Casimiro Torreiro y dosetxo Cerdán (eds.)

Documental y vanguardra

Cátedra, Madrid, 2005

Capítulo 8

Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica

EFRÉN CUEVAS

Los caminos que a lo largo de la historia han recorrido el documental y la vanguardia cinematográfica han empezado a cruzarse de modo más habitual en las últimas décadas, cuando el documental ha ampliando sus fronteras, para acoger abiertamente la expresión de la subjetividad como un elemento habitual dentro de sus prácticas. De ahí se entiende que esos entrecruzamientos hayan estado motivados con frecuencia por impulsos de carácter autobiográfico, dando lugar a productos mestizos, de difícil clasificación, que retan las tipologías clásicas al tiempo que renuevan el panorama audiovisual. Este texto pretende describir los principales conceptos en juego en ese diálogo entre documental, vanguardia y autobiografía, y señalar las prácticas más habituales a las que han dado lugar desde finales de los años sesenta hasta nuestros días.

Desde el inicio cabe advertir que nuestro empeño será básicamente cartográfico, de trazado de caminos. La tarea no resulta sencilla, pues se trata de un terreno muy virgen, en el que apenas hay sendas trazadas, con la dificultad añadida que supone trabajar con filmes desconocidos y de dificil acceso, que además hay que citar mediante palabras. Para esta empresa, empezaremos esbozando el marco conceptual de referencia, para luego adentrarnos en los dos itinerarios básicos de este territorio: el formato diario y el retrato autobiográfico. A lo largo

de nuestra exploración iremos parando en filmes significativos de esta práctica documental, con especial énfasis en aquellos que muestren vínculos más claros con las vanguardias cinematográficas, como es el caso de Jonas Mekas, al que se le dedica un epígrafe específico debido a su particular significación en este contexto.

FRONTERAS MOVEDIZAS

Los tres términos que articulan este texto —documental, vanguardia, autobiografía— requieren una primera aproximación conceptual, para situar las coordenadas básicas desde las que se construye esta argumentación; una aproximación que será muy somera, pues no es este el lugar para realizar un análisis teórico exhaustivo de los problemas y cuestiones que plantea cada uno de ellos.

El documental nos remite a un terreno que ha sido objeto de innumerables debates desde que cineastas como Dziga Vertov o John Grierson comenzaron a reflexionar sobre su trabajo. En principio. su rasgo más característico es su conexión con el mundo histórico y/o empírico, que coloca como dominante la función referencial. por seguir la tipología de Jacobson, o su carácter indexical, si adoptamos la terminología de Pierce, en cuanto mantiene una relación causal, existencial con su objeto¹. Esa relación indexical no anula el carácter construido del documental, en cuya elaboración se reúnen una serie de documentos o pruebas, para integrarlos en una estructura dotada de sentido, que va más allá del mero registro mecánico de los acontecimientos o de la realidad empírica que nos rodea. No obstante, los rastros de esa construcción suelen pasar desapercibidos por el potente efecto de realidad con que el documental es presentado a los espectadores, reforzado habitualmente por la omnisciencia del narrador.

Ese panorama, dominante durante las primeras décadas del documental, empezó a cambiar en los años sesenta, tras la utopía objetivista del cine directo y la crisis epistemológica de la posmodernidad, que cuestionó el enfoque omnisciente más habitual en la práctica documental. El documentalista comenzó entonces a insertarse cada vez más abiertamente en el propio discurso documental, con motivaciones diversas. En ocasiones, se trataba de activar el proceso de resolución de los enigmas planteados, con un marcado acento social o político. En otros casos, su intención era más formalista o teórica, en un intento de desvelar los procedimientos implícitos en la práctica documental, para depurarlos o denunciarlos, dotando al relato de una autoconsciencia poco habitual hasta entonces. En muchos casos, estos intentos iban unidos a una mayor subjetivización del documental, pues el realizador ya no pretendía ocultarse tras una narración omnisciente, sino que mostraba su inserción en el devenir histórico como un actor social más, con un conocimiento local y por tanto limitado. En estos intentos por abrir nuevas sendas, el documental se encontró en ámbitos ya transitados por la vanguardia cinematográfica, que resurgía con fuerza por aquellos años, especialmente en Estados Unidos.

La vanguardia, en cuanto práctica cinematográfica, no ha disfrutado de un estatuto pacífico, y más durante la segunda mitad del siglo xx. Como bien apunta Sánchez-Biosca, las obras que se suelen calificar como vanguardistas durante estas décadas «distan de la homogeneidad y su misma condición vanguardista es altamente contradictoria, como demuestra la tentativa de otros términos para definirlo (cine independiente, underground, moderno, experimental o simplemente New American Cinema)»². La propia diversidad de términos que se relacionan con las prácticas de vanguardia pone en evidencia la dificultad para acotar este terreno, lo cual conduce a definirlo por oposición. Si se pone el énfasis en los modos de producción y distribución, cabe caracterizarlo como opuesto a Hollywood, al sistema industrial de producción y a sus marcas de producción, situando a las vanguardias junto al cine independiente, al menos en el contexto estadounidense. En cuanto a su estructura y estilo, se sitúan al margen de la estructura causal narrativa y de la transparencia como principio de construcción estilística. Las vanguardias buscan la experimentación formal, relegando la narratividad y recurriendo a estrategias anti-ilusionistas que subrayan la re-

¹ Bill Nichols, en su libro *La representación de la realidad*, ha expandido esta premisa, reclamando un triple punto de vista para definir al documental. El realizador lo entiende como una práctica institucional con un discurso propio. El espectador, como un producto audiovisual originado en el mundo histórico, articulado a través de unos procedimientos de compromiso retórico, anclado en una literalidad denotativa. Y en cuanto texto, se define como un género basado en una lógica informativa, con una estructura argumentativa y un montaje probatorio. Los conceptos teóricos sobre el documental que planteo en este artículo se basan en sus líneas generales en lo propuesto por Nichols en esta obra. En Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997, págs. 42-63.

² Vicente Sánchez-Biosca, Cine y vanguardias artísticas, Barcelona, Paidós, 2004, pág. 21.

flexividad del filme. En este sentido se explica la tendencia a identificar cine experimental con vanguardias.

En este contexto, el espacio autobiográfico se presenta como uno de los ámbitos más fecundos para el diálogo entre el documental contemporáneo y las vanguardias. La autobiografía en cuanto tal presenta una relación indexical con el mundo histórico, pues pretende recuperar la experiencia de vida del autobiografiado. Así lo plantea el autor v así lo entiende el lector o espectador, como ha destacado Lejeune con su teoría del pacto autobiográfico³, en lo que supone una comprensión pragmática de esta práctica. De ahí que la autobiografía filmica encuentre su hábitat natural en la práctica documental, pues sólo ahí se puede hablar en sentido estricto de registro autobiográfico⁴. Pero esa relación indexical de la autobiografía no oculta su inevitable carácter de construcción, que supera una visión ingenua del fenómeno. Como ya señalaba Gusdorf en 1948, la autobiografía no puede pretender crear una réplica exacta de la vida pasada en el presente, pues su composición necesariamente dota a los acontecimientos pretéritos de un sentido que antes no tenían o que al menos no tenían determinado⁵. Las críticas de corte deconstructivista que posteriormente realizarían autores como Paul de Man, insistiendo en el carácter ficcional de la autobiografía, han sido corregidas con acierto por autores como Pozuelo Yvancos⁶ o Villanueva⁷. Ambos coinciden en que el carácter ficcional que deviene de su construcción (punto de vista genético o semántico) no es incompatible con su condición de género no ficcional, con su comprensión como «real» por parte del lector (punto de vista pragmático), quien hace de estas obras una lectura intencionalmente realista. En el ámbito cinematográfico, el carácter referencial de la autobiografia resulta aún más patente, por el efecto de realidad que provoca el re-

³ Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul Endymión, 1994, págs. 49-86.

⁵ Georges Gusdorf, «Condiciones y límites de la autobiografia», en *Anthropos*, suplementos núm. 29, 1991, págs. 15.

⁶ José María Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.

gistro audiovisual, al tiempo que su carácter construido es evidenciado por el protagonismo de la mediación subjetiva del cineasta.

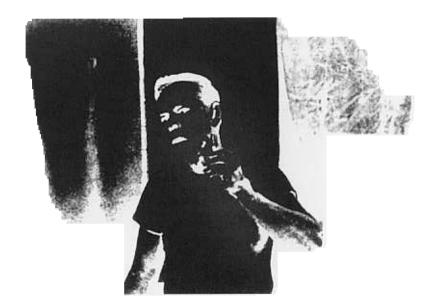
Ese cruce que se produce entre documental y autobiografía, muy productivo desde los años sesenta⁸, se hará patente no sólo en las nuevas temáticas de carácter autobiográfico que aborda la práctica documentalista, sino también en las opciones formales y técnicas, que se comienzan a solapar con las empleadas por las vanguardias de esos años, pues ambas modalidades compartían un empeño común por encontrar modos de plasmar audiovisualmente los procesos de subjetivización y reflexividad que articulaban sus obras. De ahí que en ocasiones las mismas obras sean calificadas como documental autobiográfico y como obra de vanguardia. Así se observa, por ejemplo, en el artículo pionero de P. Adam Sitney sobre la autobiografia en el cine vanguardista (1977-1978), en donde además de obras de Brakhage, Frampton o Broughton, incluye Film Portrait, una película realizada por Jerome Hill en 1972, que treinta años más tarde Jim Lane incluirá en su libro sobre el documental autobiográfico. Otro caso paradigmático es la filmografía de Jonas Mekas, analizada habitualmente en los estudios sobre la vanguardia (desde el Visionary Film que Sitney escribió en los años sesenta hasta el reciente libro ya citado de Sánchez-Biosca), cuando su estatuto reclama con igual fuerza su inclusión en la práctica documental.

Las fronteras entre documental, vanguardia y autobiografia son, por tanto, especialmente difusas desde que estos ámbitos comenzaron a mezclar sus intereses y producir obras híbridas. En un sentido muy amplio, se podría afirmar que todo documental autobiográfico también sería vanguardista, en la medida en que rompe con la tradición objetivista del documental clásico. O, en otro sentido, también se podría decir que todo filme vanguardista es autobiográfico, pues suele ser expresión de un autor individual y revela su mundo interior. No obstante, parece más productiva una comprensión más restrictiva de dichos fenómenos, que lleve a destacar con más elocuencia la productividad de su mestizaje. De este modo, aquí consideraremos como autobiográficas sólo las prácticas de carácter documental, que por tanto se construyan sobre nexos claramente indexicales, desde el comentario

⁴ Esta limitación de la autobiografia al ámbito documental no pretende excluir una comprensión de determinado cine de ficción como autobiográfico, pero siempre que se entienda en un sentido más amplio que este trabajo no incluye como su objeto de estudio. Ese sería el caso de buena parte del denominado «cine de autor», en el que los críticos suelen ver reflejos autobiográficos entre el autor-director y los personajes y temas de sus películas.

⁷ Darío Villanueva, «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía», en José Romera Castilla (ed.), *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor, 1993, págs. 15-31.

⁸ Esa efervescencia de la autobiográfica filmica en estos años puede percibirse en el amplio elenco de obras recogidas en el libro-catálogo publicado en 1978, en Canadá *Autobiography: Fim/Video/Photography*, editado por J. S. Katz. El catálogo recoge tanto obras de carácter documental como de carácter más experimental, que aquí no consideraremos.



Film Portrait (Jerome Hill, 1972).

en off del autor hasta imágenes de su entorno filmadas por él o documentos domésticos de tipo fotográfico, filmico o escrito. Esto no excluye la presencia de una experimentación formal que termine produciendo un extrañamiento de las marcas referenciales, o el recurso a la recreación ficcional de los acontecimientos, siempre que no se conviertan en el registro dominante de interpretación de la obra.

Tomando estas pautas como marco de trabajo, en los siguientes epígrafes se van a estudiar los principales tipos de documentales autobiográficos, a partir de la tipología propuesta por Jim Lane, haciendo particular hincapié en su diálogo con las vanguardias audiovisuales. Al hilo de esta revisión, se irán planteando las cuestiones teóricas más relevantes para el análisis, desde la construcción de la identidad personal o familiar, la relación entre relato doméstico e Historia oficial, la tensión entre referencialidad y subjetividad, o la dialéctica entre experimentación formal y estilo realista. Dichos asuntos serán analizados al hilo de obras que en su mayoría provienen de Norteamérica, el territorio en donde estas prácticas han gozado de una mayor vitalidad y de una mejor distribución, sin que esto suponga un intento de ofrecer un elenco exhaustivo de estos documentales, algo que excede el objetivo de este estudio.

EL FORMATO DIARIO EN LA PRÁCTICA DOCUMENTAL

Jim Lane señala como uno de los principales enfoques del documental autobiográfico el «journal entry approach», una modalidad que se basa en el rodaje de acontecimientos diarios durante un periodo de tiempo mantenido y en su posterior montaje siguiendo una estructura cronológica v narrativa⁹. El término no se identifica completamente con el de «diario», pero asume los rasgos básicos de este formato tan tradicional en el ámbito literario. Se trata de documentales que se basan en el rodaje cronológico de acontecimientos, estructurados luego de acuerdo con las características del medio audiovisual, mucho más sensible a las constricciones temporales, lo cual obliga al cineasta a realizar una labor de montaje que al menos en una primera fase tiene que centrarse en la selección del periodo temporal que cubrirá y en la eliminación de las partes superfluas para la construcción del relato.

Según sea la transformación sufrida en la post-producción (que en ocasiones puede estar ya prevista desde la pre-producción), el resultado final se acercará más al diario literario o se parecerá más a un documental clásico, si bien su estructura básica mantendrá la premisa de «entradas» o fragmentos de vida ordenados cronológicamente. Esos fragmentos cronológicos suelen adquirir una estructura narrativa, articulada generalmente a partir de una crisis personal, que espera ser resuelta a través de un proceso de autoconocimiento apoyado en la filmación del periodo posterior¹⁰. El documental suele concluir con algún tipo de resolución o cierre narrativo, como puede ser el encuentro con el padre en In Search of Our Fathers (1992), el nacimiento de un hijo en Time Indefinite (1994), o la muerte en Silverlake Life (1993) o Joe and Maxi (1978)*.

La búsqueda de una coherencia narrativa en estos relatos autobiográficos podría parecer ingenua o pretenciosa, en un contexto cultural en donde la representación de la identidad personal tiende a reflejar fragmentación o inestabilidad, al tiempo que alejaría estos trabajos de una voluntad rupturista más típica de las vanguardias. Sin embargo, su

⁹ Jim Lane, The Autobiographical Documentary in America, Madison, The University of Wisconsin Press, 2002, pág. 33.

¹⁰ Jim Lane, op. cit., pág. 35.

^{*} Este capítulo contiene una filmografia final en la que aparecen los realizadores de todos estos films. (Nota de los coordinadores.)

propio carácter autobiográfico lleva implícita esa indagación, como releio inevitable de la condición humana en su búsqueda de sentido. que suele articularse en términos narrativos, para así conseguir una inegración significativa de pasado, presente y futuro, como ya explicaba Hannah Arendt en un contexto más amplio: «Sólo podemos saber quién es o era alguien conociendo la historia de la que es su héroe, en otras palabras, su biografía»¹¹. Así se explica que el autobiografíado recurra a esa reconstrucción cronológica de su vida, como medio para construir una identidad narrativa coherente. Así lo entiende también Paul J. Eakin al definir la práctica autobiográfica como «un epifenómeno de la auto-narración que estructura la producción y recepción de la identidad en nuestras vidas»12. Los propios cineastas plantean con frecuencia estos filmes a partir de esa clave de reconstrucción de la vida como narración, con un reconocimiento a veces explícito del papel que el filme ha desempeñado para la integración de un pasado y un presente hasta entonces no articulados. Así se ve, por ejemplo, en loe and Maxi, cuando Maxi Cohen entiende su película como un medio para reencontrarse con su padre y consigo misma; o en In Search of Our Fathers, cuando Marco Williams afirma cómo el hecho de haber llegado a conocer a su padre le ha ayudado a entenderse mejor a sí mismo y a su familia; o en 1970 (1970), que se cierra con Scott Bartlett explicando cómo la película se convirtió para él en un proceso de autoconocimiento.

El reconocimiento de estos documentales autobiográficos como «proceso» o como «búsqueda» apunta también a otro de los rasgos más característicos de estos trabajos: su carácter performativo (o realizativo), su presentación como «obra en construcción», en la medida en que intentan reflejar la propia vida del cineasta en su mismo dinamismo temporal¹³. Ese carácter performativo supone un claro elemento

diferenciador respecto a las convenciones del documental clásico, al tiempo que acerca estos trabajos a las prácticas de vanguardia en su empeño común por convertir la construcción de la obra en eje estructurador del esfuerzo creativo. Por su formato diario, estos documentales mantienen una estructura relativamente abierta, haciendo evidente el proceso de construcción de la propia identidad, e involucrando explícitamente a las personas cercanas al realizador e incluso al propio espectador en ese proceso. Pero además su carácter audiovisual subraya aún más esa «performatividad», entendida ahora como interpretación construida, pues la presencia de la cámara provoca una inevitable alteración de la realidad, al colocar a los protagonistas de esas historias frente al escrutinio del aparato filmico, convirtiéndoles, como afirma Nichols, en «actores sociales», que tenderán a interpretar ante la cámara un determinado papel¹⁴. El hecho de que en los documentales autobiográficos la persona que se encuentra detrás o junto a la cámara sea alguien de su círculo íntimo no evita esa interpretación de los sujetos filmados, que construyen una imagen pública ante la cámara, aunque introduce un factor de complicidad que puede atenuar ese efecto¹⁵.

La presencia de la cámara en los espacios íntimos en los que se despliegan las relaciones personales y familiares plantea a su vez la cuestión aneja de la representabilidad de esa intimidad personal o familiar. Abrumados por una sociedad exhibicionista, con sus conocidos ejemplos televisivos, y por un resquebrajamiento de las fronteras entre lo íntimo, lo privado y lo público, estos documentales no resultan de por sí excesivamente desubicados en nuestro contexto social o cultural. No obstante, la seriedad de sus pretensiones, ajenas habitualmente al espectáculo morboso, reclama una valoración más exigente del alcance de su representación. Esa valoración viene determinada en buena me-

¹¹ Hannah Arendt, *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1993, pág. 210. Esta comprensión de la identidad personal en términos narrativos ha sido estudiada con acierto por autores como Alasdair MacIntyre, *Tras la virtud*, Barcelona, Crítica, 1987 o Paul Ricceur, *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo XXI, 1996.

¹² Paul John Eakin, How Our Lives Become Stories. Making Selves, Íthaca, Cornell Uni-

versity Press, 1999, pág. 124.

¹³ En New Documentary: A Critical Introduction, Stella Bruzzi ha desarrollado con acierto este carácter performativo de determinados documentales, en lo que constituiría un nuevo tipo — «performative documentary»—, si bien no aplicado a trabajos autobiográficos en sentido estricto. Bruzzi destaca en estas obras la presencia del autor y la construcción de la obra como elementos más relevantes, que ayudan a esclarecer el controvertido diálogo entre la realidad pre-existente y su representación documental, llegando

a afirmar que esta condición performativa es un rasgo propio de toda obra documental, en la medida en que siempre supone una interpretación de la realidad para las cámaras (pag. 155). La propuesta de Bruzzi mejora sin duda el intento de Bill Nichols por definir os performative documentaries, en Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture. Sobre este asunto, cfr. también el capítulo que le dedica Antonio Weinrichter, en Desvíos de lo real. El cine de no Ficción.

¹⁴ Bill Nichols, op. cit., pág. 76.

¹⁵ Audrey Levasseur ha propuesto para esta representación audiovisual de la identidad la categoría de *performing identity*, aquella que se crea para el ámbito público, distinguiéndola de la identidad social (creada por quienes nos rodean) y de la identidad personal. Cfr. «Film and Video Self-Biographies», *Biography*, vol. 23, núm. 1, 2000, págs. 176-192; y su tesis doctoral no publicada *Performance in Cinematic and Video Auto/Biography*, Indiana University, 1998.

dida por su capacidad para lograr que la experiencia narrada resulte significativa para el espectador, que se habrá enriquecido a través de la experiencia vicaria de los protagonistas de estos documentales, creando así una comunidad en torno a la obra, en la que el proceso de autoconocimiento es compartido por cineastas y público¹⁶.

Esa representación de la intimidad adquiere una configuración definitiva más allá del momento de la filmación, en la fase de post-producción. El cineasta se acerca a las imágenes (y sonidos, si es el caso) recogidos en un tiempo anterior y realiza una labor de selección, yuxtaposición y comentario que constituye propiamente un segundo ejercicio de memoria, en el que se adensan y amplifican los registros diarios grabados a través del tiempo. La estructuración final de las imágenes y sonidos, el añadido de la música y sobre todo del comentario en off otorga así al producto final una espesura expresiva propia, no asimilable a la del diario literario. Es en esta fase cuando los trabajos suelen adquirir su personalidad creativa más marcada, apostando por estilos más convencionales, como es el caso de la mayoría de los ejemplos mencionados hasta ahora, o explorando vías más experimentales, que entroncan directamente con los trabajos de las vanguardias.

En ese último caso se encuadran los trabajos más recientes realizados en el ámbito del documental de creación, de los que constituye un buen ejemplo el cortometraje de coproducción hispano-francesa Turn Again Pass. Un Voyage en Alaska (2000). Este trabajo resulta especialmente significativo por su ambigüedad en la construcción y delimitación de sus márgenes de interpretación. Como primera referencia contextual, se puede encuadrar dentro de los diarios de viajes, un género en el que se pueden incluir trabajos similares más conocidos, desde Going Home (1978) hasta Route One/USA (1989), o en un sentido más amplio Sherman's March (1986), The Tourist (1993) o Vacances prolongées (2000). Aunque el arranque de Turn Again Pass presenta unas variaciones visuales (filtros, reencuadres internos, etc.) que apuntan a una manipulación de la imagen de corte experimental, tras los títulos de crédito iniciales la imagen se mantendrá dentro de las convenciones docu-

mentales habituales, recogiendo momentos y lugares del prometido viaje a Alaska. No obstante, la voz en off (que aparece casi desde el inicio, hablando en primera persona) aporta un comentario de tono autobiográfico que transforma el carácter descriptivo de esas imágenes e introduce al espectador en el mundo interior de los viajeros, con la evocación como tono dominante. Sin embargo, el peculiar pacto autobiográfico que había establecido ese off entra en crisis al conocerse la información de los títulos de crédito finales del cortometraje: realizado, coescrito y fotografiado por Yvan Schreck, coproducido por él y Paul Splenger, y con Guy Poncelet como ayudante de cámara. Lo cual no acaba de casar con los títulos de crédito iniciales —que habían presentado a Poncelet Guy y Spengler Paul [sic] «en Turn Again Pass», como si fueran sus protagonistas—, ni con el narrador en off del inicio, que había dicho que «el tío Polo y su amigo Guy querían fotografíar al muflón blanco». La adscripción de la voz en off resulta al final inevitablemente equívoca, reforzando el carácter ambiguo que va había introducido el tono de la narración. Además, esa ambigüedad pone en entredicho la posible condición autobiográfica del diario de viaje, al no poder vincular explicitamente al autor, Yvan Schreck, con las voces o las presencias visuales, a no ser que la narración incluya en su plural a todos los implicados en el viaje. Por todo ello, Turn Again Pass se sitúa explícitamente más allá de las convenciones del documental clásico, sembrando ambigüedad en donde el espectador espera respeto por el pacto autobiográfico, y subvirtiendo la representación del mundo histórico, en este caso Alaska, en favor de un texto que prioriza las dimensiones subjetivas del viaiero.

JONAS MEKAS: DIARIO, DOCUMENTAL Y VANGUARDIA

Turn Again Pass supone un ejemplo muy reciente de las nuevas avenidas que recorre el documental con formato de diario, en diálogo con los procesos de subjetivización y experimentación tan propios de las vanguardias. Pero esos caminos ya habían sido desbrozados y recorridos con especial clarividencia por la filmografía de Jonas Mekas, un caso único en el panorama cinematográfico, que se merece una particular atención en el contexto de las relaciones entre documental, autobiografía y vanguardia.

Mekas, lituano de nacimiento, tuvo que dejar su patria durante la Segunda Guerra Mundial, y tras unos años vagando por Europa, llegó a Nueva York en 1949, junto con su hermano Adolfas. Allí empieza a

¹⁶ Para que ese proceso sea realmente constructivo, Paul J. Eakin, en su artículo «Breaking Rules: The Consequences of Self-Narration», llega a formular reglas para la escritura autobiográfica, que entiende como una práctica intrínsecamente ética, en la medida en que está articulando la construcción de la identidad personal. Sobre este respecto, cfr. también su libro *How Our Lives Become Stories: Making Selves*, y en concreto el capítulo cuarto titulado «The Unseemly Profession: Privacy, Inviolate Personality and the Ethics of Life Writing», págs. 142-186.

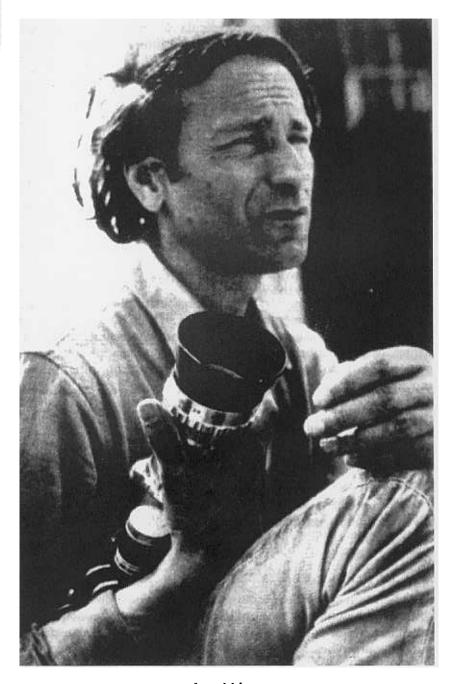
nteresarse por el cine, adquiere una cámara de 16 mm. y comienza a filmar de modo sistemático a lo largo de los años los acontecimientos que le rodean, desde asuntos públicos de su entorno hasta momentos intrascendentes. Al mismo tiempo, Mekas se va involucrando en la vida cultural de Nueva York, hasta convertirse en uno de los dinamizadores del cine independiente y de vanguardias del momento¹⁷. Además, Mekas va combinando esas iniciativas con su trabajo como cineasta. Tras un primer intento con una película de ficción, Gun of the Trees (1964), se centra pronto en la edición y estreno de los diarios que había ido filmando —comenzando con Walden (1969)—, actividad en la que sigue trabajando en la actualidad¹⁸. De este modo, ha alumbrado una extensa colección de diarios filmicos en su sentido más estricto, erigiéndose quizá en el cultivador más emblemático de este género.

El estilo característico de los diarios de Jonas Mekas se forja ya desde la misma filmación. Exceptuando lo rodado en los primeros años, que está recogido en los primeros rollos de Lost, Lost, Lost (1976), el resto de su material filmado se aleja claramente de un estilo convencional, para dar paso a un estilo inquieto, muy personal, que le lleva a utilizar la cámara como una extensión de su subjetividad. Para él, el principal reto en el momento de la filmación consiste en «cómo reaccionar con la cámara según las cosas ocurren, cómo reaccionar de tal modo que el metraje refleje lo que siento en ese mismo momento» Para conseguir ese enfoque, Mekas se inspira directamente en los modos que estaban experimentando las vanguardias norteamericanas, como

¹⁷ Por mencionar sus actividades más destacadas, Mekas funda en 1955 la revista Film Culture, en 1958 comienza a publicar su columna semanal sobre cine en el Village Voice, en 1962 es uno de los organizadores de The Filmmakers Cooperative para distribuir cine independiente y de vanguardias, en 1963 crea The Filmmakers Cinemateque para la exhibición de este tipo de cine y en 1970 funda el Anthology Film Archives, como filmoteca dedicada a la conservación y proyección, que sigue dirigiendo en la actualidad.

18 Desde finales de los sesenta, Mekas viene estrenando este tipo de películas, de duración diversa, siendo las más conocidas las de larga duración: Walden (1969), Reminiscences of a Journey to Lithuania (1972), Lost, Lost, Lost (1976), In Between (1978), Paradise Not Yet Lost, or Oona's Fifth Year (1980), He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life (1986), y As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty (2000).

¹⁹ Jonas Mekas, «The Diary Film (A Lecture on the Reminiscences of a Journey to Lithuania)», en P. Adam Sitney (ed.), The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism, Nueva York, Anthology Film Archives, 1987, pág. 191. Éste y los siguientes textos de obras no publicadas en español están traducidas por el autor.



Jonas Mekas.

él mismo explica al presentar su película Reminiscences of a Journey to Lithuania (1972):

El problema ahora es cómo capturar esa realidad, ese detalle, ese fragmento físico, objetivo, de realidad, del modo más cercano posible a como yo lo estoy viendo. Por supuesto, me enfrentaba al viejo problema de todos los artistas: fusionar la Realidad y el Yo, para dar con una tercera cosa. Tenía que liberar la cámara del trípode, y abrazar todas las técnicas y procedimientos filmicos subjetivos que estaban ya disponibles o que estaban comenzando a existir. Era una aceptación y reconocimiento de los logros de las vanguardias cinematográficas de los últimos cincuenta años (...). Tenía que ponerme a mí mismo dentro, fundirme con la realidad que estaba filmando, meterme ahí indirectamente, a través del ritmo, la luz, las exposiciones, los movimientos²⁰ (1987, 191).

Las palabras de Mekas resultan especialmente esclarecedoras de la combinación de diario, documental y vanguardia que se ha dado en su cine. Su modo de filmación logra así una singular mezcla de experimentalismo y cine doméstico que marcará su sello estilístico más visible. Preocupado por cómo reaccionar a los acontecimientos circundantes, Mekas mantiene siempre un vínculo referencial inequívoco, pero emplea todo tipo de recursos de subjetivización de la imagen: movimientos de cámara improvisados, exposiciones de luz no realistas, encuadres descuidados, y ese single-frame in-camera editing tan llamativo en sus películas, un montaje durante la propia filmación, que recurre a planos muy breves, que luego deja tal cual en el montaje final. De este modo consigue un acercamiento a la realidad cotidiana atravesado de subjetividad, parangonando en cierto modo las propuestas impresionistas de la pintura europea.

Tras la filmación, Mekas enriquece notablemente sus imágenes en la fase de montaje, que habitualmente tiene lugar tras un periodo de tiempo amplio. Como espectador privilegiado de sus películas domésticas, va añadiendo entonces diversas capas de expresión textual y sonora, que dan la forma final a sus películas. Davis E. James condensa muy bien este proceso cuando se refiere a la fase de filmación como la de elaboración de *film diaries*, que Mekas va acumulando año tras año, al modo del escritor de diarios clásico; y a la fase de montaje como aquella en la que elabora sus *diary films*, películas diarias con una estructura y una reflexión que van más allá de la mera secuencialidad de

las entradas de un diario²¹. En esta segunda fase, Mekas estructura las secuencias con intertítulos escritos, generalmente descriptivos, pero que ya suponen una declaración de principios, en su defensa de la cotidianeidad como materia prima del cine. Además, con frecuencia la propia formulación de estos rótulos adquiere un doble sentido, claramente militante, como se observa en textos como «This is a political film» o «Nothing happens in this film».

En la banda sonora, Mekas va incluyendo materiales diversos, no sincronizados con la imagen: sonido ambiente, conversaciones, música clásica, folk o contemporánea, y sus comentarios en off, que combinan registros descriptivos, reflexivos y poéticos. Esta mezcla de materiales sonoros, superpuestos a la diversidad visual va filmada, configura un auténtico collage audiovisual de una gran densidad semántica, en aparente contraste con la banalidad de lo filmado. La banda sonora se constituye, de este modo, en un segundo ejercicio de memoria, más cercano al que realiza el escritor de diarios, pues ya trabaja con una distancia temporal respecto a los acontecimientos recapitulados, si bien añade una complejidad de referencias inasequible para el medio literario. Mekas consigue además salvar la barrera temporal que le imponía el material filmado —que arranca en 1949— para recuperar la Lituania de su infancia y juventud, la principal ausente de sus imágenes y uno de los temas articuladores de su discurso, especialmente en Reminiscences of a Journey to Lithuania y Lost, Lost, en donde su experiencia como exiliado es tan protagonista.

La estructuración global de sus diarios presenta, sin duda, ese carácter fragmentario y sin clausura propio de este género. Pero además Mekas va combinando una secuencialidad en apariencia anodina, que a veces ni siquiera cuenta con una señalización clara de los años que recorre, con otras estructuraciones más experimentales, más cercanas a un cine poético no narrativo. Así se pueden observar, por ejemplo, en las dos secuencias de *Lost, Lost*, *Lost* que construye inspirándose en las composiciones poéticas de los haiku, breves poemas de tres versos, de origen japonés, con temáticas relacionadas con las estaciones del año. Mekas plantea sus propios haiku cinematográficos, con planos de la naturaleza (árboles, lagos, amaneceres, nieve, ríos, caballos, nubes, margaritas ...), separados por números, y con su voz en off repitiendo tres veces palabras reiterativas de lo visto o relacionadas con el tono de

¹⁰ Jonas Mekas, *op. cit.*, pág. 191.

²¹ David James (ed.), To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground, Princeton, Princeton University Press, 1992, págs. 147-168.

la secuencia. Entre estas, cabe destacar su «childhood, childhood, childhood», que remite a su Lituania natal como el paraíso perdido, ese lugar del pasado que el cineasta evoca como lugar de plenitud e inocencia. Una estructura cercana se puede encontrar en Reminiscences of a lourney to Lithuania. La película está dividida en tres partes, con una segunda parte más larga y principal, que recoge la visita a su tierra natal tras veinticinco años de exilio. Mekas estructura esta parte en «glimpses», vistazos, miradas breves, numerados consecutivamente v sólo en contadas ocasiones con textos descriptivos añadidos a la numeración. La estructuración general mantiene una cierta continuidad cronológica, al estilo de un diario de viaje, pero la mayoría de las escenas numeradas reivindican un protagonismo propio al margen de esa cronología, más ligado a una celebración de la naturaleza, de lo rural y de lo familiar, con un tono nostálgico y feliz a un tiempo, en el que la fiesta por el encuentro termina por relegar la inevitable añoranza del tiempo perdido.

Los diary films de Jonas Mekas se sitúan, por tanto, en una posición singular en el contexto del cine de vanguardia estadounidense. Por un lado, Mekas reivindica la figura del autor romántico, que da forma a una obra unitaria con una visión específica. Se sitúa así al margen de las vanguardias de corte político, con pretensiones colectivistas, simbolizadas por el Jean-Luc Godard, de finales de los sesenta y principios de los setenta. Pero se aleja también de una vanguardia norteamericana, de corte más conceptual, representada por nombres como Peter Kubelka, Paul Sharits o Michael Snow, cineastas que Mekas conocía, como se observa en sus diarios filmicos, y a los que además defendía y promovía a través de sus columnas en el Village Voice, o de las proyecciones que organizaba en la Cinemateca y más tarde en el Anthology Film Archives. Esas vanguardias pretendían en buena medida desmontar una visión romántica del cine, a partir de una reflexión más abstracta sobre los mecanismos de base del proceso cinematográfico, con propuestas por tanto muy lejanas de los diary films de su mentor²². Mekas se distancia también de la obra de Stan Brakhage, un creador con el que se le ha comparado a veces, en la medida en que ambos compartían una defensa del cine amateur como el medio de expresión más auténtico para el cineasta. Brakhage, sin embargo, entendía el concepto de amateur en un sentido más amplio. Aunque siempre partía del empleo de formatos pequeños (16 mm, 8 mm o Súper 8), su estilo tendía más hacia un apasionado protagonismo de la expresión de la subjetividad, que le llevaba a un cierto desinterés por el referente figurativo en beneficio de una mayor abstracción. Esto le distanciaba claramente de Mekas, que nunca concibió su condición de amateur (fiel a su cámara de 16 mm.) al margen de la materialidad de su entorno y de sus gentes, lo cual le mantuvo siempre dentro de un enfo-

que documental del formato diario.

Esa reivindicación del cine amateur por parte de Mekas o Brakhage remite también a una encrucijada muy fecunda en este ámbito, formada a partir del cine amateur - en su expresión más habitual, como cine doméstico—, el diario filmico y las vanguardias, un cruce de caminos muy frecuentado por el cine de Jonas Mekas. Como bien señala Laurence Allard, los cineastas de vanguardias que trabajan con formatos autobiográficos siempre han visto en el carácter aficionado del cine doméstico una fuente de inspiración para su trabajo, no sólo como modelo de inspiración formal, sino también como modo de emancipación del cine industrial²³. Ambos comparten además un aire de familia, que hace que los extraños se sientan incómodos viendo ese cine. Eso lleva también a que ambos necesiten de un lugar propio de provección, al que sólo acceden aquellos que forman parte de la comunidad a la que se dirigen (en el caso del cine doméstico, la familia y los amigos; en el cine de vanguardias, la comunidad formada por afinidad artística)²⁴. Mekas representa un singular ejemplo de hibridación de ambos modos, pues sus diarios constituyen una auténtica muestra de cine doméstico, rodado de modo fragmentario, con sus familiares y amigos como protagonistas habituales, y elaborado para que ellos fuesen sus primeros espectadores. Pero al mismo tiempo él y sus amigos son los protagonistas del cine independiente y de vanguardias del Nueva York del momento (ampliado en ocasiones para incluir otros ámbitos culturales, como la poesía y el teatro del Living Theatre, o las artes

²² Para una mayor profundización en el trabajo de estas vanguardias, véase el lipro de P. Adam Sitney, Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-1978, Nueva York, Oxford University Press, 1979, o el de James Peterson, Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding American Avant-Garde Cinema, Detroit, Wayne State University Press, 1994.

²³ Laurence Allard, «Une rencontre entre film de famille et filme expérimental: le cinéma personal», en Roger Odin (ed.), Le film de famille. Usage privage, usage public, París, Méridiens Klincksieck, 1995, págs. 113-125.

²⁴ Roger Odin, en un interesante artículo publicado en el libro colectivo Le Je Filme, desarrolla también estos paralelismos entre el cine doméstico y los diarios filmicos, centrándose más en las diferencias que existen entre ambos, a partir de la premisa común del cine doméstico como modelo de inspiración para los cineastas autobiográficos. La paginación de este libro es inversa, partiendo de 1895 a 1995.

plásticas de la «factoría» de Warhol). A esto se une el hecho de que su estilo «doméstico» está reflejando, como ya se ha visto, parte de las tensiones y preocupaciones de esa misma vanguardia. De este modo, el cine de Mekas combina cine doméstico y vanguardia tanto en su reivindicación de un estilo y de un espacio creativo nuevo como en la doble crónica que realiza, de su familia y de la comunidad artística neo-yorquina en la que él participa²⁵.

RETRATOS AUTOBIOGRÁFICOS

Junto con el formato diario, Jim Lane señala una segunda veta explorada por el documental autobiográfico, que se puede encuadrar bajo el término de «retrato», con sus variantes de «autorretrato» y «retrato familiar». No obstante, cabe matizar que esta tendencia no se presenta como un compartimento estanco, ajena a los trabajos va mencionados. Así se observa, por ejemplo, en Joe and Maxi o The Tourist, que combinan partes con un formato diario con otras más acordes con el retrato familiar. Otro caso intermedio sería Healthy Baby Girl (1996), en donde el autorretrato se va desplegando al hilo de la investigación sobre los efectos nocivos de un tratamiento médico, que la cineasta v afectada por dicho caso estructura cronológicamente con entradas fechadas al modo de un diario. Johan van der Keuken, en su conocido filme Les vacances d'un cineaste (1974), plantea también un tipo híbrido. a medio camino entre el diario, el autorretrato y el retrato familiar. combinando fragmentos de sus vacaciones familiares con otros de su obra como cineasta. Este último caso pone en evidencia también la tenue frontera que separa el autorretrato del retrato familiar, dada la dificultad de realizar un retrato audiovisual centrado exclusivamente en el propio cineasta, al que además se le supone tras la cámara que graba. Más bien cabría hablar de filmes que se centran más en el propio cineasta, frente a aquellos más centrados en la familia en cuanto tal o en relaciones concretas del cineasta con uno de sus familiares (padre, madre, abuelos, hermanos, etc.)²⁶.

El rasgo más determinante de estas obras, por contraposición a los diarios, es su estructuración de carácter más diacrónico, con un relato marco que suele abarcar un itinerario biográfico extenso y una estructura concebida tras un periodo de investigación por parte del documentalista. La habitual narración en off del cineasta se combina ahora con entrevistas a familiares y con el recurso de material de archivo, hien sea de carácter histórico bien de carácter privado: fotos familiares, películas domésticas y en ocasiones registros escritos (cartas, etc.). Además del empleo de estos materiales, la novedad de estos trabajos respecto al documental convencional viene dada principalmente por el hecho de que el realizador forma parte del objeto de la investigación, pues ésta se origina en preguntas de carácter autobiográfico, cuya respuesta se busca en las raíces familiares. Se constituve así un peculiar modo de investigación de inspiración etnográfica, que Michael Renov ha denominado con acierto «etnografía doméstica», en la que se rompe la dicotomía entre el sujeto investigador y el grupo humano objeto de investigación, pues ambos están implicados personalmente en esa investigación, que se presenta habitualmente como un proceso de autoconocimiento²⁷.

Como fondo común se encuentran, por tanto, cuestiones relacionadas con la búsqueda de sentido del proyecto vital, articuladas en clave de identidad narrativa en su sentido más extenso, con las raíces familiares como punto de partida de la autocomprensión. Desde este origen, uno de los retos principales de estos filmes reside en el anclaje de sus preguntas y respuestas de carácter íntimo en un contexto más general que las haga relevantes para cualquier espectador. En ocasiones, ese marco resulta más elocuente, debido al protagonismo del contexto social, cultural o ideológico de la búsqueda personal. Así ocurre, por ejemplo, en los diversos filmes que plantean directamente la relevancia del carácter multiétnico o multicultural en la construcción de la identidad personal, con propuestas tan interesantes como *My Mother's*

con el modo en el que los retratistas se ven a sí mismos. De este modo el yo es construido en relación con el arte, el cine, la política, el desempleo, la ciudad, la infertilidad y muchos otros lugares, tradiciones e ideas» (Lane, op. cit., págs. 119-120). Esta definición resulta, en mi opinión, excesivamente amplia, pues le lleva a calificar como autorretratos obras de carácter más social como Roger and Me (1989) u otras con un formato más híbrido como la ya mencionada The Tourist.

²⁷ Michael Renov, «Domestic Ethnography and the Construction of the "Other Self"», en Jane M. Gaines y Michael Renov (eds.), *Collecting Visible Evidences*, Minneapo-

lis, Minnesota University Press, 1999, págs. 141-143.

²⁵ Jeffrey K. Ruoff desarrolla con más detalle esta idea de los diarios de Mekas como las películas domésticas de la vanguardia neoyorquina en su artículo «Home Movies of the Avant-Garde: Jonas Mekas and the New York Art World», *Cinema Journal*, vol. 30, núm. 3, 1991, págs. 7-27.

²⁶ Jim Lane resuelve este problema encuadrando en el autorretrato aquellos filmes en los que «se reemplaza la familia por una serie de fuerzas externas que tienen conexión

Place (1990), Personal Belongings (1996) o First Person Plural (2000)²⁸. En stras ocasiones, ese contexto no es tan protagonista, por lo que el cineasta se moverá en arenas más movedizas para validar su proyecto auobiográfico. En unos casos el resultado será brillante, como consigue lan Berliner en Intimate Stranger (1991) o Nobody's Business (1996), al eivindicar las historias anónimas de su abuelo o de su padre, como representantes de esas innumerables historias no contadas hasta entonces en la palestra pública²⁹. En otros casos, como por ejemplo en la perícula australiana My Mother Nancy (2001), el acceso al drama personal le la madre de la cineasta adquiere limitadas resonancias comunes, lo cual deja una cierta impresión de intrusismo innecesario.

El trabajo de estos retratos autobiográficos ha ido abriendo sendas que han ampliado los márgenes clásicos atribuidos a la práctica docunental. El mundo histórico sigue siendo punto de referencia de su miada, pero ahora esa mirada se vuelve sobre sí misma o sobre la propia amilia, por lo que, lejos de intentar ocultarse tras los mecanismos reóricos clásicos, el cineasta se convierte en el objeto mismo de su búsqueda. Esta circunstancia imprime a estas obras un carácter reflexivo o autoconsciente ajeno a las prácticas más habituales del documental omnisciente, con enfoques que irán desde lo lúdico y lo irónico hasta otros de corte más existencialista o de tono más experimental³⁰. En este sentido, el retrato autobiográfico reformula en su contexto propio a reflexividad abanderada por las vanguardias cinematográficas, con ma autoconsciencia que se debate entre la desconfianza postmoderna r la necesidad de sentido de la condición humana. Los grados de reflecividad variarán, pero al menos se puede observar un punto de partida

Paris. Aug. 20th 1928



Intimate Stranger (Alan Berliner, 1991).

²⁸ Las autobiografías de personas con contextos multiculturales o multiétnicos, con origen por tanto en la emigración, son especialmente relevantes en Norteamérica, por su propia idiosincrasia histórica, como se observa en el ámbito literario desde comienzos lel siglo xx. En el ámbito audiovisual este tipo de autobiografías ha tenido su propio desarrollo, de acuerdo con la naturaleza del medio y con el hecho específico de que sus reaizadores son habitualmente hijos o nietos de los emigrantes.

²⁹ Para un análisis más detenido de la obra de Alan Berliner, recientemente publicala en España en DVD, cfr. Efrén Cuevas y Carlos Muguiro (eds.), El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner / The Man without the Movie Camera: The Cinema of Alan Berliter, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2002.

³⁰ Los tipos de reflexividad que Robert Stam plantea en Reflexivity in Film and Literaure, Nueva York, Columbia University Press, 1992, para el medio cinematográfico —lúlica, didáctica y agresiva— no parecen dar respuesta acabada de las prácticas del docunental autobiográfico, pues no terminan de recoger adecuadamente esa conexión de ipo existencial que explica el recurso a los mecanismos reflexivos del relato para la consrucción de la propia identidad.

común, que surge de esa declaración explícita del camino que el cineasta está recorriendo. Se subraya también así el carácter performativo de estos trabajos, en la línea de lo señalado para las obras con formato diario, pues el propio proceso de construcción del documental se constituye, en diferentes grados, en el objeto mismo del documental, en la medida en que se presenta como camino necesario para ese conocimiento propio que estaba en el origen del impulso creativo del cineasta.

La autoconsciencia del relato, impulsada por el carácter autodiegético de la narración en off, abarca también una reflexión más o menos explícia sobre los materiales de la memoria con los que trabajan estos cineastas. El espectador no puede retraerse al potente efecto de realidad que produce el documento familiar, ya sea fotografía o película, arrastrado por las marcas de autenticidad de ese discurso audiovisual aficionado, con su marchamo de verdad e ingenuidad. El retrato autobiográfico recurrirá a esos documentos como fuente de conocimiento o como instrumento induccor de la memoria familiar, con un tratamiento que va desde enfoques más convencionales hasta otros más reflexivos, que desvelan las grietas escondidas tras su aparente ingenuidad. Esa reevaluación del material doméstico constituirá en algunos retratos autobiográficos de corte más experimenal un asunto central, a medio camino entre una deconstrucción del cine doméstico y una relectura del itinerario personal. Un ejemplo relativamenre conocido puede ser el trabajo de Michele Citron, Daughter Rite (1978), construido a partir de una breve cinta doméstica y de las recreaciones de escenas cotidianas de dos jóvenes, con un off en el que la cineasta recuerla con acritud a su madre, en agudo contraste con la imagen feliz de ampas en la película casera. El resultado, por más que haya sido teorizado por Citron³¹, no acaba de cuajar en su pretendido carácter de ensayo audiovisual, lastrado por el excesivo protagonismo de las escenas recreadas.

Reconstruction (1995), un cortometraje del canadiense Laurence Green, aborda esta cuestión de un modo menos directo, pero más sugerente. A través de la narración en off de Green el espectador va conociendo la historia familiar, apoyada por imágenes actuales, fotos familiares y por unas pocas películas domésticas de las estancias en su casa de campo frente a un lago, mostradas a cámara lenta y repetidas en varias ocasiones, lo que nos permite apreciar los rostros alegres del padre, la madre o la hermana pequeña. La historia gira en torno a ésta, de origen afroamericano, que llega como adoptada, pero que en realidad es fruto de una relación extramarital de la madre, hecho que ésta le revela a su hija

cuando va es una joven. El visionado repetido de las mismas imágenes domésticas cobra diferentes significados según el grado de conocimiento del espectador: inicialmente, más descriptivo; luego, subrayando el contraste entre el sacrificio de los padres por mantener esa casa y el ocio recogido por la imagen; y más tarde, tras conocer la verdadera historia de la hija, forzando el escrutinio del rostro de la madre y del padre, que parecen revelar los pactos realizados para alcanzar la felicidad posible, lo cual barniza de cierta tristeza ese rostro de la madre en el lago ya visto antes. Green sabe crear un relato simbólicamente denso, comenzando por el carácter sintético de su narración en off, que se para en objetos como el muro, que luego adquirirá un espesor significativo fundamental. A eso le añade unos recursos audiovisuales de corte experimental, como el arranque no narrativizado con imágenes de la llegada del hombre a la luna, en aquel año 1969 en que nació su hermana; o los planos rodados en la actualidad, quizá del lago y del muro de la casa de campo, que gracias al recurso al plano detalle se descontextualizan hasta adquirir un carácter abstracto. Como contraste, va insertando las cintas domésticas, pero ralentizadas, con variaciones de blanco y negro a color y viceversa, y con un efecto de repetición que atenúa progresivamente su efecto de realidad. La banda sonora está compuesta de canciones africanas, lo cual provoca una interrogación inicial, con letras además alusivas a las situaciones narradas, algo que el espectador sólo conocerá en los textos finales. El conjunto, por tanto, combina técnicas convencionales con otras más experimentales, consiguiendo un efecto final muy sugerente, por el que la imagen doméstica va adquiriendo un mayor espesor, que nos lleva más allá de su valor referencial inmediato, hacia una interpretación que incorpora diferentes capas de sedimentación simbólica.

La combinación de recursos convencionales y experimentales forma parte también de las estrategias de un buen número de retratos autobiográficos, en su intento de dar con los instrumentos expresivos más adecuados para la representación de esa subjetividad personal y familiar. En ocasiones se trata de efectos puntuales que dinamizan el ritmo visual o narrativo, dentro de un marco general relativamente convencional. Ese podía ser el caso de los autorretratos de Jerome Hill, Film Portrait, y de Alan Berliner The Sweetest Sound (2000), en los que predomina una autoconsciencia de carácter lúdico que atenúa la tentación narcisista de su trabajo. El segundo filme emprende esa tarea además a través de un camino singular, como una reflexión sobre la conexión entre identidad personal y nombre propio —anclada en el nombre concreto del director—, que éste despliega haciendo patente de continuo al espectador los caminos y recursos expresivos empleados.

³¹ Michelle Citron, *Home Movies and Other Necessary Fictions*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, págs. 1-26.



Otros trabajos apuestan más decididamente por un enfoque experimental en su representación de la subjetividad, diluyendo en ocasiones el armazón narrativo-argumentativo del retrato, y trabajando dentro de esquemas más cercanos al cine de vanguardias o a las prácticas contemporáneas de la videocreación. En el campo más específico de los autorretratos, cabría incluir aquí trabajos relativamente pioneros, como 1970, realizado en ese año por Scott Bartlett. o Testament (1974) de James Broughton. Aunque presentan diferencias, ambos comparten una despreocupación por establecer una secuencia cronológica de sus vidas o por situar temporalmente los acontecimientos personales o históricos representados en sus filmes. Además, especialmente en Testament, los elementos de carácter surrealista adquieren tal protagonismo que acaban por desestabilizar las marcas referenciales —las fotos familiares, por ejemplo— que aparecen en el filme. Una década más tarde encontramos un trabajo con rasgos cercanos, Trick or Drink (1985), en el que Vanalyne Green propone un autorretrato de su lucha contra la bulimia dentro de una familia de padres alcohólicos. La cineasta se aleja del esperable documental testimonial, gracias a una interesante combinación de materiales escritos (su ficha médica, rótulos), fotos familiares, dibujos infantiles e imágenes grabadas ad hoc, entre las que también se incluye su propio testimonio, pero como un elemento retórico más. El resultado se acerca más a la libre asociación que a la rigurosa construcción argumentativa de un trabajo con el trasfondo social y ejemplarizante que se le puede suponer a este tipo de documental.

Los recursos empleados por Vanaleen Green se encuentran también en retratos familiares que buscan recuperar o entender relaciones familiares problemáticas, para así romper la obturación de sentido provocada por la desconexión con la trama identitaria del padre, la madre o los hermanos. En ocasiones, esta problemática cuenta con una exposición más convencional, como ocurre en First Person Plural y en Family Secret (2000), o en menor medida en One of Us (1999). Un planteamiento distinto se encuentra en trabajos como Obsessive Becoming (1995) y Everything's for You (1990), realizados con enfoques más claramente experimentales. En Everything's for You, Ravett construye su representación de la memoria familiar en un esfuerzo por desentrañar la historia de su padre, con una estructura que no remite a una secuencialidad cronológica clara. En su lugar da preferencia a un efecto de collage, formado a partir de entrevistas a su padre (y a su madre en off), material de archivo, fotos familiares, metraje actual y animación. El elemento unificador lo pone sobre todo su comentario en off, en especial las preguntas que dirige a su padre ya difunto y que encuentran respuesta, al menos parcialmente, en el propio filme. Como el mismo cineasta ha manifestado, «el hecho de hacer esta película es una oportunidad para continuar una relación, un modo de vivir con un padre que dejó tanto sin decir y sin tocar, y cuyas expectativas

continúan pesando sobre mi años después de su muerte»32.

Reeves, por su parte, aborda en Obsessive Becoming una historia familiar ambigua y en cierto modo traumática a través de una combinación de entrevistas convencionales y de pasajes muy experimentales desde el punto de vista formal. En estos últimos, va combinando texto, imágenes de archivo y fotos y películas familiares manipuladas. Esa combinación adquiere una dimensión evocativa, que reemplaza a la referencialidad denotativa de las imágenes domésticas, para priorizar la representación subjetiva de su mundo interior y de su pasado familiar. Con este fin, Reeves recurre a un reciclaje muy sugerente de diverso material de archivo, al servicio de la experimentación expresiva. Entronca así con una interesante tradición de la vanguardia contemporánea, que desde los trabajos pioneros de Bruce Conner hasta filmes más recientes como los realizados por Jay Rosenblatt ha visto en el reciclaje una veta fecunda para la experimentación, a medio camino entre sus potencialidades formales y su empleo como comentario social, político o ideológico de nuestras sociedades mediáticas³³. En el caso específico de los retratos autobiográficos, el recurso a esos materiales de archivo ha sido una técnica habitual, pero con fines ilustrativos, no experimentales, para acompañar el despliegue temporal de la vida biografiada. En algunos de los filmes ya citados, este recurso va más allá de la ilustración visual y se coloca al servicio de la argumentación, como ocurre por ejemplo en Nobody's Business con las escenas de boxeo, que sirven como metáfora visual de la relación paterno-filial. Sin embargo, Obsessive Becoming ahonda todavía más en esa reconversión del sentido que se produce al reciclar unas imágenes de archivo al margen de su posible función de ilustración histórica. Ese enfoque adquiere además connotaciones más amplias, pues de algún modo impregna también el tratamiento de las películas domésticas utilizadas, que adquieren así nuevos matices, como ya había ocurrido en *Daugther Rite* o *Reconstruction*.

Ese debilitamiento de la imagen como marca histórica vuelve a hacerse presente de modos diversos en dos trabajos que tienen sorprendentes parecidos entre sí, a medio camino entre la experimentación formal y la exploración de las relaciones materno-filiales: Measures of Distance (1988) de Mona Hatoum, y News from Home (1991) de Chantal Akerman. Ambas cineastas abordan la relación con sus madres, que se encuentran lejos de sus hijas, una en Bélgica, la otra en el Líbano. En ambos casos, las cartas son el medio fundamental para articular esa relación (el único en News from Home). Y en ambas, la banda visual no pretende ilustrar lo escuchado en la banda sonora, reclamando del espectador una actividad interpretativa suplementaria. Akerman recurre a imágenes actuales de Nueva York, pero sin vinculación con lo escuchado en las cartas de su madre, al modo de naturalezas urbanas muertas (con frecuencia los emplazamientos urbanos están desiertos) o de particular sinfonía urbana. Hatoum plantea una banda visual de carácter más abstracto, con motivos visuales difuminados por la sobreimpresión de caracteres arábigos, acompañados de una conversación y de una carta de su madre. En ambos casos, el retrato familiar de esa relación materno-filial resulta fuertemente transformado por las propuestas creativas de las cineastas, hasta el punto de debilitar su consistencia referencial, en favor de la plasmación audiovisual de su experiencia interior.

HISTORIA OFICIAL E HISTORIAS FAMILIARES

En ocasiones los retratos familiares surgen como intentos de reexaminar acontecimientos históricos de carácter público que han sido claves en la historia familiar del cineasta. En este caso, no interesa tanto la reconstrucción fiel de esos acontecimientos, sino su resonancia en la vida familiar propia, que con frecuencia presenta rasgos traumáticos que todavía siguen pesando en los miembros de esa familia después de haber transcurrido años o incluso generaciones. El planteamiento autobiográfico de estos trabajos aporta una visión local de problemas globales, que enriquece la crónica pública de la Historia, al tiempo que aporta argumentos de indudable interés al debate sobre la construcción y narración de la Historia. Este sería el caso, por ejemplo, del film ya citado *Personal Belongings*, en donde Steven Bognar ofrece un retrato de su padre enmarcado en la crónica histórica de la Hungría del siglo xx y su lucha por liberarse del yugo soviético. Otro ejemplo más contemporáneo

³² Citado en http://helios.hampshire.edu/~arPF/everything.html Última consulta: 5-IV-2004.

³³ James Peterson, *op. cit.*, ha llegado a señalar esta tendencia como una de las tres corrientes principales de la vanguardia estadounidense, que él denomina «the poetic strain», «the minimal strain» y «the assemblage strain». Cfr. también el interesante dossier sobre el tema publicado en *Archivos de la Filmoteca* (núm. 30, octubre de 1998), coordinado por Antonio Weinrichter, especialmente su artículo «Subjetividad, impostura, apropiación. En la zona donde el documental pierde su honesto nombre» (págs. 109-123) y el de William C. Wees, «Forma y sentido en las películas de Found Footage: una visión panorámica» (págs. 125-135).



Personal Belongings (Steven Bognar, 1996).

podría ser el trabajo de la israelí Michal Aviad, For My Children (2002), en el que la cineasta va combinando el retrato familiar con la crónica histórica del conflicto israelí-palestino, justo en el momento en el que acaba de estallar la segunda Intifada. Su combinación de vídeo doméstico y material de archivo histórico logra un retrato de especial fuerza retórica, subrayado por la actualidad del conflicto histórico que refleja.

En este marco se encuentran también retratos familiares que abordan estas relaciones desde posiciones creativas de corte vanguardista o experimental, como es el caso de Su Friedrich, Rea Tajiri o Janice Tanaka. En *The Ties That Bind* (1984), Friedrich estructura su trabajo en torno a una entrevista a su madre en off, en la que intenta conocer y entender la época en que su madre vivió en Alemania, desde su nacimiento en 1920 hasta 1947, cuando se trasladó a EE.UU. tras casarse con un soldado de este país. En esa tarea, la cineasta recurre a un esquema de preguntas visualizadas a través de letreros dibujados y repuestas ilustradas con materiales heterogéneos, desde archivos históricos de la ciudad materna (algo que no se explicita) hasta material roda-

do por ella, o una película doméstica de su llegada a Estados Unidos. La combinación de estos recursos deja amplios márgenes de interpretación simbólica para esta historia que va de lo personal a lo histórico, atravesada por la mirada de la cineasta, que busca entender los años de la Alemania nazi y la Guerra Mundial, pero desde una perspectiva concreta —la de su madre— que le implica directamente³⁴.

History and Memory (1991) aborda de un modo aún mucho más explícito la relación entre retrato familiar y relato histórico, a partir de los avatares sufridos por la familia de Rea Tajiri, de origen japonés, cuando fueron internados en campos de concentración en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial. Otras cineastas contemporáneas han abordado también esta situación histórica en clave autobiográfica, como es el caso de Chizu Omori en Rabbit in the Moon (1999), de Lise Yasui en Family Gathering (1988) y de Corey Ohama en Double Solitaire (1997). Todas ellas comparten una pregunta similar de carácter multiétnico, que todavía sigue pesando sobre la generación anterior después de varias décadas: qué significa ser estadounidense de origen japonés, cómo se construye una identidad a partir de unos contextos culturales y sociales que durante los años de la Segunda Guerra Mundial se vieron como antagónicos por parte de la sociedad norteamericana. El filme de Tajiri surge de preocupaciones similares, pero se distingue de los aquí citados porque otorga un mayor protagonismo a las relaciones entre la representación oficial de la Historia y la memoria familiar. La cineasta utiliza como recursos visuales documentales oficiales y películas de Hollywood sobre ese periodo, frente a los que sitúa los recuerdos y documentos familiares de aquella experiencia. Ante la escasez de documentos familiares, Tajiri recurre también a la recreación de algunos de los acontecimientos vagamente recordados por su madre, más preocupada por la fidelidad al recuerdo subjetivo de su madre que por la reconstrucción fidedigna de aquellos momentos históricos³⁵. De este modo, enfrenta la memoria oral —vehiculada a través de la banda sonora— a los diversos registros

³⁴ El filme de Lisa Lewens, *A Letter without Words* (1998) plantea un interesante conrapunto a *The Ties That Bind*, pues aborda el mismo periodo, pero a partir de las pelícuas domésticas que rodó la abuela de la cineasta, y que ahora ésta recupera en un inteno por entender su historia y la historia del país durante esos años.

Memory, en su defensa de los documentos visuales de carácter familiar como catalizadores — querforming memory»— de la memoria de los mayores, en contraste con las versiones de a Historia oficial. Cfr. «Performing memory: compensation and redress in contemporary eminist first-person documentary», Screening the past, núm. 13, 2001, <www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr1201/jefr13a.htm> (última consulta: 1-IV-2004).

visuales, para crear un testimonio subjetivo, local, de unos sucesos fundamentales en el devenir de su historia familiar.

Por su parte, los dos retratos familiares realizados por Janice Tanaka -Memories from the Department of Amnesia (1990) y Who's Going to Pay These Donuts Anyway (1992)— presentan una interesante síntesis del diálogo entre autobiografía, relato histórico y vanguardias que han planteado los filmes anteriores. Esta cineasta aborda los mismos sucesos del internamiento de japoneses-americanos en los retratos familiares de su madre y de su padre, con dos propuestas diferentes de diálogo entre documental y vanguardia en su representación de la identidad personal y familiar. Su primer filme, Memories from the Department of Amnesia, arranca con una apuesta decidida por la experimentación, con un discurso paralelo al de la videocreación: imágenes ralentizadas de alguien en bicicleta dentro de un bar constituyen su principal motivo visual, sin que ningún otro elemento expresivo ayude a contextualizarlas. Tras ocho minutos, la imagen comienza a mostrar fotos familiares, para pasar a otra sección en la que se reconstruye la vida de su madre, a través de fotos y rótulos, con una conversación sobre ella de fondo. La disyunción entre ambas partes crea una inevitable perplejidad en el espectador, que el filme no pretende resolver. Las imágenes quedan ahí, con su simbolísmo críptico, sólo reparado parcialmente por esa segunda parte que al menos aporta una estructura biográfica y un tema explícito a la obra.

En Who's Going to Pay These Donuts Anyway, Janice Tanaka aborda la historia de su padre, al que ella no había visto desde los tres años. Éste, tras su internamiento durante la Segunda Guerra Mundial, sufrió una enfermedad mental, que le llevó de un psiquiátrico a otro, y es en uno de esos centros en donde ella le encuentra ahora. Tanaka afronta esta historia con un planteamiento más ceñido a la recuperación de la biografía paterna, lo que dota al filme de una estructura relativamente cronológica, a medio camino entre el retrato familiar y el formato diario, en su periplo de reconstrucción familiar. Para ese proceso, entrecruza la historia de su padre, la de su tío (también internado en la Segunda Guerra Mundial), la suya propia (en la que también aparecen sus dos hijos), junto con la narración de aquellos sucesos históricos. La perspectiva sigue siendo muy personal, con recursos visuales que subrayan la dimensión subjetiva del relato, como la frecuente ralentización de la imagen; y especialmente gracias a sus numerosos comentarios en off, que van desvelando su itinerario interior, explícito desde el inicio del filme, cuando afirma: «Esperaba restaurar la historia familiar y a través de ese proceso quizá una parte de mí misma», para así encontrar «la clave para dar sentido a mi propia vida».

Memories from the Department of Amnesia y Who's Going to Pay These Donuts Anyway condensan de algún modo las diferentes sendas que se han recorrido en esta exploración del documental autobiográfico. El trabajo de Tanaka recoge con acierto esa indagación necesaria en las ratces familiares para lograr la reconstrucción narrativa de la identidad personal. Eso no impide que deje sin resolver algunas de las interrogantes que planean sobre la representación de esa intimidad, agudizadas en su segundo filme por la delicada condición de su padre. Con todo, la exploración cinematográfica de la historia personal y familiar que emprende Tanaka supone una muestra representativa y atrayente de las sendas que está recorriendo en la actualidad el documental autobiográfico, en su empeño por renovar las convenciones del documental, en diálogo abierto con las prácticas de las vanguardias.

Al final de esta rápida cartografía por las encrucijadas que han conformado el documental, la vanguardia y la autobiografía se vislumbra un fecundo diálogo en el que se entrecruzan conceptos y enfoques que antaño pudieran parecer antagónicos, desde el realismo documental a la autoconsciencia de las vanguardias, desde la Historia pública a la historia familiar, desde el documento histórico a la subjetivización del relato. A través de este diálogo, el documental autobiográfico ha logrado abrir en las últimas décadas nuevos horizontes a la práctica documentalista, ampliando y enriqueciendo las premisas que la vieron nacer. Al mismo tiempo, el cine ha aceptado plenamente el registro autobiográfico como propio, acogiendo en su seno relatos sobre la construcción de la identidad personal que antes parecían adecuados sólo para la literatura, al tiempo que ha aportado luces y matices específicos al trabajo autobiográfico, gracias a las nuevas posibilidades que aporta la combinación de registros visuales y sonoros. Para ello se ha ido apoyando con frecuencia en las diferentes aportaciones de las vanguardias, para lograr superar así el reto de la representación de la subjetividad a través del medio audiovisual. Los resultados han sido variados y de éxito dispar, pero el empeño ha abierto sugerentes caminos que sin duda en los próximos años se irán consolidando y enriqueciendo.

FILMOGRAFÍA CITADA

1969: Walden (Jonas Mekas).

1972: Film Portrait (Jerome Hill).

1972: 1970 (Scott, Bartlett).

1972: Reminiscences of a Journey to Lithuania (Jonas Mekas).

1974: Testament (James Broughton).

- 1974: Les Vacancess d'un cinéaste (Johan van der Keuken).
- 1976: Lost, Lost, Lost (Jonas Mekas).
- 1978: Daughter Rite (Michelle Citron).
- 1978: Going Home (Adolfas Mekas).
- 1978: In Between (Jonas Mekas).
- 1978: Joe and Maxi (Maxi Cohen).
- 1980: Paradise Not Yet Lost, or Oona's Fifth Year (Jonas Mekas).
- 1984: Ties that Bind, The (Su Friedrich).
- 1985: Trick or Drink (Vanalyne Green).
- 1986: He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life (Jonas Mekas).
- 1986: Sherman's March (Ross McElwee).
- 1988: Family Gathering (Lise Yasui).
- 1988: Measures of Distance (Mona Hatoum).
- 1989: Roger & Me (Michael Moore).
- 1989: Route One/USA (Robert Kramer).
- 1990: Everything's for You (Abraham Ravett).
- 1990: Memories from the Department of Amnesia (Janice Tanaka).
- 1990: My Mother's Place (Richard Fung).
- 1991: History and Memory (Rea Tajiri).
- 1991: Intimate Stranger (Alan Berliner).
- 1991: News from Home (Chantal Akerman).
- 1992: In Search of our Fathers (Marco Williams).
- 1992: Who's Going to Pay These Donuts Anyway (Janice Tanaka).
- 1993: Silverlake Life (Tom Joslin y P. Friedman).
- 1993: Tourist, The (Robb Moss).
- 1994: Time Indefinite (Ross McElwee).
- 1995: Obsessive Becoming (Daniel Reeves).
- 1995: Reconstruction (Laurence Green).
- 1996: Healthy Baby Girl, A (Judith Helfand).
- 1996: Nobody's Business (Alan Berliner).
- 1996: Personal Belongings (Steven Bognar).
- 1997: Double Solitaire (Corey Ohama).
- 1998: Letter without Words, A (Lisa Lewenz).
- 1999: Once Removed (Julie Mallozi).
- 1999: One of Us (Susan Korda).
- 1999: Rabbit in the Moon (Emiko y Chizu Omori).
- 2000: As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty (Jonas Mekas).
- 2000: Family Secret (Pola Rapaport).
- 2000: First Person Plural (Deann B., Liem).
- 2000: The Sweetest Sound (Alan Berliner).
- 2000: Turn Again Pass. Un Voyage en Alaska (Yván Schreck).
- 2000: Vacances prolongées (Johan van der Keuken).
- 2001: My Mother Nancy (Veronica Iacono).
- 2002: For My Children (Michal Aviad).