



# E

l cine doméstico (lo que en inglés se conoce por *home movies*) se ha convertido en los últimos tiempos en un asunto de creciente interés, a consecuencia de la mayor atención dedicada al estudio de la cultura popular. Filmotecas y archivos históricos están poniendo cada vez más esfuerzos en su conservación, otorgándole un valor cercano al que tradicionalmente se ha dado a la filmación de los acontecimientos públicos de repercusión histórica. Además, se observa una creciente utilización de estos materiales domésticos en diversos productos audiovisuales, ya no solo como ilustración de documentales de carácter histórico o sociológico, sino como elemento expresivo imprescindible para la elaboración de documentales autobiográficos o experimentales.

En ese contexto, parece relevante realizar una panorámica de este modo de hacer cine y de su presencia en otros relatos cinematográficos afines. Para ello, se expondrán en primer lugar las claves que articulan el discurso fílmico del cine doméstico, también en su contexto histórico; en segundo lugar, se realizará un repaso de los diversos fines con que otros cines se han apropiado del cine doméstico, desde las películas de compilación hasta su uso en películas de corte autobiográfico; y en tercer lugar, se comentará la versión más elaborada, más conscientemente artística, de este modo de hacer cine: los diarios fílmicos, representados de modo más relevante por la obra de Jonas Mekas. El campo de exploración de este artículo se ceñirá a Norteamérica, pues es allí en donde esta expresión cinematográfica ha tenido una mayor presencia y en donde ha sido más estudiada.

## **Pautas para una definición**

En una primera aproximación puede resultar de utilidad precisar qué productos audiovisuales no se incluyen dentro del cine doméstico, entendido al menos en un sentido restringido. No cabe encuadrar en esta área, en primer lugar, a los filmes realizados en formatos domésticos (16 mm. u 8 mm.), pero con finalidades ajenas al

EFRÉN CUEVAS

Imágenes  
familiares:  
del cine  
doméstico  
al diario  
cinematográfico

entorno doméstico, como los filmes educativos, los documentales de situaciones de riesgo (guerra, aventura, etc.), o buena parte del cine experimental. Tampoco cabe incluir de por sí a los documentales de carácter autobiográfico o que traten sobre personas pertenecientes al ámbito doméstico o familiar; aunque algunos de ellos, como se verá más adelante, recurran a materiales domésticos en su elaboración<sup>1</sup>. Por último, tampoco cabe recoger aquí recreaciones de cine con estilo doméstico realizadas, por ejemplo, como apoyo a relatos convencionales.

Esta enumeración de carácter negativo ya está apuntando las características básicas del cine doméstico. Su rasgo más propio reside en la pertenencia del cineasta, los actores y el público a un mismo entorno familiar (o en ocasiones social, de carácter no profesional, sino amistoso). El realizador rueda escenas protagonizadas por las mismas personas que probablemente presenciarán su proyección como público. En este sentido, cabe mencionar que la película doméstica no termina propiamente con su rodaje, porque su carácter habitualmente mudo necesita de esa banda sonora no grabada que aportan los familiares o amigos durante la proyección, como bien han visto realizadores como Ken Jacobs o Alan Berliner en sus compilaciones de cine doméstico. Como afirma Fred Camper, con el cine doméstico la propia proyección de la película se convierte en el acontecimiento filmico propiamente dicho, por encima del contenido de las imágenes proyectadas, haciendo que la distancia entre el cine y la vida por momentos parezca inexistente<sup>2</sup>.

La aleatoriedad que rodea a todo el proceso de producción y rodaje es otro rasgo intrínseco al cine doméstico. Es verdad que este cine suele recoger sucesos conocidos de antemano, como bautizos, cumpleaños o bodas, pero nunca presupone una especial preproducción ni una planificación estudiada, lo que trae parejo esa sensación de espontaneidad, de transgresión involuntaria de los principios de transparencia del cine comercial. A esto se le añade habitualmente la ausencia de montaje en postproducción. Todo el montaje que contienen estas películas suele estar realizado durante la propia filmación, lo que provoca con frecuencia una fragmentación muy visible del discurso filmico, otro rasgo típico de este cine.

Elaborar un elenco de rasgos formales propios del cine doméstico resulta en cierto modo superfluo o imposible, dado que la no profesionalidad de esta práctica lleva pareja la ausencia de estándares a los que sus realizadores se deban plegar. Si acaso, esos rasgos se podrían definir de modo negativo, siempre teniendo como referencia las convenciones estilísticas del cine narrativo de carácter comercial. Aun así, en un somero repaso de alguna de las características más frecuentes en estos filmes, se pueden señalar las siguientes (además del montaje en la cámara, ya mencionado): interacción entre realizador y actores-participantes, que con frecuencia miran a la cámara o incluso posan para ella; escasez de primeros planos, en beneficio de planos generales; inestabilidad de la cámara, especialmente en sus frecuentes panorámicas; predominio del rodaje en exteriores; y mínima construcción narrativa.

1. La filmografía en cine y vídeo en este campo es amplia, especialmente en las últimas décadas. Véase, por ejemplo, ELISABETH WEIS: "Family Portraits", en **American Film**, vol. 1, n° 2, noviembre 1975, págs. 54-59, para una panorámica de este área hasta 1975.

2. Véase FRED CAMPER: "Notes on Home Movies", en **Journal of Film and Video**, vol. 38, n° 3-4, verano-octubre 1986, pág. 12.

3. RICHARD CHALFEN: **Snapshot Version of Life, Ohio, Bowling Green State University Popula Press, 1987, págs. 131-142.**

4. MICHELLE CITRON: **Home Movies and Other Necessary Fictions, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, pág. 12.** (Las traducciones de citas que aparecen en este artículo han sido realizadas por el autor).

Al margen de esos posibles rasgos formales comunes, interesa también indagar en la función que desempeña el cine doméstico, en relación con el entorno social en el que se genera y con el propio quehacer fílmico, asunto que ha sido tratado con cierto detalle por Richard Chalfen, desde la antropología visual<sup>3</sup>. Este autor aporta diversas pautas que podrían reunirse en torno a dos constantes que articulan de un modo u otro el discurso del cine doméstico. Por un lado, estaría su función de registro, de banco de memoria familiar, que preserva ese entorno y documenta su evolución a lo largo del tiempo. Una función que comparte con todo tipo de cine de carácter documental, pero que adquiere una especial relevancia aquí por la conexión tan cercana –si no la coincidencia– entre los personajes rodados y el público que lo contempla. Esa cercanía hace aún más fascinante la capacidad del cine para vencer al tiempo, para embalsamar la realidad, como diría André Bazin, asunto que ha sido tratado genialmente por José Luis Guerín en su *Tren de sombras*. Michelle Citron también se refiere a esa necesidad de retener el pasado, pero con una visión más crítica, cuando presenta las películas domésticas como “ficciones necesarias”, que ayudaban a su familia a sobrellevar los días grises, refugiándose en los recuerdos alegres que estas películas contenían: “Las películas domésticas nos permitían creer que el lado positivo de la vida existía, aunque solo fuera en el pasado, y así aportaban sentido a unas vidas de por sí complicadas”<sup>4</sup>.

Una segunda función que cabe destacar en el cine doméstico es su capacidad para establecer vínculos, su tarea como agente unificador de una estructura social y su función de socialización, en cuanto que documenta la vida de un grupo social y la replica cada vez que ese mismo grupo asiste a su proyección. Es en este contexto donde se plantean alguna de las críticas más frecuentes a una lectura ingenua de este tipo de cine. Como se verá más adelante, parte de los realizadores que reutilizan imágenes domésticas pretenden con ello desvelar lo que esas imágenes no muestran, denunciar la falsedad de un retrato que apela al espectador por su extrema verdad, pero que oculta las situaciones de crisis, las tensiones que amenazan la aparente cohesión de ese grupo. Estas versiones revisionistas, que sin duda enriquecen la visión de conjunto del fenómeno, parecen ignorar sin embargo esa función primaria de memoria colectiva que tiene el cine doméstico y que, como tal, no tiene una pretensión de diario o de documentación social, sino tan solo de registro familiar de acontecimientos dignos de ser recordados.

*Intimate Stranger*  
(Alan Berliner, 1991)



## Itinerario histórico del cine doméstico



*The Family Album*  
(Alan Berliner, 1986)

Quizá sea el cine doméstico uno de los géneros más estables del medio audiovisual. Aun así, merece la pena realizar una rápida panorámica histórica de su desarrollo (tomando EEUU como referente), para así completar su descripción, al situarlo en el contexto de la evolución tecnológica, social y cultural del siglo XX.

El cine doméstico comienza a tomar cuerpo con la consolidación del cine aficionado o *amateur* como fenómeno viable, hecho que no ocurrirá hasta los años veinte, en que los equipos de rodaje se estandarizan y se comienza a comercializar equipos de 16 mm. alternativos a los equipos profesionales de 35 mm<sup>5</sup>. Estos equipos resultaban todavía poco accesibles a familias de clase media, por lo que su uso quedó restringido a familias adineradas. Se comenzó a desarrollar toda una cultura del cine afi-

cionado, con sus clubs y sus revistas especializadas, en la que por supuesto se situó también el cine doméstico. El cine aficionado era visto principalmente como un derivado del cine profesional, que podía servir como aprendizaje o como sustituto. De ahí que el ideal cinematográfico que se promocionó entre los aficionados más comprometidos fuera el modelo profesional de Hollywood. Ese énfasis, sin embargo, caló poco en el cine doméstico, que por su propio carácter, se siguió resistiendo a una fuerte estandarización estilística.

La Segunda Guerra Mundial produjo una eclosión de los formatos de 16 mm., que se desarrollaron rápidamente para poder hacer frente a las necesidades bélicas. Esta mejora permitió una mayor accesibilidad de este formato por parte de entidades educativas y regionales y por cineastas experimentales. No obstante, la postguerra consolidó una concepción doméstica de este formato, gracias al auge en los años cincuenta de la cultura del ocio, asociada a unos mayores recursos económicos en las familias de clase media. La industria amplió su oferta, con una creciente profesionalización de los equipos de 16 mm. y la presencia de equipos de 8 mm. como alternativa más económica y aún más doméstica. En los años sesenta y setenta, el uso de estos formatos (junto con el super 8 a partir de 1965) se amplió y comenzó a ser habitual en los circuitos del cine alternativo, sin por eso disminuir su presencia social como instrumento de ocio familiar.

La aparición del vídeo en los años setenta y de las videocámaras en los ochenta supuso la muerte del cine doméstico de 16 y 8 mm. Con la proliferación de las videocámaras tipo *handycam* en los noventa, lo que antes había sido un fenómeno popular, pero restringido a aficionados, se ha convertido en nuestros días en un elemento más del equipaje de una familia occidental de clase media. La nueva tecnología

5. Para una historia del cine aficionado y del cine doméstico, véase PATRICIA ZIMMERMANN: **Reel Families: A Social History of Amateur Film**, Indiana University Press, 1995. Para una historia más estrictamente tecnológica de este fenómeno, véase ALAN KATTELLE: **Home Movies: A History of the American Industry 1897-1979**, New Hampshire, Transition Publishing, Nashua, 2000.

ofrece una mayor accesibilidad y unos costes de producción mínimos. Pero esa misma capacidad de acceso masivo a la cotidianidad supone a su vez un reto para su misma existencia. El soporte videográfico, ya sea magnético o digital, es reutilizable, y de hecho muchos usuarios lo contemplan como tal. De algún modo, el vídeo ya no embalsama la vida, simplemente la coloca en el frigorífico por una temporada. Una mayor capacidad de grabación lleva parejo un consumo cada vez menos comunitario, pues todos tienen su cámara y una cantidad de material ingente que no puede ser contemplado y comentado de modo social; y a su vez, supone también un reciclaje de buena parte del material grabado, toda vez que se ha banalizado el propio acto de filmación.

### La imagen doméstica reutilizada

El mismo protagonismo adquirido por el cine doméstico ha llevado pareja una reflexión sobre ese fenómeno, como ya se ha apuntado, que no tiene lugar solo en el trabajo académico, sino también en la práctica audiovisual. Esta reflexión, ajena al mero uso comercial de imágenes domésticas en documentales o reportajes televisivos, aporta una nueva luz a la comprensión de esa dimensión doméstica del cinematógrafo, a través de modos diferentes, que van desde trabajos de carácter compilatorio hasta indagaciones en el pasado familiar y relatos de corte autobiográfico.

Situados a medio camino entre el cine de compilación, construido casi siempre con finalidad didáctica o propagandística, y el cine de metraje encontrado de corte experimental, se pueden encontrar ejemplos de películas de compilación a partir de materiales domésticos, como *Urban Peasants* (Ken Jacobs, 1974), *Heroes* (Frederick Becker, 1974) o *Growing Up At Paradise* (Sandy Wilson, 1977)<sup>6</sup>. En esta misma línea, resulta muy interesante el filme realizado por Alan Berliner en 1986, *The Family Album*, elaborado con películas domésticas de más de setenta familias. Su banda sonora está compuesta de un modo similar, con grabaciones recopiladas por el cineasta sobre temas domésticos, anónimas en su mayoría: historias orales, grabaciones de encuentros familiares (cumpleaños, bodas), etc. La película, estructurada cronológicamente, siguiendo el ciclo vital del nacimiento a la muerte, realiza un elaborado comentario del discurso del cine doméstico, al contraponer una banda visual con su habitual carácter celebratorio y una banda sonora en donde las contradicciones aparecen más abiertamente, gracias al carácter informal y caleidoscópico de las historias orales. Aunque Berliner no pretende deslegitimar por completo el cine doméstico, pues afirma que el tema más radical de su película es "un profundo amor por la humanidad, acogiendo toda la complejidad de la vida", también señala que la contraposición entre sonido e imagen pretende resaltar el hecho de que la imagen no lo cuenta todo, y que "las películas domésticas son, de hecho, una representación falsa, idealizada, de la realidad y de la vida familiar"<sup>7</sup>.

Más allá de estos casos de compilaciones de cine doméstico se encuentra un amplio campo de ejemplos de utilización de metraje doméstico en películas de diver-

6. R. CHALFEN: *Snapshot Version of Life*, op. cit., pág. 145.

7. Entrevista no publicada, *Film Study Center, MoMA*, pág. 15.

so tipo, bien sea realizadas en cine o en vídeo. Especial interés tienen las cintas que indagán en una historia familiar y están realizadas por alguien perteneciente a ese mundo doméstico, pues de algún modo la nueva película amplía la experiencia de visionado del cine doméstico, al colocarlo en un marco interpretativo más amplio y situarlo en un ámbito de exhibición público. Este tipo de relatos es relativamente frecuente desde los años setenta, en lo que revela un giro del cine documental desde los temas sociales más habituales hacia terrenos más personales, y entronca con los esfuerzos etnográficos en su afán por documentar el entorno humano, dando lugar a una auténtica etnografía doméstica<sup>8</sup>.

La madre de Jonas Mekas  
en *Reminiscences of a Journey to Lithuania*  
(Jonas Mekas, 1971-2)



El material básico para este tipo de documentales suele ser las entrevistas personales, bien sea al protagonista o a los familiares cercanos, apoyado por la narración en *off* o el testimonio en directo del propio cineasta. La existencia de metraje doméstico constituye un apoyo visual inestimable, si bien su uso presenta diferencias de matiz importantes en cada relato.

Películas de corte más experimental, como *The Ties that Bind* (Su Friedrich, 1984) o *King of the Jews* (Jay Rosenblatt, 2000) cuentan con metraje doméstico, pero como uno más de sus materiales expresivos. En el primer caso, Friedrich recupera la historia de su madre a través de una entrevista, de la que solo se escucha el sonido. Visualmente el filme está estructurado en preguntas, que aparecen escritas en la pantalla, e ilustrado con metraje encontrado de la ciudad materna, metraje rodado por la cineasta y, en menor medida, películas domésticas. El relato oral de la madre impone su propio ritmo al filme, dejando a la imagen una mayor libertad expresiva, a

8. Tomo el término de MICHAEL RENOV: "Domestic Ethnography and the Construction of the 'Other Self'", en JANE M. GAINES y M. RENOV (eds.): *Collecting Visible Evidences*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, págs. 140-155.

medio camino entre la asociación metafórica y la evocación física de lugar del pasado. *King of the Jews* es mucho más explícitamente un filme de metraje encontrado, aunque verse sobre un asunto autobiográfico: el modo en que su autor experimentó la figura de Jesucristo en un ambiente familiar judío. La mayoría del filme está construido con fragmentos de películas bíblicas, pero su carácter autobiográfico se ve reforzado por imágenes de su infancia sacadas de películas domésticas, cuyo uso también refuerza el efecto de *collage* buscado por el realizador.

No obstante, la mayoría de cineastas que han empleado metraje doméstico se encuadran mejor en el género documental no experimental. En algunos de estos casos, ese metraje doméstico no tiene un especial protagonismo, como, por ejemplo, en *My Father Sold Studebakers* (1983), en donde Skip Sweeney indaga acerca de la difícil relación con su padre, ya difunto, aunque a partir sobre todo de intervenciones suyas y de su madre y hermanos.

Richard Fung se apoya también con discreción en el metraje doméstico para realizar *The Way to My Father's Village* (1988), un intento de redescubrir su identidad al hilo de la historia de su padre, en un contexto claramente multicultural (residente en Canadá, sus familias paterna y materna emigraron desde China a Trinidad, en donde sus padres se casaron y él nació). Su siguiente documental, *My Mother's Place* (1990) presenta un uso más reflexivo de imágenes domésticas de la época de Trinidad, dentro de un relato más rico en estrategias retóricas (desde la previsible entrevista a su madre hasta el peculiar comentario de cuatro mujeres sobre esa biografía). Fung dota ahora de un mayor protagonismo a las imágenes domésticas, al convertirlas en objeto explícito de su reflexión, especialmente en la escena en la que está con su madre, un domingo, en los jardines de su casa. Esta escena de ocio, que contrasta con el recuerdo de su madre siempre trabajando, le lleva a Fung a comentar explícitamente cómo "esas películas muestran más sobre los deseos de mi familia que sobre cómo vivíamos de hecho". Se repite ese contraste entre la realidad de la imagen doméstica y el recuerdo de lo que omite, que se volverá a encontrar en diversos relatos contemporáneos.

*Nana, Mom and Me* (1974) ofrece un tratamiento cercano a los tres filmes anteriores, en la medida en que los testimonios personales de la abuela y de la madre de la realizadora, Amalie Rothschild, soportan buena parte del peso del documental. Sin embargo, Rothschild integra de un modo más dinámico las fotografías y el metraje doméstico de la familia en el propio discurso de sus entrevistadas. Esto se observa sobre todo en la parte más centrada en su madre, en la que esta recuerda sus esfuerzos por construir una identidad propia, no amoldada a patrones exteriores, una lucha que se manifestaba en algo tan visual como el tipo de peinado, visible a través de las fotografías y películas domésticas.

Alan Berliner es quizá el que más sistemáticamente ha trabajado con estos materiales, pues a la ya comentada *The Family Album*, hay que sumar un documental sobre

su abuelo, *Intimate Stranger* (1991) y otro sobre su padre, *Nobody's Business* (1996), en los que recurre con frecuencia a metraje doméstico<sup>9</sup>. Si ya es interesante su empleo en *Intimate Stranger*, quizá sea en *Nobody's Business* en donde Berliner consigue una mejor imbricación de esos materiales junto con material histórico de archivo, fotografías familiares y entrevistas a su padre y a sus familiares. Berliner consigue un retrato muy personal del personaje, confrontando con frecuencia a su padre con las fotografías y películas domésticas que el espectador también está contemplando. Esa confrontación es a veces explícita en la conversación, pero en otras ocasiones resulta de la misma contraposición entre la banda sonora y visual. Como ya había hecho en *The Family Album*, Berliner nos muestra un retrato festivo de la vida familiar a través de las películas domésticas, pero nos hace escuchar al mismo tiempo el relato oral de los problemas familiares, en especial del divorcio de sus padres. Consigue así un delicado y meritorio equilibrio en su intento de mostrar los momentos felices, pero también los fracasos y contradicciones familiares.

*Nobody's Business*

(Alan Berliner, 1996)



La última variación en este repaso a películas familiares la constituye *A Letter Without Words* (Lisa y Ella Lewenz, 1998). Lisa Lewenz comparte la autoría de este filme con su abuela, Ella, en reconocimiento explícito al mérito de su trabajo como cineasta, pues la base del filme son los materiales que su abuela filmó en la primera mitad de siglo, en especial en Alemania, hasta su exilio a EEUU en 1938, y que tras treinta años de olvido, su nieta descubrió en 1981. La novedad de esta película, precisamente gracias a los materiales de partida (además de las películas, también encontró un diario y cartas), es su doble faceta de relato doméstico y de crónica histórica, trabajada con acierto por Lisa Lewenz, para que el espectador pueda acceder a la crónica de la Alemania de esas décadas, pero a través del atractivo y entrañable punto de vista doméstico que proporciona la mirada de su abuela. Aunque la película se acerca al cine de compilación, el vínculo que se establece entre las dos cineastas, a través de esas imágenes redescubiertas, dota a este filme de un tono claramente original.

9. Para un estudio más amplio de la obra de este cineasta, véase EFRÉN CUEVAS y CARLOS MUGUIRO (eds.): *El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner / The Man without the Movie Camera: The Cinema of Alan Berliner*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2002.

### Autobiografía y cine doméstico

Las películas que se acaban de comentar son ya de un modo u otro autobiográficas, pues su indagación en el pasado familiar no se hace desde fuera, sino desde la propia pertenencia a ese ámbito familiar. En ocasiones esto llega a ser explícito, como en *My Mother's Place*, que concluye con una declaración expresa de Fung, afirmando que su documental surge de la necesidad de volver sobre la vida de su madre para entender quién es él. En *Nana, Mom and Me* esto es aún más explícito, pues Rothschild revela muy pronto el porqué del retrato familiar: al plantearse ella tener hijos,



necesita volver a su madre y a su abuela, para situarse en una coyuntura que hasta ahora veía como ajena a su biografía.

Aun así, ninguno de esos relatos está planteado como prioritariamente autobiográfico, algo que sí se puede observar en otros filmes que siguen usando material doméstico, como es el caso de *Film Portrait* (1972), *Daughter Rite* (1978) y *Time Indefinite* (1993). El primer caso –un recorrido autobiográfico por la vida y obra de Jerome Hill– tiene su singularidad, porque Hill ilustra su infancia y juventud con algunas películas de carácter doméstico. Sin embargo, el mismo Hill se encarga de desmitificar la ingenuidad de ese metraje, informando al espectador de que esas imágenes fueron filmadas por cineastas contratados por su familia adinerada, y que además tanto él como sus hermanos estaban posando (en su caso aparentando pintar un cuadro que no había pintado).

Los otros dos ejemplos resultan muy ilustrativos por el contraste que ofrecen. *Daughter Rite* fue concebido en buena medida por su autora, Michelle Citron, como una reflexión explícita acerca de la naturaleza de las películas domésticas. Citron no puede encajar el recuerdo amargo que tiene de aquellos años con la imagen de felicidad doméstica que encuentra en las películas rodadas por su padre. Incapaz de soportar “el conflicto entre la verdad de la memoria y la verdad de la imagen”, se embarca en un proyecto de revisión de esas imágenes, en busca del significado que esas imágenes ocultan. Para Citron, esas películas domésticas son tan importantes por lo que muestran como por lo que ocultan: “Al presentar la imagen de un pasado ideal, el cine doméstico anuncia lo que está ausente. (...) En su ambivalencia, confiesan y esconden a la vez. Son simultáneamente un acto de auto-revelación, auto-engaño y auto-concepción”<sup>10</sup>.

Frente al carácter más experimental de *Daughter Rite*, *Time Indefinite* ofrece al espectador un relato más accesible, en el que Ross McElwee pretende condensar un año de su vida. McElwee mantiene una cierta estructura cronológica, con metraje básicamente rodado durante ese año, pero combinado con metraje doméstico filmado por sus tíos y por metraje que él mismo filmó en los años setenta sobre su padre y su abuela. Todo el material rodado por él tiene un carácter autobiográfico explícito, pero no necesariamente calificable como cine doméstico, en la medida en que es filmado por un profesional con la intención de integrarlo en una película de exhibición pública. No ocurre así con el metraje rodado por sus tíos, que posee para el cineasta una autenticidad irreplicable: “Todo parece brillar con la luz”, comenta en *off*. “Todo está como

Imagen negativa de Jerome Hill  
afeitándose en *Film Portrait*  
(Jerome Hill, 1972)

(cortesía de Anthology Film Archives)



<sup>10</sup>. M. CITRON: *Home Movies and Other Necessary Fictions*, *op. cit.*, pág. 19.



*As I was moving ahead occasionally  
I saw brief glimpses of Beauty*  
(Jonas Mekas, 2000)

11. J. K. RUOFF: "Home Movies of the Avant-Garde: Jonas Mekas and the New York Art World", en *Cinema Journal*, vol. 30, n° 3, 1991, pág. 9.

reverberando con un tipo de vida que sería muy difícil de reinterpretar. Todo está en movimiento, las sombras, las luces, la cámara en mano". Esta admiración por lo primigenio, por lo que él de algún modo querría alcanzar con su filme, representa una reflexión mucho más vital y positiva, y en ese sentido, opuesta a la empresa revisionista que Citron abanderó con *Daughter Rite*.

### El arte del cine doméstico: Jonas Mekas

Material de uso doméstico, material reutilizado para contar nuevas historias de corte autobiográfico. Pero también material para construir diarios cinematográficos, pues de hecho cualquier cineasta doméstico está construyendo un diario a través de su práctica filmica, aunque su esfuerzo diarístico apenas llegue a convertirse en un trabajo consciente, con pretensiones de proyección pública.

Por eso mismo la obra diarística de Jonas Mekas supone un ejemplo tan singular de cine doméstico, con una estructura explícita de diario cinematográfico, que se adentra en el complicado terreno de convertir la cotidianidad personal en relato público de trascendencia artística. Desde 1970 hasta la actualidad, el cine de Mekas es un cine claramente doméstico, realizado con las escenas cotidianas de su entorno que ha ido filmando a lo largo de los años. Bien es verdad que, debido a su especial protagonismo en la organización del cine de

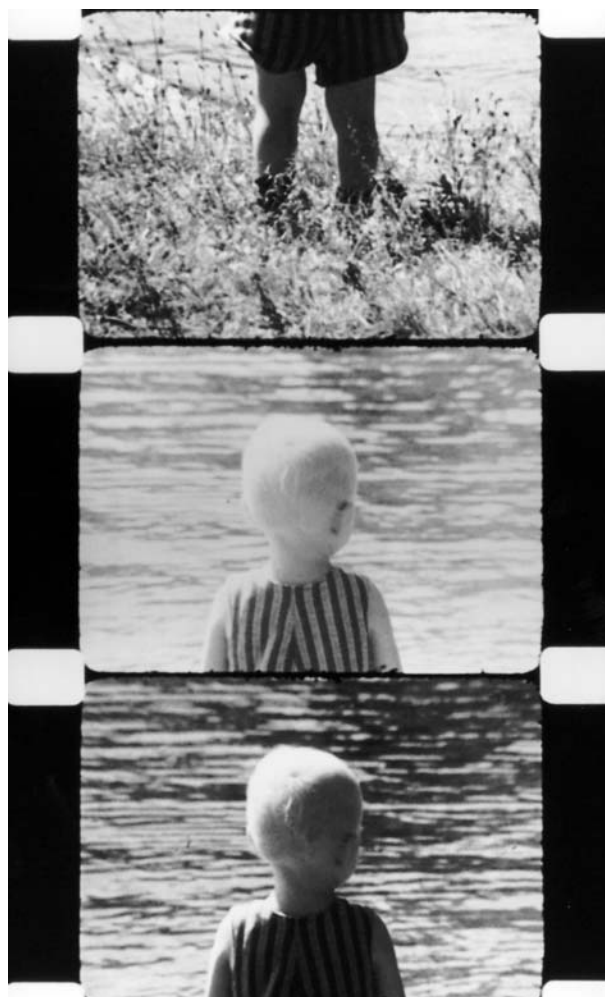
vanguardia neoyorquina, Mekas cuenta con amigos famosos (Andy Warhol, John Lennon) o protagonistas del cine experimental de esos años (Stan Brakhage, Ken Jacobs, etc.). Pero esa dimensión pública de sus amistades no contradice la condición "doméstica" de sus filmes; simplemente, como afirma Jeffrey K. Ruoff, los convierte en las películas domésticas del cine vanguardístico norteamericano<sup>11</sup>. Además, como resultado lógico de la premisa de su práctica cinematográfica, buena parte del cine de Mekas tiene como protagonista a su familia (su madre, su esposa, sus hijos), como es el caso de *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), *Paradise Not Yet Lost*, or *Oona Fifth Year* (1980) o su última obra, *As I Was Moving Ahead, I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000).

El tema de sus películas resulta, por tanto, muy similar al de las películas domésticas. Incluso los asuntos que filma tienen relación siempre con celebraciones, ya sea cotidianas (un domingo en Central Park) o más extraordinarias (un viaje, una reunión de amigos, una boda). Su estilo comparte también muchos de los errores que se

pueden encontrar en el cine doméstico, con su uso incorrecto de encuadres, iluminación o movimientos de cámara. Tampoco realiza una auténtica edición tras el rodaje, al margen del trabajo de unir las diversas escenas y de encabezarlas con títulos que tienden a ser descriptivos. La novedad que aporta Mekas es el hecho de haber asumido esos “errores” formales como las marcas propias de su estilo, como elementos necesarios para poder expresar su subjetividad libre de las constricciones que imponen las convenciones del cine comercial<sup>12</sup>. Mekas no planifica ni edita sus filmes, los estructura en el mismo proceso de rodaje. Como él mismo explica, “otra palabra para editar es estructurar. La estructuración en arte tiene lugar en muchos niveles diferentes: es el ritmo de tu corazón, es luz, movimiento, color, es algo que da vida a tu filme. Y por supuesto, solo puede ser hecha cuando se está filmando (...) , cuando uno está completamente metido en lo que está haciendo”<sup>13</sup>.

Este mismo proceso de realización lo distingue del cine profesional y lo acerca al cine doméstico en lo que tiene de práctica cotidiana, no estructurada, al menos en la fase inicial del rodaje de las imágenes. Por eso, Jonas Mekas, con una genial intuición, prefiere que le califiquen como *filmer*, no como *filmmaker*: “Yo no soy un ‘director’ de cine, porque yo no dirijo nada. Yo solo me dedico a filmar”<sup>14</sup>. Y lo mismo cabe decir de la intención con la que realiza sus películas, ajena en su primer impulso a cualquier objetivo de trascendencia pública. Mekas filma por necesidad, como él mismo ha declarado en diversas ocasiones, no porque pretenda ser visto por nadie; e insiste en que hace sus películas para sus amigos<sup>15</sup>. De hecho, la ausencia de una estructuración narrativa convencional y la larga duración de sus filmes están reclamando de algún modo un visionado doméstico, discontinuo, como mejor modo de compartir la experiencia cinematográfica del realizador:

Esta presentación tan radicalmente “doméstica” de sus filmes tiene su lectura complementaria en la arriesgada apuesta diarística que Mekas realiza, en un intento de condensar su experiencia vital en un formato expresivo adecuado a su impulso artístico. Mekas consigue crear un formato de algún modo nuevo en el medio audiovisual, gracias a la creativa imbricación contrapuntística de la banda visual y sonora. Su empeño por recoger el instante con la cámara, por conseguir esa mirada espontánea de corte impresionista, proporciona una primera capa de material diarístico<sup>16</sup>. Ese soporte



*As I was moving ahead occasionally  
I saw brief glimpses of Beauty*  
(Jonas Mekas, 2000)

12. Bien es verdad que Mekas lleva al extremo los rasgos del cine doméstico, sobre todo en lo referente a la frenética fragmentación de la imagen, conseguida con la edición en cámara (con planos de duración mínima).

En este sentido, resulta muy ilustrativo comparar las películas resultantes del viaje

de los hermanos Mekas a Lituania en 1971. Frente a la estructura más libre de *Reminiscences...*, su hermano Adolphe ofrece en *Going Home* (1973) un relato también personal, pero más reposado en lo que se refiere a la banda visual y más cercano a la cronología del viaje mismo.

13. Entrevista de Jérôme Sans, en JONAS MEKAS: *Just Like a Shadow*, Göttingen, Steidl Publishers, 2000 (sin paginar).

14. JONAS MEKAS: *op. cit.*

15. Entrevista personal con Jonas Mekas, 18-VIII-2000.

16. DAVID E. JAMES: "Film Diary/Diary Film: Practice and Product in Walden", en D. E. JAMES (ed.): *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*, Princeton, Princeton University Press, NJ, 1992, pág. 155.

visual es revisado por Mekas años más tarde, cuando edita sus diarios para exhibición pública. Es esa revisión el momento más explícitamente reflexivo del cineasta, pues no solo tiene que elegir entre sus múltiples escenas cotidianas cuáles incluirá en su filme, sino por el doble recubrimiento de la imagen —escrito y sonoro— que realiza. El comentario escrito se plasma en los intertítulos, que habitualmente subrayan la cotidianidad de lo mostrado, pero que esporádicamente presentan un perfil más connotativo y reflexivo, como en el caso de títulos como "This is a political film", "Real life", "More real than reality, gone by now" o "Nothing happens in this film".

La banda sonora proporciona un segundo nivel de reflexión. Jonas Mekas emplea en su elaboración canciones populares, música clásica, sonido directo no sincronizado y con frecuencia monólogos grabados durante su trabajo de montaje. Estos materiales sonoros suelen realizar una función complementaria, de subrayado a la banda visual, pero siempre con una explícita libertad de combinación, evitando la sincronía con el montaje de las escenas. Los comentarios de Mekas, espectador solitario de sus propias películas en la mesa de montaje, recuperan de nuevo la experiencia del cine doméstico, pero la superan, al adquirir un tono poético que infunde al conjunto una nueva dimensión diarística. Mekas logra de este modo un formato diarístico innovador, con esa superposición de soportes expresivos que convierte a sus filmes en algo más que cine doméstico, en expresión de la mirada singular de un poeta del lenguaje audiovisual, que no tiene más remedio que filmar para vivir, como él mismo dice en *Walden*, parafraseando el dicho cartesiano: "I make home movies—therefore I live. I live—therefore I make home movies".

Se cierra así la panorámica sobre un modo de hacer cine que se ha situado siempre en los márgenes del cine comercial, con frecuencia olvidados, pero repletos de sorpresas cuando uno se para a observarlos. Un cine espontáneo, pero a la vez fruto de convenciones no escritas; un cine que embalsama la historia familiar; convocando tiempo después miradas nostálgicas aunque también revisionistas ○

**Familiar images:  
from home movies  
to films diaries**

**abstract**

**T**his article offers an overview of home movies, both as a type of production in its own right and as a device in other types of cinema. A description of this film type's most characteristic features is followed by an analysis of its use in American experimental and autobiographical documentaries for purposes ranging from nostalgia to critical review. Finally, the article explores the case of Jonas Mekas, a filmmaker who uses home movies as the basis for his cinematographic proposals in the form of singularly attractive film diaries.