

WIDE ANGLE

[ARTICLES ON THE CINEMA OF ROSS MCELWEE]

GRAN ANGULAR

[ESTUDIOS SOBRE EL CINE DE ROSS MCELWEE]



SCULPTING THE SELF: AUTOBIOGRAPHY ACCORDING TO ROSS MCELWEE

ESCULPIR EL YO: LA AUTOBIOGRAFÍA SEGÚN ROSS MCELWEE

EFRÉN CUEVAS

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

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

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

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

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

Weaving the autobiographical narrative

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

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

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

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

Mimbres de la construcción autobiográfica

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

McElwee utiliza fuentes visuales diversas, pero apenas recurre a metraje de archivo que no sea personal¹. A lo largo de los años, comenzando en la década de los setenta, ha ido filmando a su familia, con un enfoque entre doméstico y profesional. No es fácil tipificar las imágenes que va filmando, pues filma a su familia, pero su

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

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

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

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

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

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

Esos materiales son insertados en las escenas rodadas *ex profeso* para cada filme, que constituyen el grueso del metraje definitivo. Para rodar estas escenas, McElwee trabaja habitualmente sólo, con su cámara al hombro y un micrófono conectado a un equipo de grabación profesional portátil². De esta manera, su persona física suele quedar fuera de campo, detrás de la cámara, excepto en contadas ocasiones en que se graba a sí mismo, alguien le graba o aparece ante un espejo. Esa personalización del relato tiene su complemento en la post-producción, cuando realiza el montaje y le añade su comentario en *off*, elemento unificador y característico de todos sus filmes. Su voz cadenciosa, sosegada, acompasa el ritmo tranquilo de las imágenes e introduce explícitamente la reflexión autobiográfica, al reevaluar retrospectivamente los diversos materiales filmados en el pasado desde el presente del momento de la post-producción³. Habitualmente la diferencia temporal entre ambos momentos será pequeña, pues se trata de proyectos concebidos para ser realizados en un periodo de

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

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

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

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

Ross McElwee, the character

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

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

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

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

Estas estrategias de rodaje y post-producción convierten al cine de Ross McElwee en una de las propuestas más estrictas de autobiografía fílmica, capaz de cumplir los requisitos restrictivos del género que en su momento planteara Elizabeth Bruss⁴. Dando por contado su valor de verdad, en cuanto que documental, este cine también parece atenerse a los requisitos de identidad (*identity-value*) y acción personal (*act-value*) que reclama Bruss. Si nos atenemos a los criterios que esta autora emplea para mostrar la imposibilidad de un cine auténticamente autobiográfico, cabe afirmar que las películas de McElwee demuestran lo contrario, pues sí se plantean como “personal performance” y se construyen con imágenes (y sonidos) que responden claramente a una fuente de carácter individual, que sabe dotarlas de una expresividad propia sin perder su carácter descriptivo (o documental, cabría decir). Al mismo tiempo, se plantea una estrecha vinculación entre el autor (que asume todas las tareas del proceso fílmico) y el narrador, tanto si se comprende este en su función “delegada”, ceñida al comentario en *off*, como si se entiende como meganarrador⁵. Cabría mantener la pega convencional de que McElwee no es el protagonista de sus películas, pues no puede estar detrás y delante de la cámara (aunque con relativa frecuencia fija la cámara a un trípode y se filma a sí mismo, especialmente en *Sherman's March*). Pero aún cuando no esté en cuadro, su protagonismo no deja de ser real, físicamente visible a través de su cámara y su micrófono (en ocasiones visible en el encuadre), al posicionarse una y otra vez como participante activo en las conversaciones y devenires de las diferentes escenas.

Ross McElwee, personaje

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷ McDonald. *A Critical Cinema 2...* 282.

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

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

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

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

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

⁷ McDonald, Scott, *A Critical Cinema 2...*, op. cit., p. 282.

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

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

FATHER: What did you do all day?

ROSS: I filmed.

FATHER: I know, but what?

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

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

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

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

sirven para construir un Ross McElwee perdedor, pero nunca agrio o desencantado, sino cercano, juguetón y sobre todo irónico, que provoca la empatía del espectador. Esa es la imagen que plantea la película desde su mismo inicio, cuando vemos a McElwee paseando solitario por un amplio local vacío, mientras explica en *off* que la mujer con la que estaba saliendo en Nueva York le ha dejado. Y esa será la pauta que marcará el resto de sus relaciones con las mujeres que se va encontrando, pues ninguna de las que se plantean o se apuntan en el filme terminará cuajando⁸.

Pero la estela del fracaso impregna también su estudio “histórico” del general Sherman⁹. Contra el tópico dominante en la zona, que presenta a este general como un hombre rudo y sanguinario, McElwee descubre que en realidad Sherman fue un hombre inseguro, amante del Sur, que terminó siendo odiado en el Sur y rechazado en el Norte. McElwee comienza a descubrir que quizá él se parezca más a Sherman de lo que podría pensar en un inicio, no sólo físicamente, sino vitalmente. Así lo manifiesta a Wini, en la secuencia de la isla, tras explicarle que Sherman fracasó como hombre de negocios en repetidas veces, para compararlo con sus repetidos fracasos amorosos. McElwee ahonda en esa comparación entre ambos al elegir un traje de oficial confederado para asistir a un baile de disfraces al que es invitado. La cena previa que tiene con su familia, con él ya disfrazado de oficial, ofrece una viñeta de carácter abiertamente cómico, apuntalada por la breve conversación entre padre e hijo, que ahonda en el fracaso de éste en un tono aparentemente anodino:

PADRE: ¿Qué has hecho en todo el día?

ROSS: He estado filmando.

PADRE: Ya lo sé, pero ¿el qué?

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

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

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

ROSS: In this film?

FATHER: In any film.

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

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

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

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

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

ROSS: ¿En esta película?

PADRE: En cualquier película.

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

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

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

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

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

Ross McElwee at home: between cinema and life

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

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

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

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

Ross McElwee en familia: entre el cine y la vida

Frente a ese personaje más visible en *Sherman's March* y *Bright Leaves*, McElwee presenta en sus películas otras facetas que lo acercan más al Ross McElwee real, en cuanto que le muestran más vinculado a su ámbito cotidiano, tanto familiar como profesional. Surgen aquí las consideraciones más incisivas sobre la relación entre su práctica fílmica y su vida, sobre el paso del tiempo y la memoria familiar. Este Ross McElwee más íntimo, menos irónico, es el que primero conocemos en *Backyard*. En este medimetro, el cineasta se acerca a su familia y al entorno más cercano –como la empleada del hogar y el jardinero– con una mirada relativamente distanciada, que podría calificarse, siguiendo la propuesta de Michael Renov, como etnografía doméstica¹¹, por el retrato de su microcosmos familiar como característico de la vida en el Sur de los Estados Unidos. *Backyard* cuenta ya con el comentario autobiográfico de McElwee en *off*, aunque su tono tiende a ser descriptivo, a excepción del inicio y del final. Será en *Time Indefinite* cuando Ross McElwee ahonde en la mirada introspectiva, en una película que recoge el testigo de *Backyard*, incluso en la materialidad de remontar imágenes de aquel filme. *Six O'Clock News* mantiene alguno de los rasgos de *Time Indefinite*, pero de modo más secundario, hasta llegar a *Bright Leaves*, en donde se encuentra una combinación más meridiana de las facetas dominantes en *Sherman's March* y las prevalentes en *Time Indefinite*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pero Ross McElwee va más allá de la comparación literal entre su vida y su actividad como cineasta, para mirar el cine desde más adentro, en su capacidad para embalsamar la vida, por citar la conocida metáfora baziniana¹³. McElwee nunca cita literalmente a André Bazin, pero sus reflexiones más incisivas le sitúan en diálogo directo, si bien implícito, con las propuestas del crítico francés. El paso del tiempo constituye una constante en toda su filmografía, con más énfasis en *Time Indefinite* y en *Bright Leaves*. Y la capacidad del cine –en especial del cine doméstico, ya sea el legado por su familia o el filmado por él– para registrar ese discurrir temporal, para preservar a los seres queridos de su fugacidad y así construir un legado audiovisual que perdure para generaciones posteriores, será uno de los motivos dominantes de su cine.

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

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

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

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

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

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

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

Su fascinación por esas imágenes del cine doméstico constituye sin duda uno de los *leitmotifs* de *Time Indefinite*. Así se observa de nuevo en su comentario de una cinta del día de su bautizo, que le cautiva no sólo porque muestra a su madre (ya fallecida): “Para mí hay algo en las imágenes mismas. Es la forma en la que todo parece resplandecer a la luz de ese particular y ordinario domingo por la mañana, la manera en la que todo está en movimiento, las sombras, la luz, la cámara al hombro... Y está esa ligera timidez de mis padres ante la cámara, una timidez que se mezcla con la felicidad y el orgullo. Todo parece brillar con un tipo de vida que sería muy difícil de re-encarnar”. En efecto, la sencillez de la composición (con algún encuadre imperfecto, como el plano general que corta parcialmente la cabeza de la madre) o las miradas abstraídas de los padres hacia el bebe, indiferentes ante la cámara que les filma, remiten a esa capacidad del cine doméstico para recoger el instante íntimo, en este caso celebratorio, sin las mediaciones del cine profesional, con ese marchamo de verdad asociado al carácter desinteresado, no comercial, de la filmación, con sus correspondientes señalizaciones formales, como el tipo de grano o los defectos de la filmación¹⁴. Su valor se refuerza además por la coyuntura desde donde McElwee revisa sus películas familiares, marcada por el contraste entre la ausencia física de sus seres queridos y su presencia vicaria en ellas. Ese contraste resurge en el tramo final de la película, tras haber filmado las bodas de oro de Lucille, cuando combina con maestría metraje doméstico filmado por él –filtrado en tonos azules– y su reflexión en *off*, con un resultado de amplias resonancias: “Durante los últimos quince años, he montado y remontado este metraje que filmé de mi familia, usándolo en varias películas que he hecho. Pero ahora me pregunto si eso ha sido tan sólo una manera de acariciar el metraje, de intentar masajearlo para devolverlo a la vida. Quizás he es-

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

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

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

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

¹⁴ Cf. Bazin. “Ontologie de l’image...” 16.

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

tado intentando preservar las cosas en el presente, mantener de algún modo vivos a todos en un cierto tiempo indefinido, como a mi amigo el testigo de Jehová le gustaba decir”. Ese “tiempo indefinido”, que da título a esta película, puede ser entendido en primera instancia como el tiempo del cine doméstico –el del cine autobiográfico en un sentido más amplio–, que dota de una peculiar eternidad a los momentos fugaces de nuestras vidas, “momificando” el cambio y liberando al tiempo de su corrupción¹⁵.

No obstante, su mirada fascinada hacia el cine doméstico de su familia, recogida en *Time Indefinite*, se vuelve más dubitativa en *Bright Leaves*. Los años han pasado y el paso del tiempo hace más visible lo irrevocable de las ausencias, lo frágil de la memoria personal. Están las imágenes, pero faltan las personas, y Ross McElwee es más consciente de que la verdad del cine doméstico es limitada, que la presencia vicaria de sus padres en esas películas no suple su compañía en la medida que cabría suponer: “Conforme pasa el tiempo, mi padre me parece cada vez menos real en estas imágenes, casi un personaje de ficción. Quiero tanto invertir este cambio, el modo en el que su realidad se escabulle. Poseer estas imágenes no ayuda demasiado, o al menos no tanto como yo pensaba”. Las imágenes que vemos, filmadas por Ross McElwee, son las mismas que utilizó en *Time Indefinite* –su padre leyendo el periódico en la cocina– cuando comentaba su lucha por preservar a su familia en ese “tiempo indefinido”, eterno presente del cine doméstico. La relectura que plantea ahora en *Bright Leaves* no invalida su primera interpretación, más bien envuelve de una pátina más nostálgica aquella reevaluación, matizando su empeño mítico, anclándolo en una vivencia más existencialista de la fugacidad del tiempo¹⁶.

Ross McElwee siente de un modo distinto esa fugacidad del tiempo con el nacimiento de su hijo, Adrian. Al verle crecer, experimenta de nuevo la necesidad de capturar ese cambio, para preservarlo con su cine. Así lo expresa en *Bright Leaves*, en donde la relación con su hijo subraya una vez más su afirmación programática de *Backyard*, que para él hacer películas sobre el Sur significa hacer películas sobre su familia. Al filmar a su hijo jugando, su reflexión sobre el paso del tiempo se hace explícita una vez más: “Sigo filmándole a medida que se hace mayor, almacenando más y más material, como si el peso de todas esas imágenes acumuladas pudiera, de alguna forma, evitar que creciera tan deprisa, ralentizar el proceso”. No obstante, será en un momento posterior del filme cuando McElwee evoque con mayor densidad esta

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

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

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

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

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

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

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

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

Del yo al contexto: McElwee, “historiador”

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

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

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

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

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

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

¹⁸ Rosenstone. "The future of the Past..." 206.

momento, el tratamiento de la historia bélica irá hibridado con la particular marcha del propio McElwee por encontrar a su mujer ideal en el Sur. Y el cineasta irá y volverá a su objeto inicial de estudio sin estructura alguna, resaltando elementos aparentemente banales, como el supuesto parecido entre ambos. Ese estilo ligero, subjetivo y desestructurado para abordar un tema histórico de por sí relevante no deja de tener ecos en propuestas como la de Robert A. Rosenstone, en su defensa del cine como el único ámbito en el que se está proponiendo acercamientos históricos propiamente postmodernos¹⁸. Entre los rasgos que Rosenstone señala para este tipo de propuestas se encuentran el “contar el pasado reflexivamente, en función de cómo cobra sentido para el cineasta”, “acercarse al pasado con humor”, “mezclar elementos contradictorios: pasado y presente, drama y documental” o “nunca olvidar que el presente es el lugar de toda representación del pasado”¹⁹. Sin pretender argumentar aquí que *Sherman’s March* sea un documental histórico en sentido propio, convencional o postmoderno, no hay duda de que el modo de acercarse de Ross McElwee a la historia del Sur sintoniza con alguna de las actitudes señaladas por Rosenstone. McElwee se acerca a esa historia con un tono distendido, involucrándose en la investigación y compartiendo con el espectador el propio proceso de indagación. Además combina de modo imprevisible el pasado y el presente, los vestigios históricos dejados por Sherman con la reacción escéptica de los lugareños ante la pretensión revisionista del cineasta sobre la figura del general. Dicha estrategia se construye precisamente gracias a su enfoque primariamente autobiográfico, que sitúa sin ambages su película como un esfuerzo personal por entender esa porción de la historia, con un horizonte de conocimiento de carácter limitado, anclado siempre en su perspectiva particular.

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

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

¹⁹ Rosenstone, “The Future of the Past...”, op. cit. p. 206.

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

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

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

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

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

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

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

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

Con su brillante combinación de sencillez expresiva y densidad significativa, esta escena resulta paradigmática para el retrato de los conflictos que configuran la identidad sureña contemporánea, con su pasado colisionando con su presente, personalizado en la saga de los McElwee, como ejemplo de ese cambio generacional de resonancias socio-históricas evidentes²⁰.

En este sentido también resulta fecundo asociar las propuestas cinematográficas de Ross McElwee con los enfoques historiográficos que han enfatizado la perspectiva microhistórica o las historias de la vida cotidiana. McElwee no pretende realizar un estudio histórico sistemático de un microcosmos, al estilo de las propuestas de Carlo Ginzburg o Giovanni Levi, ni construir un retrato integral de la vida ordinaria de una comunidad, más al estilo de las historias de lo cotidiano –la *Alltagsgeschichte*– de Alf Lüdtke²¹. Pero su cine sintoniza sin duda con postulados básicos de estas corrientes historiográficas, que frente a las macrohistorias de corte estructuralista o marxista en boga en décadas pasadas, reivindican una Historia “desde abajo”, que se centre en la experiencia de la gente ordinaria, que implique un cambio de escala de estudio y la

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

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

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

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

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

recuperación del individuo como agente principal de la historia. La propuesta fílmica de Ross McElwee apunta en la misma dirección, en cuanto que siempre aborda la historia de su país y de su tierra natal desde una perspectiva personal y familiar, para desde allí ir reconstruyendo las tramas identitarias e históricas de esa sociedad. Las fuentes “históricas” a las que recurre son básicamente de escala “micro”: testimonios personales de familia y amigos, filmaciones de esas personas realizadas por él durante las tres últimas décadas, y películas domésticas filmadas desde los años cuarenta que le ha legado su familia²². A partir de ese entramado microhistórico, McElwee apunta, sin ánimo de exhaustividad, una serie de rasgos sociales e históricos que dan forma a la identidad sureña, como se ha observado en *Sherman's March* y *Bright Leaves*, o de forma más amplia a la sociedad estadounidense, como ocurre en *Six O'Clock News*. De ahí que en cierta medida se puedan considerar sus películas como versiones audiovisuales de esa Historia de lo cotidiano, en su reivindicación del ámbito familiar como plataforma para el conocimiento histórico de su país.

Six O'Clock News se construye más como retrato sociológico que histórico, pues Ross McElwee no pretende elaborar un retrato de una época histórica concreta y sólo tangencialmente de un país, los Estados Unidos. En ese sentido, también se engarza con los enfoques planteados por la sociología de lo cotidiano desarrollada tanto en EEUU como en Europa. Su interrogación inicial, en la que contrasta las rutinas de su nueva vida familiar con las catástrofes que asolan el país mostradas por la televisión, le impelen a buscar el rostro individual de esas catástrofes anónimas. Su indagación mantiene una vez más el foco en el individuo, en su microcosmos, para a partir de ahí plantear una reflexión sobre la construcción de la realidad que realizan los medios de comunicación. Su exploración de la vida cotidiana en pugna con los acontecimientos catastróficos remite en cierto modo a esa doble dimensión de la vida ordinaria —entre lo rutinario y lo misterioso— que Ben Highmore apunta como característica de este ámbito. Y el seguimiento de vidas como la de Salvador Peña, emigrante hispano en Los Ángeles, apuntan también a esa otra doble valencia de lo cotidiano, como ámbito de conformismo o de resistencia, destacada por autores como el propio Highmore o Michel de Certeau²³. De nuevo, no se trata de trazar paralelismos literales, pues

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

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

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

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

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

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

