que más me satisface como cineasta.

EC: ¿Cómo ve ahora, con la perspectiva del transcurso de estos años, sus dos trabajos sobre la historia familiar, *Safar* y *I for India*?

SS: Estoy orgullosa de ambas películas. En algunos aspectos me parece que *Safar* es una película más pura, aunque soy consciente de que puede no ser del gusto de todos. Con *I for India* he podido llegar a mucha más gente y contar la historia de un modo más completo. *Safar* la hice en la escuela de cine, como proyecto de fin de carrera. Recuerdo que todo el mundo me decía que no era una película apropiada para la graduación si después quería conseguir un trabajo, ya que apenas dejaba ver mis cualidades como cineasta. Pero la hice y la película funcionó bien en el circuito de festivales. Y también fue una estupenda tarjeta de presentación para conseguir la financiación que *I for India* necesitaba.



Nobody's Business (1996): Regina Cassuto, madre de Alan Berliner (arriba) e *Intimate Stranger* (1991) (abajo)

Alan Berliner (II)

Como mi padre antes que yo¹

Para empezar, permítanme que les diga algunas cosas que sé sobre las películas domésticas.

Las películas domésticas son mentira.

Las películas domésticas son falsas representaciones idealizadas de la familia.

Postales de caras sonrientes para la posteridad.

Si alguien de otro planeta tuviera que aprender sobre la vida en la tierra mirando sólo unos cuantos rollos de viejas películas domésticas, terminaría pensando que todos los días son domingo, que todos los meses son agosto, que todas las estaciones son verano. Que la vida en la Tierra es una gran fiesta: un lugar de ocio sin dificultades.

Ahora déjenme decirles unas cuantas cosas que amo de las películas domésticas.

Las películas domésticas son lugares antropológicos.

Fragmentos de excavaciones arqueológicas.

Son espejos.

Son ventanas.

Cápsulas del tiempo.

Son preguntas que esperan a ser respondidas.

Son respuestas que esperan a ser preguntadas.

¹ Conferencia pronunciada en New York University el 7 de mayo de 2004.

ESCENA DE *NOBODY'S BUSINESS*

Alan: ¿Por qué filmaste todas esas películas caseras de 8 mm?

PAUSA. ¿Por qué filmaste todas las películas caseras de 8 mm de nuestra familia? PAUSA. ¿Por qué filmaste todas las películas caseras de 8 mm de nuestra familia?

Oscar: No te oigo.

Alan: Las películas caseras. ¿Por qué filmaste las películas caseras? Las películas caseras. Filmaste películas caseras de 8 mm de nuestra familia.

Oscar: ¿Qué pasa con ellas?

Alan: ¿Por qué las filmaste?

Oscar: ¿Por qué las guardé?

Alan: Las filmaste. ¿Por qué las filmaste?

Como pueden ver, mi padre nunca contestó mi pregunta. A través de los años me he puesto frente a un público en muchas ocasiones y he intentado ofrecerles mis mejores hipótesis de por qué filmó nuestras películas domésticas.

Desde un punto de vista práctico: simplemente era su afición.

Para los románticos: se casó con una mujer hermosa que era además actriz. Naturalmente, con una esposa tan fotogénica, quería filmarla todo el tiempo. ¿Quién sabe? Quizá de hecho era ella el motivo de todo.

Lo que llamo generosidad patriarcal: quería tanto a sus hijos y estaba tan orgulloso de la vida que les estaba dando, que quiso filmarlo todo, para que ellos no lo olvidaran nunca.

O egoísmo patriarcal: quería tanto a sus hijos y estaba tan orgulloso de la vida que les estaba dando, que quiso filmarlo todo, para él nunca olvidarlo.

O finalmente para el psicoanalista: filmar películas domésticas era su

forma de compensar los espacios impersonales de su propia familia, en la que creció como uno de los once hermanos.

Pero nunca respondió a la pregunta, así que nunca sabré su respuesta. Sólo sé que al llegar cierto momento —treinta y cinco años después de haberlas filmado— a mi padre, el cineasta, le resultaba doloroso volver a verlas. ¿Cómo podía ser? ¿Le empezaron a parecer mentirosas?, ¿recuerdos concretos de una vida que ya no tenía? ¿Acaso las veía como representaciones idealizadas, falsas, de su propia familia?, ¿como mirar a un espejo roto?, ¿como fragmentos de un corazón roto? ¿Cómo es que el gozo de filmarlas pudo convertirse en el dolor de mirarlas? ¿Para qué las filmó de hecho?

Pero hoy estas preguntas retóricas sobre el pasado de mi padre y sobre el estado actual de mi vida, *unidas* por el tema de esta conferencia, parecen sincronizarse de manera asombrosa. Porque ya no tengo que responder más *por mi padre*. Ahora, en una especie de *boomerang* milagroso del destino, me encuentro a mí mismo en posición de responder por fin a esta pregunta... *por mí mismo*.

Shari y yo hemos tenido un hijo llamado Eli justo hace un mes. Y yo, tal como hizo mi padre, he estado filmando películas domésticas de mi hijo desde el principio. Y cuando digo “el principio” me refiero a que tan sólo dos minutos después de nacer ya lo estaba filmando.

Y ya que hablamos de esto, tuve la opción de elegir entre permanecer detrás de la cámara y *filmar* el nacimiento de Eli, o participar activamente en él. Entre ser testigo con mis propios ojos del milagroso, tumultuoso y trascendente momento en el que Shari, con la combinación más intensa de coraje, fuerza, intensidad y alma que he visto en mi vida, trajo aquel pequeño cuerpecito al mundo, o permanecer atrás y mirarlo todo a través del visor de una cámara. Es decir, hacer de ese momento una película familiar.

Al final escogí formar parte del nacimiento: brindarle mi fuerza y apoyo, contar sus respiraciones en voz alta, sujetar suavemente su cabeza y su cuello al ritmo de las contracciones. Escogí ser testigo de la sangre y el forcejeo y los impulsos y la intensidad, y los gritos y la alegría, y compartir ese momento trascendental de la familia: uno que nunca olvidaré en toda mi vida.

Ahora bien, ¿echo en falta no tener una cinta de ese momento? Como diría mi padre: “¡Totalmente!”.

¿Pero me arrepiento de mi decisión? Para nada.

Volviendo a las películas domésticas... que conste que, siendo honesto, desearía poder filmar cada segundo de la vida de Eli. De verdad. Me encantaría esconder una cámara en su cuna, en la silla del coche, en mi frente, en el pecho de Shari, en los árboles del parque, detrás de la pizarra de cada escuela a la que asista (bueno, quizá en todos los lugares excepto en el baño). Me encantaría ser capaz de realizar una película sobre él que fuera editada a partir de la cinta en bruto de cada segundo de su vida.

Hasta llegué a pensar en un nuevo proyecto de película, con el título “De mes en mes” [*One Month Up*] –tomado del título de la serie *7 Up*, realizada en Inglaterra por Michael Apter a partir de los años setenta–, en la que le haría a Eli una serie de preguntas cada mes hasta que fuera lo suficientemente mayor y consciente para entenderlas y contestarlas; y quizá entonces seguiría haciéndolo en intervalos menos frecuentes.

Pero al igual que mi padre, quiero que mi hijo me ame, no que me odie. Quiero que encuentre su propio camino en el mundo, sin que se sienta oprimido por la presión de convertirse en uno de mis personajes.

Pero de cualquier modo estamos juntos en ello. Eli y yo.

Justo como con mi padre antes que yo.

Porque, lo supiera él o no, le gustase o no le gustase, las películas domésticas que mi padre filmó nos pertenecen a todos en la familia. A todos los que hayan querido verlas. A todos los que hayan *necesitado* verlas.

Y como el conjunto de mis películas deja ver tan claramente, resultó que ese alguien fui yo.

Las películas domésticas que rodó mi padre han sido tan valiosas, tan significativas, tan importantes para mí... Esas preciosas imágenes que me han permitido ver, deconstruir, entender, en algunos casos recordar, calaron tan hondo en mí, que quiero hacer lo mismo para Eli. Necesito hacer lo mismo para Eli.

Entonces, ¿por qué filmo estas películas domésticas de Shari, Eli y yo? Para mostrarle cuánto le quisimos cuando era tan vulnerable; para mostrarle a su madre y su padre cuando eran “jóvenes” (y uso esa palabra en un sentido muy “relativo”), para proporcionarle un diagrama de Rorschach familiar: una serie de viñetas, inconscientes, en bruto, sin pulir... Para escuchar nuestras voces, para ver nuestra ingenuidad, para sentir el desnudo poder de nuestro amor, para mostrarle cosas que él nunca recordaría: momentos de su vida, pequeños y grandes, importantes y mundanos. Para ofrecerle las piezas necesarias para que reconstruya su propio puzzle algún día. Su propia fototerapia.

¿Por qué filmo estas películas domésticas de Shari, Eli y yo?

Tal vez lo hago para ofrecerle pruebas. Evidencias. Para que esos sonidos e imágenes puedan convertirse en la “prueba 1” en el tribunal de nuestro juzgado familiar (¿o debería llamarle justicia familiar?) algún día.

Filmo imágenes de Eli llorando porque quiero que sea capaz de ver la belleza, la inocencia, el poder y la fuerza del lenguaje de su llanto. Igual

que disfruto de la solemnidad y gracia de su reposo. Ambas van unidas. Ya sé lo que están pensando. Que quiero que llegue a ser cineasta. Que espero que él me tome a *mi* en el otoño de *mi* vida y me haga enfrentarme a *mi* pasado. Que me haga bailar a *su* ritmo algún día. Que me haga explicarle por qué un amor que hace tiempo era tan puro, simple e inconsciente, se ha convertido en uno no menos inconsciente pero mucho más complejo. Si eso es lo que él quiere, no me resistiré a la justicia poética. Puede contar conmigo.

Pero honestamente no es eso lo que espero. Queremos darle a Eli todo el espacio que necesite para encontrar su propio camino, de cualquier forma o en cualquier momento. Lo prometo. Y Shari ha prometido hacerme cumplir mi promesa. En cualquier caso, no tengo duda de que será un contador de historias de un modo u otro, una persona rodeada de imágenes y significados, un amante de los detalles, alguien que irá abriéndose camino a través de las incertidumbres de la vida. Las idas y venidas de la vida y del crecimiento se harán cargo de ello. ¿Pero quién sabe qué clase de sofisticación tecnológica será normal cuando él sea mayor? Estoy ahora ante ustedes y creo saber todas las respuestas a esta simple pregunta: ¿por qué hago estas películas domésticas? Y sé que la respuesta a esta pregunta (al reflexionar sobre este momento tan especial de mi vida, del modo tan consciente y perspicaz como mis genes, mi herencia, y mi insomnio de anoche me permiten) llegará cuando Eli llegue a ver todo esto, cuando llegue a ponderar el quién, qué, cuándo, dónde, cómo y por qué de todo. Sé que entenderá algo que yo mismo no puedo decir, no puedo saber y no puedo ni siquiera imaginar. Algo que le ayudará en su propio viaje, si lo necesita y cuando lo necesite.

Al filmar películas domésticas, al igual que mi padre, para bien o para mal, mantengo vivo un ritual más complicado de lo que mi padre

pudo imaginar. Y aun así, al mismo tiempo, nunca podré olvidar que tomo estas imágenes para todos nosotros: para Eli, para Shari, y para cualquier otro pariente curioso en nuestro árbol familiar. Las filmo porque una parte de mí quiere que él también lo haga algún día. Que lo haga igual que su padre. Las filmo porque no puedo evitarlo. Porque me ahogaría si no lo hiciera. Porque sé que hay oro por descubrir en todo aquello que pasa frente y detrás de la cámara.

Eli se incorpora a una familia en la que hay demasiadas películas domésticas. Las películas de 8 mm de mis padres; más las películas de Super 8 grabadas por los padres de Shari, que estamos ahora empezando a ver. Pero lo que hace todo esto un poco más complicado es que en *nuestra* familia, películas como *Nobody's Business* o *Intimate Stranger* también son películas domésticas. Cada una, a su manera, es como una combinación entre rebuscar en la ropa sucia de la familia y sacar brillo a las joyas familiares. Algo con lo que Eli tendrá que lidiar algún día, cuando esté listo para ello. Como *su* padre antes que él.



Following Sean (2006): Elisabeth Cardonne y Sean, a la edad de cuatro años

Ralph Arlyck

Following Sean (EEUU, 2006, 87')¹

Ralph Arlyck, documentalista de reconocido prestigio en los Estados Unidos (*Current Events*, *An Acquired Taste*, *Godzilla Meets Mona Lisa*), comenzó su carrera en San Francisco con un cortometraje sobre un niño de cuatro años, Sean. Treinta años más tarde realiza *Following Sean*, un documental que cuenta cómo es Sean ahora, y en el que se entremezcla metraje de sus años de San Francisco con metraje actual, la historia de Sean y la historia del propio cineasta. El metraje doméstico convive con el metraje *amateur* y con el profesional en esta película, poniendo de relieve lo fértil de un enfoque que se sitúa en las fronteras entre territorios habitualmente muy delimitados. Arlyck habla en este breve ensayo de la historia del proyecto y de su visión del cine doméstico.

Bebida casera

En 1966 acababa de graduarme en periodismo por la Universidad de Columbia, en Nueva York, y estaba completamente desorientado. No me veía ni en prensa escrita ni como reportero de televisión, así que cogí mi coche y me fui a California con la vaga noción de que podría orientar mi formación periodística hacia la realización de documentales. Esa idea muestra bien aquella especie de pensamiento mágico, de movilidad y aventura sin rumbo a la que podían lanzarse los jóvenes americanos a mediados de los sesenta.

Después de un par de años en Berkeley, terminé en el distrito Haight Ashbury, en la bahía de San Francisco, sencillamente porque

¹ Disponible en DVD en los Estados Unidos a través de distribuidores estándar (Amazon, etc.).

tuve la gran suerte de encontrar allí un apartamento amplio, un bajo con un jardín soleado, al precio de cincuenta y cinco dólares al mes. La única condición para el alquiler era que de vez en cuando tenía que recoger la basura del callejón del edificio.

Empecé otro posgrado en la Universidad Estatal de San Francisco (donde nunca me había planteado estudiar), en producción de cine. Este programa exigía acabar con un proyecto cinematográfico realizado. Por suerte, mis objetivos académicos y mi situación vital encajaban. En la tercera planta de mi edificio había un refugio *hippie* del que se ocupaba una familia. Tenían el niño de cuatro años más precoz, increíble y encantador que jamás he visto. Se llamaba Sean y, además de los recurrentes temas de su mundo real e imaginario, hablaba como si nada de cosas como fumar hierba, ser trincado por la policía, de reyertas y de otros temas que ocurrían en Haight Ashbury por aquel tiempo. A veces solía bajar a visitarme a la primera planta, así que al final se me ocurrió una idea.

Este pequeño parecía el asunto ideal para una película, sino fuera porque, aunque tenía el ingenio y la perspicacia de un quinceañero, todavía tenía la capacidad de concentración de un niño de cuatro años. Afortunadamente decidí no hacerle ninguna entrevista previa. Tan sólo le senté en un sofá y le hice algunas preguntas delante de la cámara. Aguantó una media hora, pero después se escurrió del sofá y empezó a pasearse por el apartamento; y al poco pidió salir fuera. Yo por aquel tiempo practicaba mucho con monopatín, así que me llevé la cámara de mano de la escuela y le seguí en mi monopatín mientras él corría por las calles del Haight. Esos planos me dieron el suficiente material secundario como para completar la entrevista.

La cinta, de catorce minutos y en blanco y negro, se proyectó en festivales y cines de todo el país, y dio la vuelta al mundo, causando

una alarma, expectación y especulación considerable, sobre quién sería este chico y qué sugería el contenido de esta conversación acerca de la sociedad americana de mediados de siglo.

Treinta años después decidí volver a San Francisco y hacer un largometraje sobre qué había sido de Sean y su familia. Por varias razones (la mayoría relacionadas con la obtención de financiación), el proyecto se alargó más de diez años. Cuanto más tiempo pasaba, el proyecto parecía funcionar cada vez más como un espejo. Me pesaba el hecho de tardar tanto tiempo en terminar la película, pero en ese tiempo extra que surgió también le ocurrieron bastantes cosas a Sean y a la gente que le rodeaba. A su vez, eso me dio la oportunidad de encontrar y revisar metraje de la familia de Sean, de otros directores independientes que habían estado rodando material en los sesenta, y algunas cosas de mi propio archivo personal. Estos elementos terminaron por ser una parte significativa del largometraje ya acabado, y le dieron un toque personal y artesanal. La película, que iba creciendo lentamente, pasó de ser una mera puesta al día de la vida adulta de Sean a convertirse en una reflexión del impacto de los años sesenta en toda una generación y en una recapitulación de mi propia emigración de Nueva York a California. El filme incluía escenas de los primeros años de mi vida familiar, de las situaciones tópicas de los años sesenta, junto con reflexiones acerca del significado del trabajo, el matrimonio y el envejecimiento, y un montón de digresiones.

Algunos críticos y espectadores reaccionaron muy positivamente ante el estilo informal de la película. Yo había decidido no construir una mirada nostálgica y televisiva de aquellos años sesenta, pensada para la audiencia del *baby boom*, por lo que quedé muy satisfecho ante el gran número de gente joven (veinteañeros y treintañeros) atraída por mi película y su tono intimista. Pero mi acercamiento

personal no era del gusto de todos. Para algunos críticos, cualquier tipo de cine autorreflexivo y de narración en primera persona es anatemático. Y, para esa gente, añadir metraje de cine doméstico sólo agrava el problema.

Colocar el apelativo crítico de “cine doméstico” a cualquier propuesta cinematográfica puede suponer tanto una bendición como un rechazo. Puede aportar al proyecto una cierta autenticidad, pero también le sitúa directamente en una categoría *amateur*. Pero no me importa. Si me llaman *amateur*, yo les recordaré qué significa la raíz de la palabra: amar. Y, desde luego, yo amo los fragmentos de películas domésticas (mías y de otros) que voy entreverando en trabajos más largos, porque creo que suelen tener una cualidad fragmentaria –e incluso onírica– que provoca el contraste con el carácter más anodino de la argumentación en los documentales convencionales.

He trabajado la mayor parte de mi carrera en cine, no en vídeo, y por eso rodaba mis películas domésticas con “finales cortos” de 16 mm, pequeños trozos que sobraban de los carretes vírgenes de ciento veinte metros que usaba para grabar los temas serios de las películas profesionales. En casa, como cualquier otro, solía sacar la cámara en momentos puntuales: cumpleaños, vacaciones, eventos sociales, o cuando pasaba algo particularmente entrañable. Esto solía arruinar la propia espontaneidad del evento, sobre todo debido a que el rodaje en 16 mm normalmente requería una instalación independiente de sonido y a menudo también luces. Así que la “acción” tenía que esperar normalmente a que el equipo de papá estuviera en su sitio y preparado para filmar. Yo rodaba una escena corta, la procesaba, la veía una vez y después la guardaba. Éste era el material del archivo familiar personal, como cualquier álbum de fotos familiar. Casi nunca se pensaba que ese metraje podría acabar un día en una película “real”.

Para la mayoría de la gente, este tipo de material familiar (fotos, vídeos, cartas, etc.) se almacena en alguna estantería y nunca se vuelve a hablar de él. Esto pasa hasta que los padres mueren y los hijos tienen que ir mirando las cajas llenas de cosas y decidir qué hacer con ello. Pero una ventaja de usar 16 mm es que es tan caro que no puedes filmar demasiado, por lo que tiendo a recordar el material que tengo guardado. Y a veces, al editar mis películas profesionales, solía venirme a la cabeza la escena de una película doméstica, la incluía en el montaje y veía qué tal quedaba. Normalmente no cuadraba, parecía un alargamiento temático. Pero quizá más tarde lo intentaba en otro punto del montaje, o lo editaba de otra manera, o encontraba un modo alternativo de introducirlo, y a veces funcionaba, más o menos. Luego, por fin, cuando ya tenía la estructura final de la película, algunas partes de esas películas domésticas parecían encajar muy bien y otras no tanto. Las que no funcionaban bien se eliminaban y volvían a la estantería del archivo personal.

El mayor desafío al hacer *Following Sean* fue llenar el enorme hueco al que me enfrentaba al representar la vida del personaje principal. Le había conocido cuando tenía cuatro años, a mediados de los años sesenta, y ya no volví a verle hasta que me decidí a contactar con él a mediados de los noventa. Aquí no se trataba de las *Up Series* en las que las entrevistas de Michael Apted se actualizaban cada siete años. ¿Qué iba a hacer yo para llenar esos años de adolescencia, juventud y primera madurez?

Gran parte de la película original, de catorce minutos, estaba sacada de una entrevista de veinte minutos que le hice al pequeño Sean en 1968, cuando éste tenía cuatro años, y utilicé aproximadamente la mitad de esa película en *Following Sean*. Como el original había sido una producción estudiantil de presupuesto muy limitado,

no había casi tomas sin usar para revisar y reutilizar. La mayoría del metraje adicional que encontré en los grandes archivos era muy poco atractivo. Representaba los años sesenta de la paz, el amor y los bailes en la calle que todos habíamos visto en televisión en aquella época y con el que nos habían alimentado desde entonces. El material más interesante que descubrí resultó ser el rodado por gente que había sido protagonista de aquellas experiencias contraculturales. Algunos eran directores de cine, otros no, pero ninguno de ellos era reportero de televisión. Completé estas escenas con algunas películas domésticas que había rodado en 8 mm el padre de Sean, Johnny. Al mezclar todo, el metraje de los directores de los sesenta pasa sin problemas por las películas domésticas de la familia de Sean y así llena unos cuantos vacíos. Supongo que ésta es la “mentira” fundamental de la película (los medios, admitámoslo, mienten y engañan repetidamente en su intento de llegar a la verdad).

Entonces, ¿cuál es el atractivo fundamental de estas perlas de producción doméstica que había redescubierto? En televisión, en programas como *America's Funniest...*², el placer parece venir de ver cómo la gente se cae de un columpio o se estrella con la bicicleta en unos arbustos. Pero ése es un placer básico. Más allá de eso, supongo que el cine doméstico posee además un aroma de autenticidad. Incluso cuando vemos ese cine inserto en películas hechas por directores profesionales, percibimos la inocencia de su grabación original. Nos damos cuenta de que el que filmaba entonces no tenía ningún plan, o al menos sus objetivos eran desinteresados y, sobre todo, privados. La pregunta más amplia de qué pasa cuando algo familiar y privado se convierte en profesional y público es demasiado complicada y está

suficientemente estudiada como para que yo la considere aquí. Yo soy tan sólo un *amateur*. Más o menos.

² N. del T.: Este programa se basa en emitir videos domésticos enviados por los espectadores, al estilo de la versión española “Videos de primera”, que realizaba TVE durante los años noventa.

Autores

Laurence Allard

Profesora de la Université Lille 3-Charles de Gaulle. Se doctoró en 1993 con una tesis titulada *L'espace public du Cinéma privé* y desde entonces ha publicado numerosos artículos sobre cine *amateur* y doméstico, entre los que destaca sus dos capítulos para *Le film de famille* (1995) y sus colaboraciones para el número especial de *Communications* (1999): “L'amateur: une figure de la modernité esthétique” y “Espace public et sociabilité esthétique: étude d'un caméra-club”. En la actualidad investiga también sobre los usos culturales y políticos de Internet y sobre nuevas formas de intercambio y expresión cultural (p2p, blogs, etc.).

Josep M. Català

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 (Film Theory) por la San Francisco State University de California. Premio Fundesco de ensayo (1992) por “La violación de la mirada” y premio de ensayo del XXVII Certamen Literario de la ciudad de Irún (1996) por “Elogio de la paranoia”. Es coeditor del volumen *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España* (2001), así como autor de *La puesta en imáge-*

nes: *conceptos de dirección cinematográfica* (2001), *La imagen compleja* (2006), *La forma de lo real* (2008) y *Pasión y conocimiento* (2009). Actualmente, es profesor de Estética de la imagen y Dirección cinematográfica en la Universidad Autónoma de Barcelona y director académico del Máster de Documental Creativo que se imparte en la misma.

Efrén Cuevas Álvarez

Profesor Titular de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra. Master of Arts (Cinema Studies) por New York University y Doctor en Comunicación por la Universidad de Navarra. Su investigación se ha centrado en tres áreas: narratología fílmica; realismo y representación en cine y televisión; y documental autobiográfico y cine doméstico. En relación con esta última área, ha coeditado los libros *El hombre sin la cámara: El cine de Alan Berliner* (2002) y *Paisajes del yo: El cine de Ross McElwee* (2008); ha escrito colaboraciones para los libros colectivos *Documental y vanguardia* (2005), *El cine de los mil años* (2006) y *Cineastas frente al espejo* (2008); y ha publicado artículos en las revistas *Comunicación y Sociedad*, *Archivos de la Filmoteca*, *Secuencias* y *Biography*.

Liz Czach

Profesora del Departamento de Cine en University of Alberta (Canadá). Una de sus líneas de investigación está dedicada al cine doméstico (tema sobre el que realizó una tesis doctoral titulada *Careless Rapture: Artifacts and Archives of the Home Movie*). Ha publicado también artículos de investigación sobre el cine documental canadiense, la cinefilia, la tecnología de fotografía instantánea Polavision y los festivales de cine. Entre 1995 y 2005 fue programadora del Toronto In-

ternational Film Festival y actualmente es coorganizadora del Edmonton's Home Movie Day.

Karen L. Ishizuka

Productora de cine documental y escritora independiente. Es autora del libro *Lost and Found: Reclaiming the Japanese American Incarceration* (2006) y coeditora de *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories* (2008). Además, ha realizado (como guionista y productora) más de veinte películas y vídeos sobre la experiencia de la comunidad asiático-americana, entre los que se pueden destacar *Toyo Miyatake: Infinite Shades of Gray* (2002) y *Pilgrimage* (2008), ambos estrenados en la sección oficial del Sundance Film Festival. Actualmente lleva a cabo una investigación doctoral sobre antropología cultural en UCLA, acerca de la interconexión entre la subjetividad personal y política y la producción y práctica cultural.

James M. Moran

Escritor residente en Boston. Ha impartido clases en University of Southern California, Boston College y Emerson College. Es autor del libro *There's No Place Like Home Video* (2002), ha escrito colaboraciones para los libros colectivos *Collecting Visible Evidence* (1999) y *Resolutions: Contemporary Video Practices* (1996), y ha publicado artículos en revistas como *Film Quarterly*, *Wide Angle*, *Filmmaker* y *The Independent*.

Pedro Nogales Cárdenas

Profesor de Historia del Cine en la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona. Doctor en Historia con una tesis sobre cine no profesional. Técnico encargado de la Cinemateca del Centro de la Imagen Mas

Iglesias de Reus y recuperador o arqueólogo del cine con más de tres mil materiales cinematográficos recuperados. Realizador de documentales con materiales de archivo, participando en diversos proyectos documentales como director, documentalista o guionista: *Conservar els nostres records* (2001), *Història d'uns cel·luloides* (2006), etc. Entre sus publicaciones, se puede destacar la monografía *El cinema no professional a Reus. Pioners i amateurs (1897-1989)* (2006).

Roger Odin

Profesor emérito de la Université Sorbonne Nouvelle-París III. Como investigador en teoría de la comunicación, ha sido el creador del enfoque semio-pragmático para el estudio del cine y las producciones audiovisuales (*Cinéma et production de sens* [1990], *De la fiction* [2000]). Ha dirigido un grupo europeo de investigación sobre el documental en los años cincuenta (*L'âge d'or du cinéma documentaire: Europe années 50* [1997]). Y es uno de los primeros investigadores en estudiar el cine doméstico, sobre el que ha publicado “Rhétorique du film de famille”, en *Revue d'Esthétique* (1979); *Le film de famille* (1995); “Le cinéma en amateur”, en *Communications* (1999); y “Reflections on the Home Family Movie as Document. A Semio-Pragmatic Approach”, en *Mining the Home Movie. Excavations into Historical and Cultural Memories* (2008). En la actualidad está llevando a cabo una investigación sobre el cine hecho con teléfonos móviles.

Michael Renov

Profesor de Critical Studies en la School of Cinematic Arts, University of Southern California (USC). Entre sus publicaciones cabe destacar los libros: *Hollywood's Wartime Woman: Representation and*

Ideology (1988), *The Subject of Documentary* (2004), *Theorizing Documentary* (1993, como editor), *Resolutions: Contemporary Video Practices* (1996) y *Collecting Visible Evidence* (1999), estos dos últimos como coeditor. Renov ha sido cofundador en 1993 de Visible Evidence, un foro internacional sobre cine documental que se reúne anualmente desde entonces. Además es uno de los directores de la prestigiosa colección de libros sobre cine documental “Visible Evidence”, editada por University of Minnesota Press. Sus áreas de investigación incluyen teoría del cine documental, autobiografía en cine y vídeo, videoarte y activismo, y la representación del Holocausto.

Jorge Ruffinelli

Profesor en Stanford University, ha impartido docencia también en la Universidad de Buenos Aires (1973) y en la Universidad Veracruzana (México, 1973-1986). Ha publicado trece libros de crítica literaria y cinco sobre cine: *Patricio Guzmán* (2001 y 2008); *Víctor Gaviria: los márgenes al centro* (2005 y 2009); *Sueños de realidad. Fernando Pérez* (2005), *El cine nómada de Cristián Sánchez* (2007), y se encuentra en imprenta, en Santiago de Chile, *América Latina en 130 películas* (2010). En México aparecerá su *Enciclopedia del Cine Latinoamericano*, para la que escribió dos mil quinientos artículos, y en Madrid su libro sobre Fernando Solanas.

José Carlos Suárez Fernández

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona. Profesor Titular en la Universitat Rovira i Virgili desde el año 1983, donde imparte asignaturas de Arte del siglo xx, Fotografía e Historia del Cine. Desde 1993 es director de la *Unitat d'Investigació del Cinema* de la Facultat de Lletres (URV) y desde 1999 director de *l'Aula de Ci-*

nema de la misma universidad. Es miembro de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC) y de la Asociación Cinema Rescat, de cuyas juntas directivas forma parte. Asimismo es también miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) y de la Asociación Catalana de Críticos de Arte (ACCA).

William C. Wees

Profesor emérito de la McGill University de Montreal. Desde 1997 a 2008 ha sido director del *Canadian Journal of Film Studies/Revue canadienne d'études cinématographiques*. Además de numerosos artículos en revistas especializadas, sus publicaciones incluyen *Vorticism and the English Avant-Garde* (1972), *Light Moving in Time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film* (1992) y el estudio pionero sobre metraje encontrado *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films* (1993).

