



This Side of Paradise, JONAS MEKA

Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta

EFRÉN CUEVAS ÁLVAREZ

Hay caminos que a fuerza de ser transitados se nos vuelven invisibles. Quizá éste sea uno de ellos. Arranca en *El desayuno de bebé* (*Déjeuner de bébé*) de Louis Lumière y acaba en la última grabación hecha con un móvil hoy mismo. Entre medias, podemos encontrar las grabaciones en 16 mm., en 8 mm., en Súper 8, en VHS o en vídeo digital. Podemos observar escenas familiares recogidas quizá por nuestros abuelos o padres, pero también películas vanguardistas que se construyen con un enfoque doméstico. Y ya con el camino avanzado, empezaremos a encontrar esas mismas imágenes recuperadas en películas realizadas por los hijos o los nietos, hasta llegar al final del camino y toparse con la última grabación doméstica colgada en *Youtube* o en *MySpace*. Estos caminos que recorren las fronteras difusas entre el territorio del cine doméstico y el del cine autobiográfico son precisamente el objeto de este capítulo.

La premisa de la que se parte puede sonar entre novedosa y obvia: el cine comenzó siendo doméstico y autobiográfico, y ahí está *El desayuno de bebé* para demostrarlo. Esta premisa remite directamente al primer tramo de este itinerario, en donde se analizará por qué el cine doméstico se puede considerar de hecho autobiográfico. A continuación se revertirá la mirada, para centrarse en un tipo de cine que siendo autobiográfico se vincula directamente con el cine doméstico: los diarios cinematográficos. Y en el tercer tramo del camino se abordarán los cruces entre ambos territorios que surgen cuando los cineastas contemporáneos exploran la memoria personal y familiar con el apoyo del material doméstico legado por sus antepasados.

DEL CINE DOMÉSTICO COMO AUTOBIOGRÁFICO

El camino empieza pues en 1895, en aquella sala parisina en la que los hermanos Lumière presentan en sociedad su cinematógrafo. Allí incluyen en su programa la filmación del desayuno del sobrino de Louis Lumière, que es

ese momento filmaba tras la cámara. Una escena cotidiana, tantas veces repetida a lo largo de las décadas en el cine doméstico, que ahora se constituye en parte del programa fundacional del cinematógrafo. El cine surge, parecen decir los hermanos Lumière, para grabar lo cotidiano, y en ese ámbito, lo doméstico tiene lógicamente un protagonismo particular.² Lo doméstico como autobiográfico, podríamos añadir, pues los hermanos Lumière están comenzando a construir una crónica filmica de sus vidas, que empieza a apuntar a las potencialidades autobiográficas del nuevo medio.

Esta conexión remite directamente a la propia definición de autobiografía filmica, asunto que excede los objetivos de este capítulo, pero que una vez más necesita ser entendida en términos más amplios que la clásica comprensión literaria de este ámbito. Si tomamos como punto de partida el pacto autobiográfico de Philippe Lejeune, necesitamos reformular ligeramente el contenido de sus términos, pues de modo intuitivo descubrimos una identidad entre autor y personaje en el cine doméstico, pero no en sentido individual, como ocurre en literatura, sino en un sentido más amplio, con la familia como unidad identitaria. Este enfoque se refuerza al observar la variación de papeles entre el que filma y los filmados en este tipo de cine, fenómeno acentuado desde que las tecnologías digitales han hecho accesible su manejo incluso a los más jóvenes de la familia.³ Se podría objetar que en el cine doméstico no existe una autoría explícita —la “firma” de la que habla Lejeune—, para autentificar la vinculación del cineasta con las personas filmadas, pero esto remite a otra característica esencial del cine doméstico, que termina subrayando el carácter autobiográfico de este cine: su carácter inacabado, que requiere de la proyección familiar para completarse, pues es ahí cuando la “firma” es explicitada y cuando el comentario verbal añade, matiza y da relieve a las imágenes filmadas. Cabría decir, reformulando este cine en función del mencionado pacto autobiográfico, que el cine doméstico necesita de un elemento añadido —más allá de la identidad entre autor, narrador y personajes— para existir como tal: la identidad de esos tres elementos con el público que lo contempla, pues no existe propiamente como tal si no es completado en ese visionado familiar, en el que los propios protagonistas de la filmación —“cineasta” y “personajes”— son capaces de reconocer/se y de completar esas imágenes habitualmente carentes de sonido o al menos de comentarios explicativos⁴.

Las propias funciones que se suelen adscribir al cine doméstico continúan ahondando en su inscripción autobiográfica, como se puede observar en

la caracterización propuesta por James M. Moran.⁵ Este autor atribuye al “modo doméstico” (ya sea cine o vídeo) cinco funciones básicas: representar lo cotidiano; construir un espacio fronterizo en el que explorar y negociar la propia identidad, en términos personales y comunales; ofrecer una articulación material de la continuidad generacional; construir una imagen de la casa que nos sitúa en el mundo; y ofrecer un formato narrativo para comunicar historias familiares y personales, que cubre el ciclo vital a través de acontecimientos rituales. Estas funciones vuelven a poner de manifiesto la inevitable imbricación de lo personal en lo familiar que muestra el cine doméstico, construyendo de este modo una versión “extendida”, más afín a las potencialidades del medio audiovisual, de las formulaciones autobiográficas convencionales.

El cine doméstico también refleja en cierto modo el carácter fronterizo de la autobiografía, en cuanto que género situado a medio camino entre la ficción y la no-ficción. Esta dualidad, expuesta con acierto por autores como Pozuelo Yvancos o Villanueva en el ámbito literario, se construye a partir de una doble comprensión, de carácter pragmático y genético⁶. Es evidente que la autobiografía escrita supone en su origen una construcción, una transformación de una vida en un relato, y en ese sentido se podría considerar como ficción. Pero al mismo tiempo ese relato se presenta al lector como verdadero, como reflejo de la vida del autor, y el lector lo interpreta desde una comprensión realista, asumiendo su carácter de crónica verdadera de la vida del autor. Esa lectura realista es aun más patente en el cine doméstico, que se presenta como una mirada inmediata y no interesada al entorno inmediato del cineasta. Lo cual no obsta para que también se trasluzca su carácter construido, que genéticamente lo acercaría a la ficción. Esto se evidencia sobre todo en la selección de escenas representadas, que sólo incluye momentos felices o acontecimientos festivos; y en menor medida en el carácter autoconsciente de la filmación, que con frecuencia presenta a las personas filmadas interpretando sus “papeles” abiertamente ante la cámara⁷.

Sin embargo, la consideración del cine doméstico como una variante autobiográfica no nos debe hacer ignorar las evidentes diferencias con las formas canónicas de la autobiografía. En primer lugar, cabe señalar el hecho de que el cine doméstico está concebido para permanecer en el ámbito familiar o íntimo, y no para ser expuesto a un público generalista. Esto lo diferencia abiertamente del canon autobiográfico, que habitualmente articula la representación de la intimidad contando con su ulterior presentación pública. Un

segundo elemento aún más relevante nos remite al carácter desestructurado del cine doméstico, anclado en un presente filmico discontinuo, que reúne escenas sin una conexión narrativa, espacial o temporal, a la espera de que la proyección familiar les aporte su coherencia final. La autobiografía, sin embargo, supone siempre una “perspectiva retrospectiva”, en palabras de Lejeune⁸, una reconstrucción del pasado desde un presente en donde el autor construye, reevalúa y dota de coherencia el relato de su propia vida. El cine doméstico no incluye en su propia materialidad esa dimensión reflexiva, por su dependencia del presente y por la carencia de una banda sonora que pudiera incorporar una cierta reflexión del cineasta. Con la llegada del vídeo y la inclusión de banda sonora en la grabación, tampoco es habitual dicha reflexión, pues el propio modo doméstico coloca al registro sonoro en función del registro inmediato del sonido ambiente o de las reacciones improvisadas de los protagonistas de la imagen.

DEL DIARIO CINEMATOGRAFICO COMO CINE DOMESTICO

Esa diferencia entre el carácter inmediato y el retrospectivo que separa al modo doméstico del autobiográfico parece difuminarse en otro modo fronterizo poco frecuente en nuestros caminos de ida y vuelta, pero de resultados muy fecundos en sus formulaciones más acabadas: el diario cinematográfico. Si ya el diario escrito resulta un género de difícil clasificación, en su ambigua ubicación entre texto íntimo y texto publicado, el formato audiovisual complica aún más este panorama, especialmente a partir de la confluencia con Internet. Las fórmulas diarísticas parecen multiplicarse desde la difusión del vídeo doméstico y las cámaras digitales, a lo que se añade la conversión de Internet en un espacio abiertamente multimedia. Las páginas web personales que surgieron en los años noventa, con la inclusión en ocasiones de cámaras web en tiempo real, han quedado relegadas por la eclosión de la *blogosfera* que cada vez más incluye contenidos audiovisuales, apoyados en la accesibilidad de *Youtube*, hasta dar lugar al fenómeno reciente de los *videoblogs*⁹. El panorama es tan cambiante que no es fácil apuntar ejemplos contemporáneos de diarios audiovisuales en Internet con la suficiente calidad artística como para dotarlos de permanencia en el tiempo (al margen de la inestabilidad propia del soporte, que hace desaparecer ejemplos notables de años no tan lejanos¹⁰). Quizá sea esa inestabilidad e imprevisibilidad del actual pano-

rama diarístico audiovisual lo que haga destacar aún más trabajos clásicos en este ámbito, realizados en cine. El celuloide como soporte —al igual que pasaba con el cine doméstico en comparación con el vídeo— colocaba un primer filtro de acceso, pues suponía un mayor reto económico y creativo a la hora de plantearse un esfuerzo persistente en el tiempo que diera como fruto un diario filmico. Esto hizo de los diarios cinematográficos un género cuantitativamente pequeño, y además de difícil circulación o distribución, al tiempo que centró la atención crítica en trabajos de más calado, como se puede observar en el cine de Johan van der Keuken, Ed Pincus, Joseph Morder, David Perlov o Jonas Mekas. El repertorio podría ser más amplio si se incluyeran en esta categoría otros trabajos que Jim Lane califica como documentales autobiográficos realizados con un “enfoque diarístico” (“journal entry approach”)¹¹. Las obras analizadas por Lane bajo esa denominación comparten efectivamente una estructura articulada en torno a un cronología de tipo diario, pero en casos como *Sherman's March* (1986) o *In Search of Our Fathers* (1992) se alejan claramente del carácter indeterminado en su duración temporal y abierto en su estructuración narrativa que caracteriza al diario.

Será precisamente su estructura cronológica a la vez que fragmentaria y su cine con “errores” realizado día a día sin una meta preconcebida, lo que sitúe los trabajos de cineastas como Perlov, Morder o Mekas no sólo en sintonía con el diario escrito, sino con el cine doméstico, aportando una dimensión autobiográfica novedosa y más aguda a la experiencia del modo doméstico convencional. Como explica Roger Odin, estos cineastas parten del registro doméstico, pero lo amplían o matizan, pues en su cine resulta más protagonista la expresión individual, se recogen momentos más íntimos y no siempre celebratorios, y el estilo se hace más consciente en su búsqueda de nuevos caminos expresivos¹². Pero al mismo tiempo, sus diarios plantean una propuesta de hibridación muy fecunda, en cuanto que su apuesta por el modo doméstico no se reduce sólo a la adopción de unos rasgos formales, sino que supone la reivindicación de un modo de entender el cine, una manera de emanciparse del cine comercial y aportar una mirada nueva al medio. Dicho acercamiento será fundamental en cineastas como Jonas Mekas o Star Brakhage (en este último con un enfoque más experimental), como bien señala Laurence Allard, pues se entienden a sí mismos como cineastas *amateur* trabajan con formatos *amateur* (16 mm., 8 mm.) y constituyen en su entorno comunidades de espectadores que se comprenden a sí mismas como “familiares”, asemejándose al fenómeno de recepción del cine doméstico¹³.

El caso de Jonas Mekas quizá sea el más radical, en cuanto que toda su obra se estructura a partir de una premisa diarística que surge en diálogo directo con el cine doméstico como modelo formal y conceptual. Mekas comienza a filmar a partir de su llegada a Estados Unidos en 1949, sin un objetivo claro, más por necesidad y, al menos inicialmente, como modo de prepararse para sus futuros filmes de ficción. Dichos filmes nunca llegaron a realizarse y lo que surgió en su lugar fue un archivo de materiales que recojan la vida de la comunidad lituana, en primera instancia, y posteriormente el devenir del propio Mekas, cada vez más vinculado al cine independiente y de vanguardias de Nueva York. De ahí que en ocasiones podemos ver en sus películas gente tan popular como John Lennon o Andy Warhol, lo cual no contradice el carácter “doméstico” con el que fueron filmadas. Más bien le otorga una peculiaridad añadida, como Jeffrey K. Ruoff afirma, al convertirlas en las películas domésticas del cine de vanguardia estadounidense.¹⁴ Además, Mekas fue acumulando ese material sin un plan previo, convirtiendo su filmación diarística más en un hábito, en una forma de relacionarse con el entorno y de integrarse en él. Por eso a Mekas le ha gustado siempre definirse más como un “filmador” (*filmer*) que como un cineasta (*filmmaker*), en cuanto que este último término le sugiere planes de producción y de rodaje, guiones y presupuestos, etc. De hecho, lo que luego serán sus “películas” surgirán por motivos diversos y tampoco a veces demasiado planificados, como una oferta económica de un festival (*Walden*, 1969) o un viaje de regreso a Lituania tras veinticinco años en el exilio (*Reminiscences of a Journey to Lithuania*, 1972). Y aunque estas películas tengan exhibición pública, Mekas no las realiza con la mente puesta en su explotación comercial, sino más bien pensando en que serán vistas por sus amigos, sin importarle tampoco que no sean vistas en una sola sesión, algo en ocasiones complicado por su estructura —tan caleidoscópica como en *Walden*— o por su duración —que puede llegar a los 320 minutos de *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000)¹⁵—. Por último, su estilo visual también asume los rasgos más propios del cine doméstico —como los encuadres inestables o los cambios de luz imprevistos—, aunque esos elementos son empleados con un enfoque personal que los trasciende, al servicio de una expresividad filmica con un marcado sello de autor.

Esta caracterización de la obra de Jonas Mekas como cine doméstico —que en líneas generales se puede extender a los demás “cine-diaristas”— tan poco debe ocultar las peculiaridades de esta práctica audiovisual, que no se

puede asimilar por completo al diario escrito ni al modo doméstico como tal. Como ya ha señalado David E. James en relación al cine de Mekas, se pueden distinguir con claridad dos momentos en la realización de estos filmes, que les otorgan su personalidad filmica tan singular¹⁶. En una primera fase tendríamos los “film diaries”, las entradas diarias que el cineasta va grabando sin un plan previo, y que se asimilan en cierto modo al diario escrito, en cuanto que no cuentan con más estructura que su propia secuencialidad cronológica. Se distinguen, sin embargo, del formato escrito, por su dimensión puramente visual (aunque luego el vídeo también incluirá como opción la expresión verbal simultánea); y sobre todo por su anclaje en el presente inmediato del acontecimiento, sin la distancia retrospectiva del diario, que aunque sea mínima, ya aporta una reflexión y reconstrucción narrativa sobre lo acontecido. Más tarde esos “film diaries” se convertirán en “diary films”, en películas con una duración determinada, preparadas para ser exhibidas públicamente. En esta segunda fase, el cineasta tiene que elegir un periodo temporal y realizar un montaje del material rodado (aunque en el caso de Mekas se limita a unir secuencias, respetando el montaje en cámara de sus filmaciones). Y lo que es más importante: en esta fase también se incorporan nuevas capas expresivas, como intertítulos, músicas y en especial el comentario del autor-narrador, que aportan a las imágenes una reflexión más propiamente autobiográfica, de carácter retrospectivo, hasta configurar una obra de carácter híbrido, específicamente audiovisual, a medio camino entre el diario escrito y la autobiografía estándar. Así, el pasado resuena en el presente con modulaciones propias, como afirma Maureen Turim, pues los momentos en presente de la grabación inicial devienen en memorias cuando son reorganizados en el montaje, con esa voz del autor que sitúa las emociones en el tiempo, una voz que “aporta el peso del pasado”, que “convierte una fenomenología de la experiencia en otra del recuerdo”¹⁷.

Siendo ésa la dinámica habitual y más fecunda de los diaristas filmicos, encontramos sin embargo en la trayectoria de Jonas Mekas una peculiar evolución con la incorporación de la grabación en vídeo. Desde 1987, Mekas abandona sus filmaciones en 16 mm., para comenzar a trabajar habitualmente en vídeo. Con el cambio de soporte, el estilo de Mekas también evoluciona abandonando su particular estilo de edición rápida en la cámara y dar paso a tomas largas, más cercanas al estilo del vídeo doméstico. Además, Mekas no sólo realiza largometrajes a partir de sus grabaciones diarias —como *A Letter to Greenpoint* (2004)—, sino que empieza a aprovechar Internet como sopor-

te de distribución para trabajos de corta duración. En ese contexto se sitúa su último proyecto, *365 Films*, consistente en la distribución por Internet de breves fragmentos de sus grabaciones, a razón de uno por día durante todo el año de 2007, a modo de peculiar *videoblog*¹⁸. Las entradas diarias son presentadas con un breve texto en la web y no suelen incluir datación concreta, pues en su mayoría se entienden ocurriendo en un tiempo próximo. Su contenido no sigue ningún criterio fijo, recogiendo por ejemplo conversaciones con amigos, grabaciones de músicos, imágenes de viajes recientes suyos o de gente cercana, o incluso material antiguo filmado en cine. Sorprende en estos “diarios” su carácter abiertamente doméstico, con frecuencia con sonido ambiente pero sin comentario en *off*, y sin apenas elaboración posterior a la filmación, más allá de la inclusión ocasional de un texto descriptivo que sitúa el tiempo o el espacio. Mekas se ha desprendido aquí de aquel trabajo de postproducción que dotaba a sus filmes de una sugerente potencialidad semántica, en su elaborada superposición de capas expresivas visuales y sonoras. La dimensión autobiográfica se minimiza ahora, al dejar lo grabado en su desnudez, en su quizá excesiva banalidad cotidiana, reclamando del espectador una familiaridad aún mayor de la que ya requerían sus largometrajes, insistiendo por tanto en el carácter doméstico de esta nueva propuesta. Aun así, se pueden encontrar piezas que siguen reverberando al Mekas más autobiográfico, como la que ofrece el 2 de octubre, en la que muestra dos árboles que él plantó enfrente de la Filmmakers Cinématèque en 1967 y que ahora se ven ya crecidos, testigos mudos de la vida de esa calle y de sus protagonistas. Mekas se introduce en el encuadre con frecuencia, mientras relata esa historia y recuerda a los protagonistas de aquellos años. El carácter doméstico se envuelve de la nostalgia que producen los lugares y los objetos que antaño nos rodearon, con la indispensable ayuda de la narración de Jonas Mekas.

El carácter de crónica histórica es de hecho uno de los rasgos que convierten a estos diarios en obras de resonancia más universal, abriéndolas a un fecundo diálogo entre el registro íntimo, el familiar y el histórico. En el caso de Mekas esta dimensión tiene tonos diversos, siendo muy protagonista en películas como *Lost, Lost, Lost* (1976), en la que recoge metraje rodado entre 1949 y 1963, y montado en los años setenta. La película, dividida en seis “rollos”, señalados por carteles mecanografiados, arranca con los hermanos Mekas (Jonas y Adolfas) durante sus primeros años en Nueva York, en su condición de emigrantes que añoran su patria natal, junto con el resto de la comunidad lituana expatriada (rollos 1 y 2). Los siguientes rollos mostrarán su pos-

terior distanciamiento de ese mundo y su progresiva incorporación a la vida neoyorquina, gracias a su integración en el mundo cultural y artístico de la ciudad (como se observa al promover la revista *Film Culture* o al plantar cara al Flaherty Seminar, acompañado de Ken Jacobs).¹⁹

Una hibridación similar entre crónica personal e histórica resulta aún más notoria en los diarios de David Perlov. Su carácter de inmigrante, con sus raíces en Brasil, y el hecho de vivir y filmar en un territorio tan convulso como Israel constituyen dos factores determinantes para que las situaciones cotidianas remitan inevitablemente al marco socio-histórico. Así se observa en el inicio de sus diarios, cuando recoge el comienzo de la guerra de Yom Kippur, recurriendo a filmar las imágenes televisadas, como único modo doméstico de captar ese acontecimiento histórico. O también cuando ese propio conflicto afecta a su familia, al ser incorporadas al ejército sus hijas años más tarde. Sin embargo, esos reflejos históricos surgen al hilo de su empeño por filmar lo cotidiano, en su vida y en su entorno, ya sea en su casa de Tel Aviv, de regreso a Brasil o visitando a su hija en París. Y con todo, sus diarios transmiten de modo más patente una impresión de crónica histórica que los de Mekas en cuanto que resultan menos estilizados, más directos, evitando un recargamiento metafórico en su trabajo de postproducción. En este sentido resulta fácil vincular los diarios de Perlov con otros trabajos de compatriotas suyos planteados también con una estructura diarística, como *Out for Love.. Be Back Shortly* (Dan Katzir, 1999) o *For My Children* (Michal Aviad, 2002). En el filme de Katzir, éste recoge los años en los que Isaac Rabin negoció la paz con los palestinos y su posterior asesinato, con su cámara captando el pulso social, entre el rechazo de aquellas negociaciones por una parte de la población y la rabia contenida de muchos tras el asesinato. Esta crónica socio-histórica hecha a pie de calle se va combinando con la crónica personal de su noviazgo con Iris, que termina remitiendo de nuevo al contexto social, pues su novia es llamada a filas y allí coincidirá precisamente con la nieta de Rabin. El segundo filme mencionado, *For My Children*, surge de la interrogación de la cineasta acerca del futuro de sus hijos en el contexto de la segunda Intifada pregunta que se va ilustrando con imágenes grabadas en su casa, datadas por la propia cámara de vídeo, en las que Aviad sigue las noticias televisivas, habla con su marido u observa el discurrir cotidiano de sus hijos. Además, la cineasta amplía su búsqueda al incorporar otros materiales, como metraje de archivo, entrevistas a los abuelos (a su vez protagonistas de la historia reciente) y películas domésticas de su propia familia. De este modo, los conflictos que

habitualmente encuentran cobertura pública en los medios son abordado desde una perspectiva personal y familiar, impregnándoles de acentos propios que enriquecen el debate social.

DEL CINE DOMÉSTICO RECICLADO EN EL DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO

La reutilización del cine doméstico presente en *For My Children* se va a hacer cada vez más frecuente en la última parte de este camino cronológico que comenzó con los hermanos Lumière y que concluye ya en pleno siglo XXI. En las últimas décadas, al tiempo que prolifera el modo doméstico audiovisual (en los diferentes formatos digitales disponibles) y continúa la práctica más minoritaria de los diarios audiovisuales, ha surgido como fenómeno nuevo este reciclaje del abundante depósito de cine doméstico, tanto en documentales históricos como autobiográficos. En este último caso serán habitualmente los hijos o los nietos quienes vuelven sobre el cine doméstico de sus familias, como elemento clave en la construcción de sus autorretratos o de los retratos familiares que pretenden con sus filmes. Así, la primera resonancia autobiográfica que plantea todo filme doméstico adquiere nuevas dimensiones en su nuevo emplazamiento, con su sentido amplificado, matizado, revisado o corregido, a través del comentario contemporáneo de los propios protagonistas de aquellas películas y de las propias operaciones de resignificación que opera el conjunto del filme sobre dichos materiales. La diversidad de propuestas introducirá una amplia gama de matices, que a continuación abordaremos con ejemplos significativos de diversos cines nacionales²⁰.

La finalidad más inmediata de los cineastas que recuperan el cine doméstico de sus familias gira en torno a su valor como memoria visual, como banco memorialístico con un valor de evidencia que la imagen siempre reivindica de modo intuitivo. Así ocurre, por ejemplo, cuando la australiana Celeste Geer reconstruye la vida de su abuelo Mick Hudson en *Mick's Gift* (2001), aprovechando el material que éste filmó de su familia y su entorno. La película comienza de hecho con la familia reunida en la actualidad viendo esas películas domésticas, haciendo explícito el homenaje de la nieta cineasta hacia ese material doméstico o *amateur*, en parte desconocido por su propia familia.

Ya en EE UU, podemos encontrar a cineastas como Ross McElwee, con una filmografía de corte abiertamente autobiográfico, que construye con e

apoyo de las películas domésticas de la familia, si bien en su caso las fronteras del modo doméstico son más difusas, pues observamos desde el típico cine doméstico filmado por su tío o por su padre hasta metraje de su familia filmado por el propio cineasta sin un fin explícitamente público. De ahí que al recuperar luego sus propias filmaciones, ese metraje adquiera un carácter ambiguo, pues proviene de un cineasta profesional, pero surge del afán convencional por crear ese banco visual de historia familiar (al menos en sus años iniciales, pues luego construirá su persona fílmica sobre el carácter autobiográfico de sus películas)²¹. Un caso cercano es el de Alan Berliner, en donde encontramos nuevos matices, dada la proliferación de materiales audiovisuales que recicla en sus películas. Aun así, cabría afirmar que el material máspreciado y el de mayores resonancias son las películas domésticas de su familia. Así se observa en *Intimate Stranger* (1991), cuando reconstruye la biografía de su abuelo materno, que éste había dejado a medio escribir en el momento de su muerte. Y quizá de un modo más explícito en *Nobody's Business* (1996), un retrato de su padre, que como muchos otros de su generación había ido filmando a su familia durante los años cincuenta y sesenta. Será en esta película cuando además relate el divorcio de sus padres, lo cual añadirá matices más punzantes a esas películas y fotografías domésticas²². Otra combinación singular se puede observar en la película de Ralph Arlyck *Following Sean* (2005). Arlyck había realizado un corto documental sobre la vida de Sean cuando éste tenía cuatro años y vivía con sus padres como testigo infantil del San Francisco de corte contracultural de los años sesenta. Ahora, casi cuarenta años después vuelve a visitarlos y reevalúa aquellos años, siguiendo un doble recorrido por la vida de Sean y por su propia vida. Esta estructura, enriquecida por una voz en *off* autobiográfica, se articula visualmente con abundancia de materiales de carácter doméstico, pero con texturas y formatos muy diversos: las películas familiares de los primeros años de Sean y su familia, las escenas del corto sobre Sean niño realizado en 1969, las escenas familiares del propio Arlyck (habitualmente grabadas con su equipo profesional) y el material rodado en la actualidad con las familias de ambos. La combinación, hábilmente dosificada en el montaje, consigue una mirada diferente a años y tópicos muy manidos desde entonces, pues los contempla con nostalgia pero sin ocultar los espejismos que también animaron muchos de sus esfuerzos.

Ya con raíces europeas, aunque coproducido desde México, encontramos uno de los filmes que mejor subrayan esa condición del cine doméstico

como memoria visual de las generaciones familiares: *Vuela angelito* (2001), realizado por Christiane Burkhard. La cineasta, afincada ahora en México, vuelve a su tierra natal para recuperar, junto con su hermana, la memoria de sus padres a través de esta película. Hace veinte años, cuando ellas eran niñas, sus padres murieron en un accidente aéreo, y en su empeño conmemorativo, las películas domésticas que su madre filmó adquieren ahora un valor inusitado en su memoria personal, y por tanto también en la propia película. Así lo expresa la directora, en *off* sobre imágenes de su familia: “Recuerdo a mi madre filmando en toda ocasión. Siempre nos miraba a través de su cámara. Filmaba los eventos más importantes de nuestra infancia como si hubiera sabido que estas imágenes fueran un día su legado”. Las dos hermanas recorren los lugares de la infancia, su casa, la casa de la abuela, al tiempo que esos espacios parecen recobrar la vida pasada, al ir montados en ocasiones con películas familiares que transcurrieron allí. El pasado y el presente se funden —“Ya no los siento tan lejos, es como si se hubieran acercado”, afirma la cineasta—; y esa fusión se materializa en el filme construyendo una secuencia final en la que un brindis de sus padres en una película doméstica es replicado con otros brindis en el presente, de las dos hermanas, con su abuela, con sus padres adoptivos, con su tía, con una amiga de la familia.

No obstante, como ya se ha señalado en relación a *Nobody's Business*, el retrato feliz que aportan las películas domésticas resulta contrastado en ocasiones por la posterior reconstrucción autobiográfica de familias con un pasado problemático. Así ocurre por ejemplo con *The Watershed* (2004), en donde Mary Trunk aborda la historia de su familia, marcada por el abandono del padre y la caída en el alcoholismo de la madre durante los cuatro años siguientes, lo que dejó a los siete hijos en una situación precaria.²³ La cineasta trabaja con numerosas películas familiares rodadas habitualmente por su padre, con las que ilustra el periodo de normalidad familiar, pero también la posterior crisis, provocando en el espectador una indagación minuciosa de esas imágenes felices de vacaciones y celebraciones para intentar encontrar los rastros del distanciamiento que terminará en la ruptura familiar. Una situación aún más singular constituye el núcleo de otra película estadounidense reciente, *51 Birch Street* (2005), realizada por Dough Block, en torno a sus padres y su historia familiar. Tras más de cincuenta años de matrimonio su madre fallece y a los tres meses su padre contrae matrimonio con una antigua secretaria. Dough Block, con la ayuda de sus dos hermanas, intenta adaptarse a la nueva situación, al tiempo que reevalúa su propia historia familiar

examinando con el espectador las películas familiares, los materiales ya grabados por él a lo largo de los años (como una entrevista hecha a sus padres), hasta descubrir unos diarios en donde su madre relata las dificultades de su matrimonio. Ambas películas —como también *Nobody's Business*— plantean historias familiares complejas o dolorosas, retratos de infelicidad en relación a seres muy cercanos. Sin embargo, el acceso a esa intimidad familiar de carácter problemático no resulta morbosa en el contexto global del relato, pues los cineastas consiguen un difícil equilibrio en su acercamiento a esos problemas. Quizá la clave de ese equilibrio esté en la comprensión con que se acercan hacia sus progenitores, lo que no impide que el juicio hacia las figuras paternas sea más severo que hacia las maternas en estos dos filmes. De este modo, aunque el espectador no puede evitar preguntarse si era necesario contar estas historias en público, se consiguen crear unos relatos con resonancias universales, pues en definitiva están hablando tanto de la necesidad de comprender a nuestros padres para poder entendernos a nosotros mismos (y así lo explican Berliner o Block al dar razón de sus proyectos²⁴), como de la felicidad posible, la que surge de ese contraste entre el ideal representado por las películas domésticas y lo conseguido de hecho, plasmado en la retrospectiva autobiográfica de los cineastas.

En ocasiones, las películas domésticas sirven en estos documentales autobiográficos de soporte visual para plantearse cuestiones relativas a la identidad personal y familiar en contextos multiétnicos. Estas preguntas surgen de modo casi inevitable en muchos de los documentales estadounidenses, en donde gran parte de la población tiene un origen emigrante no tan lejano. El asunto ya es abordado abiertamente por Alan Berliner en *Nobody's Business*, pero resulta aún más protagonista en filmes como *Family Portrait* (*Sittings*) (Alfred Guzzetti, 1975), *First Person Plural* (Deann B. Liem, 2000) o *Yiddle in the Middle* (Marlene Booth, 1999). Como es de suponer, este enfoque se encuentra también en otros trabajos contemporáneos como *Once Removed* (1999) o *Personal Belongings* (1996), pero en los anteriores las películas domésticas adquieren una especial relevancia a la hora de articular la indagación identitaria. Así se observa en *Family Portrait Sittings*, cuyo carácter doméstico resulta muy patente en dos sentidos: en cuanto que busca en primera instancia reconstruir la memoria familiar y por tanto tiene a su propia familia como público primario; y en el hecho de que su banda visual recurra abundantemente a películas familiares y su banda sonora esté compuesta exclusivamente por recuerdos orales de los propios familiares. Este carácter

íntimo podría resultar insustancial para el público ajeno a su entorno, pero no ocurre así debido en gran medida a que se está contando una historia de inmigración común a muchos de los espectadores, con protagonistas de tres generaciones: la generación que se trasladó de Italia a EE UU, ya ancianos; la segunda generación, encarnada en los padres del cineasta; y el propio Alfred Guzzetti, tras la cámara y realizando las preguntas.

Más problemática resulta la búsqueda identitaria que plantea Deann B. Liem en *First Person Plural*. El arranque del filme ya plantea abiertamente dicha cuestión, al afirmar que tiene tres nombres y tres nacimientos, pues nació en Corea, fue cambiada de nombre coreano al ser dada en adopción con ocho años, y recibió un nuevo nombre en su familia californiana. Las películas domésticas son aquí protagonistas de la primera parte del filme, como ilustración de su identidad americana, aunque también como prueba del diferente origen étnico de la cineasta y su entorno adoptivo. Ya como adulta, Liem decide buscar sus orígenes coreanos, descubre que no es huérfana como suponía y emprende la búsqueda de su primera familia. El encuentro con su familia original constituye la parte central del filme, que se cierra con la reunión de ambas familias y con la cineasta intentando recomponer sus relaciones afectivas en ese nuevo marco. Toda esta parte ya cuenta con grabación profesional, ocasionalmente puntuada, no obstante, con fotos familiares antiguas o recientes. Aun así resuena con especial intensidad en el conjunto del filme la importancia que tuvieron las filmaciones domésticas en la construcción de la nueva identidad adoptiva, como reconoce Liem hacia el inicio, cuando cuenta cómo sus memorias de aquellos años de infancia y juventud quedaron ligadas a las películas domésticas de su familia californiana, relegando los recuerdos de sus primeros años al mundo de los sueños.

Marlene Booth propone en *Yiddle in the Middle* una revisión de su biografía personal y familiar en un contexto más ordinario, pero de nuevo provocado por cuestiones multiétnicas. De familia judía de origen europeo (emigrados en el siglo XIX), cuando sus padres se casan se instalan en los años cuarenta en Iowa, un estado con una población mayoritariamente blanca y cristiana. Booth recuerda con afecto a las gentes y las costumbres de Iowa de aquellos años, lo que no le impide cuestionar la doble identidad que fue conformando su crecimiento, pues en su entorno doméstico seguían las prácticas judías habituales (comida *Kosher*, celebración de la Pascua judía, asistencia a la sinagoga local), pero en la vida pública se asimilaban al modelo dominante, marcado por las señas de identidad anglosajona y cristiana. Con ese mar-

co de referencia, Booth emplea las películas domésticas con un doble fin: retratar su crecimiento feliz, tanto en su familia como en su comunidad; y al mismo tiempo destacar los rasgos de asimilación al modelo dominante, que los llevaban a relegar la identidad judía a favor de factores más uniformadores, evitando así una discriminación social que, sin ser asfixiante, era real. La cineasta lo resume con nitidez al final del filme, comentando en *off* un montaje de sus películas domésticas: "Al ver estas películas domésticas, podrían ser de cualquier familia americana. Pero no, son mías. Y cuando las miro, veo qué ansia teníamos de ser lo más posible de Iowa. Crecer con estos dos lados diferentes me aportó una perspectiva única. Llevo conmigo las diferencias allá a donde voy, siendo yo misma un término medio entre los extremos. Estoy tranquila con esta tensión. Estoy aprendiendo ahora a ver la diferencia y a buscar los puntos en común. Quizá eso es lo que significa ser una judía en minoría [*a yiddle in the middle*]".

Más allá de los retratos familiares de carácter multiétnico, los documentales autobiográficos también han ayudado a conocer el entorno social y cultural de otras épocas a partir de los materiales domésticos que reciclan, mostrando paisajes humanos de indudable valor etnográfico (lo cual ha ayudado sin duda a revalorizar el cine doméstico desde instancias no sólo cinematográficas, sino históricas o sociológicas). En este sentido cabe destacar películas como la estadounidense *A Letter without Words* (Lisa Lewenz, 1998)²⁵, la venezolana *El misterio de los ojos escarlata* (Alfredo J. Anzola, 1993) o la mexicana *La línea paterna* (José Buil, 1994). Estos tres filmes están contruidos en su mayor parte con películas domésticas y *amateur* rodadas por familiares de los cineastas (y en el caso de los filmes de Lewenz y Buil desconocidas total o parcialmente por su propia familia). De ahí que se pueda afirmar que estos cineastas contemporáneos se han puesto al servicio del trabajo de sus antepasados –hasta el extremo de que Lisa Lewenz presenta su película como codirigida con su abuela Ella Lewenz–, recomponiendo los materiales antaño filmados para ofrecer ahora una crónica de acceso público. Estaríamos por tanto ante la variante audiovisual más estricta de lo que Paul John Eakin ha definido en el medio escrito como "proximate collaborative autobiography"²⁶. Eakin propone este término para aquellas obras sobre alguien íntimo y/o de la familia, con dos primeras personas hablando, y en donde el autor cuenta su vida al contar la vida del otro. En cierta manera esto se puede afirmar de películas ya estudiadas como *Nobody's Business*, *Family Portrait* *Sittings* o *51 Birch Street*. Pero ahora esa segunda voz –del abuelo, la

abuela o el padre— ha adquirido un protagonismo inusitado, sosteniendo el peso principal de la crónica visual, en su doble faceta de cineastas domésticos que captan la vida familiar, y de cineastas *amateur* que registran acontecimientos públicos, costumbres festivas o ritos sociales. Con independencia de que se trate de escenas familiares o acontecimientos públicos, el paso del tiempo ha otorgado a esas imágenes una pátina similar que apela al espectador contemporáneo más allá de la específica historia familiar, atraído por su crónica de las costumbres de la época, tanto familiares como sociales. Así, podemos conocer la vida en la Venezuela de los años treinta, hasta llegar a los sesenta, a través de las películas de Edgar Anzola, que ahora recupera su hijo Alfredo; la vida de una pequeña ciudad de México a través de los filmes de José Buil, que nos presenta su nieto; y la vida del Berlín de los años veinte y treinta gracias a Ella Lewenz, cuyos filmes recupera su nieta Lisa.

Ese carácter habitualmente celebratorio o festivo de las películas domésticas tiene como consecuencia necesaria la ausencia en su repertorio temático de metraje de acontecimientos traumáticos, tanto a nivel familiar como histórico. Por eso resulta difícil encontrar documentales autobiográficos que se apoyen en material doméstico para abordar las experiencias históricas más traumáticas del siglo XX. No obstante, en ocasiones los cineastas contemporáneos han utilizado el metraje doméstico disponible para contrastarlo con los relatos orales de las experiencias traumáticas de sus antepasados, confeccionando un fresco de gran viveza a través de los contrastes entre la experiencia ordinaria y las penalidades provocadas por esos conflictos históricos. Se configura así una versión audiovisual de lo que Marianne Hirsch ha definido como *postmemoria*,²⁷ esa recapitulación de la historia traumática, realizada por la segunda generación a partir de los recuerdos de sus protagonistas o supervivientes. Así se observa, por ejemplo, en *Allah Tantou, à la grâce de Dieu* (1991), realizado por David Achkar desde el exilio francés, acerca de la vida de su padre, un conocido político de Guinea-Bissau, que fue encarcelado y posteriormente ejecutado. Achkar ofrece una crónica entre familiar y pública de su país, que busca recuperar la figura paterna para sí mismo y para la Historia. Y para ello se sirve en primer lugar de películas y fotografías domésticas, y de noticieros que recogieron su actividad pública. Pero al no contar con registros audiovisuales una vez que encarcelan a su padre, añade abundantes escenas dramatizadas de su vida en la cárcel, creando un relato híbrido en su combinación de estrategias de ficción y no-ficción, cada vez más al uso en la práctica contemporánea²⁸.

En este marco, cabría pensar que la II Guerra Mundial habrá dado lugar a propuestas interesantes en la hibridación de materiales domésticos y crónicas autobiográficas. Y desde luego existen trabajos cercanos, como los realizados por el húngaro Peter Forgács —desde su serie *Private Hungary* hasta *The Maelstrom* (1997)— pero con un enfoque no autobiográfico. En el ámbito norteamericano, sin embargo, se pueden encontrar obras que trabajan esa hibridación en relación con la reclusión en campos de internamiento de la población americano-japonesa durante los años del conflicto bélico²⁹. La huella que dejaron esos años en aquella generación produjo efectos no sólo materiales —la pérdida de sus posesiones, la emigración casi forzosa a otros lugares tras su liberación—, sino personales e identitarios, provocando crisis de largo alcance que todavía resuenan en las siguientes generaciones. *Rabbit in the Moon* (Emiko y Chizu Omori, 1999) explora esos conflictos aportando un amplio contexto histórico, focalizado desde la experiencia personal de las realizadoras, que vivieron de niñas los años de internamiento. La voz autobiográfica de Emiko hilvana las imágenes contemporáneas, el metraje de archivo histórico y las películas *amateur* y domésticas, destacando dos fotografías de su familia como síntesis visual de la historia: una previa a la guerra, con los padres y sus dos hijas; y otra ya en el campo de internamiento, con ella y su madre (la que será de hecho su primera foto y la última de su madre, que muere al poco de salir del campo).

La fractura vital sufrida por los americano-japoneses en esos años resulta aun más aguda en la historia contada por Lise Yasui en *Family Gathering* (1988), en donde recapitula esa época histórica a través de la trayectoria de su abuelo, que tras sufrir aquellos hechos terminó suicidándose ya anciano. Yasui reconstruye la vida de esa comunidad y la biografía de su abuelo con material de archivo, recuerdos orales de sus familiares, fotografías y películas domésticas filmadas por su tío o por su padre. Lo novedoso de este filme es el protagonismo de esas películas familiares, que constituyen para la realizadora una fuente básica de memoria familiar, hasta el extremo de haber tenido durante años la certeza errónea de haber conocido a su abuelo, asociada a una visita familiar específica, como ella misma explica en *off*: “Ese recuerdo lo inventé yo, una creación que partía de otras historias que escuché y de las imágenes de las películas de mi padre”. Estas películas son la causa primera de su indagación en el pasado familiar, como continúa explicando: “En las películas había escenas con mis abuelos. Cuando aparecían, mi padre se extendía en historias familiares del pasado, concluyendo con alguna ense-

ñanza sobre el trabajo constante y el estudio. Otras veces no decía nada. Cuanto menos decía, más curiosidad me entraba”. La realizadora es consciente de que esas películas familiares ofrecen una visión del pasado incompleta, cuyos huecos se rellenaban en el propio visionado familiar. Pero precisamente la naturaleza traumática de ese pasado provocaba en su familia una recapitulación fragmentaria, con silencios que ponían voz a las heridas del pasado. Sobre ese entramado de evidencias visuales y silencios sobre el pasado construye ahora Lise Yasui su crónica, entre histórica y autobiográfica, que concluye con un homenaje explícito a la memoria familiar conservada en esas cintas domésticas: “Ahora miro estas películas y todo parece un poco diferente. Soy consciente de que éste es un pasado que no se puede dar por supuesto. Es un pasado que mi familia construyó para ellos mismos y es un pasado que ellos me dieron a mí”.

Concluye aquí este itinerario por los caminos que cruzan del cine doméstico al autobiográfico. Al final, los matices y resonancias encontradas durante el camino se terminan mezclando, con sus relatos personales y sus miradas a la Historia pública, los estilos ingenuos y los reciclajes sofisticados, y su apelación universal a partir de los registros domésticos. El camino sigue además abierto a constantes novedades, pues los discursos doméstico y autobiográfico aparecen cada vez más hibridados con el creciente auge de las nuevas tecnologías. Así lo demuestra por ejemplo el recurso constante a grabaciones domésticas con cámaras digitales y teléfonos, que luego pueden pasar a formar parte de *blogs* personales de acceso público. Todo parece apuntar a que serán esas nuevas pantallas de móvil o de ordenador las que terminarán por convertirse en las terminales habituales de las nuevas historias autobiográficas, lo que también comportará nuevos modos y retos para articular el registro doméstico en el relato autobiográfico.

¹ Este capítulo se inserta en una línea de investigación en la que he trabajado en los últimos años sobre documental autobiográfico, cine doméstico y memoria familiar, que se concretará próximamente en un libro colectivo sobre el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos.

² Así lo verá cien años después José Luis Guerín cuando plantea su personal homenaje al centenario del cine construyendo *Tren de sombras* sobre la fascinación hacia la imagen doméstica, como dimensión más primigenia del fenómeno cinematográfico.

³ Cfr. Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Megazul-Endymion, Madrid, 1994. No se considera aquí al narrador, tercer término del pacto autobiográfico en literatura, pues la translación de esta figura al cine comporta problemas que nos alejarían de nuestro propósito y su omisión tampoco invalida la tesis principal.

⁴ Autores como Roger Odin o Jean-Pierre Esquenazi han destacado la recepción familiar como el rasgo más específico a la hora de definir el cine doméstico, que lo distinguiría en última instancia de otros cines

con los que comparte rasgos formales similares. Cfr. Roger Odin, “Le film de famille dans l’institution familiale”, pp. 27-39, y Jean-Pierre Esquenazi, “L’effect “film de famille””, pp. 207-224, ambos en Roger Odin, ed., *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, París, 1995.

⁵ James M. Moran, *There’s No Place Like Home Video*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002, pp. 59-64.

⁶ José María Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993; y Dario Villanueva, “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”, en José Romera Castillo, ed., *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor, 1993, pp. 15-31.

⁷ En este sentido cabe destacar la caracterización que hace Michele Citron –realizadora de *Daughter Rite* (1978)– de las películas familiares rodadas por su padre como “ficciones necesarias” para sobrellevar los días grises y rutinarios de la vida familiar. Cfr. Michelle Citron, *Home Movies and Other Necessary Fictions*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999.

⁸ Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, op. cit., p. 51.

⁹ La aparición de los *blogs* personales, con o sin vídeo, ha supuesto lógicamente novedades respecto a los diarios clásicos. Para un estudio de las relaciones entre ambos formatos, véase José van Dijck, “Composing the Self: Of Diaries and Lifelogs”, *Fibreculture*, nº 3, 2004, <http://journal.fibreculture.org>.

¹⁰ En este sentido resulta preocupante que los estudios que se han realizado sobre el tema remitan a enlaces en la Red no operativos actualmente. Así ocurre, por ejemplo, con el sitio web de Amy Miller Acosta estudiado por Michael Renov en su artículo “The End of Autobiography or New Beginnings? Everything You Never Knew You’d Know about Someone You’ll Probably Never Meet” (en Jan Campell y Jane Harbord, eds., *Temporalities, Autobiography and Everyday Life*, Manchester University Press, Manchester 2002, pp. 280-291). O en el artículo de Andreas Kitzman, “Watching the Web Watch Me. Explorations of the Domestic Web Cam”, en MIT Communications Forum, (<http://web.mit.edu/comm-forum/papers/kitzmann.html>), cuyos casos de estudio tienen enlaces que tampoco están operativos.

¹¹ Cfr. Jim Lane, *The Autobiographical Documentary in America*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2002, pp. 48-93.

¹² Cfr. Roger Odin, “Du film de famille au journal filmé”, en Yann Beauvais y Jean-Michel Bouhours, eds. *Le Je Filmé*, Éditions du Centre Pompidou, París, 1995. En este mismo libro cabe destacar también la visión similar de otros dos autores sobre este tema: Yann Beauvais, “Le Je à la caméra”; y Willem de Greef “Digressions sur le journal filmé”.

¹³ Cfr. Laurence Allard, “Une rencontre entre film de famille et film expérimental: le cinéma personnel” en Roger Odin, ed., *Le film de famille. Usage privé, usage public*, op. cit., pp. 113-123.

¹⁴ Cfr. Jeffrey K. Ruoff, “Home Movies of the Avant-Garde: Jonas Mekas and the New York Art World” en David E. James, ed., *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*, Princeton University Press, Princeton, 1992, pp. 310-306.

¹⁵ Así lo manifestaba en la entrevista que le realicé el 18 de agosto de 2000. Y así lo pude comprobar personalmente en el pase privado de *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* el verano de 2001, al que asistimos cinco personas: tras interrumpir la proyección hacia la mitad, nos invitó a comer, argumentando que a todos los que ven sus filmes los considera sus amigos, y por tanto, merecedores de esa invitación.

¹⁶ Cfr. David E. James, “Film Diary/Diary Film: Practice and Product in “Walden””, en David E. James, ed. *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*, op. cit., pp. 144-179.

¹⁷ Maureen Turim, “Reminiscences, Subjectivities, and Truths”, en David E. James, ed., *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*, op. cit., p. 209.

¹⁸ El proyecto de *365 Films* se encuentra en www.jonasmekas.com. La novedad de la idea no sólo incluye su soporte en la Red, sino su propia explotación, pues se pueden descargar gratis en el día en que se cuelgan, pero ya más adelante se descargan al precio de 1,99 \$. Una estrategia que resulta un tanto anacrónica, en pleno auge de los *videoblogs*, con su filosofía siempre abierta y gratuita.

¹⁹ Para un análisis más detallado de esta película, cfr. mi artículo “The Immigrant Experience in Jonas Mekas’s Diary Films: A Chronotopic Analysis of *Lost, Lost, Lost*”, *Biography*, vol. 29, nº 1, invierno de 2006 pp. 54-72.

²⁰ Esa diversidad no siempre encuentra el adecuado refrendo en la reflexión crítica o académica, que con demasiada facilidad se ciñe a un canon limitado a las películas con mejor distribución y mayor apoyo mediático. De ahí que películas como *Tarnation* o *Capturing the Friedmans* (ésta, no propiamente autobiográfica) acaparen una atención inusual, por su aparente novedad en el panorama cinematográfico, cuando sus propuestas no resultan tan nuevas y más bien poco equilibradas. Parafraseando a Kracauer, aunque en un contexto diferente, quizá el mayor problema de estos dos filmes resida en su tendencia a explotar, más que a explorar, los conflictos, los personajes y los materiales domésticos a su disposición.

²¹ Para un estudio más detallado de este cineasta, véase Efrén Cuevas y Alberto N. García, Eds., *Landscapes of the Self: The Cinema of Ross McElwee / Paisajes del yo. El cine de Ross McElwee*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2007.

²² Berliner ya había trabajado con cine doméstico en su primer largometraje, *The Family Album* (1986), construido enteramente con este tipo de material, pero de origen anónimo, no autobiográfico. Para un estudio más amplio de este cineasta, cfr. Efrén Cuevas y Carlos Muguero, eds., *El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner / The Man without the Movie Camera: The Cinema of Alan Berliner*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2002. Véase también su página web www.alanberliner.com.

²³ Para más información sobre *The Watershed*, véase www.thewatershedproject.com.

²⁴ Berliner manifiesta esto por ejemplo en la entrevista de Mitch Albert (en Cuevas y Muguero, eds., *El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner*, op. cit.): "Gran parte de la vida de mi padre ha sido un misterio para mí. Siempre he necesitado saber por qué ha elegido vivir del modo en el que vive. [...] Puedo decir honestamente que estamos mucho más próximos ahora que antes. Es como si el proceso de hacer la película hubiera disipado las tensiones entre nosotros. Yo me he ido dando cuenta de que si no puedo cambiarle, al menos puedo intentar conocerle mejor". Dough Block expresa algo similar en la página web del filme (www.51birchstreet.com): "Ultimately, though, it's been a priceless experience. To be able to understand my parents better; to be able to pay tribute to them as fallible human beings who did the best they could; to get so much closer to my father; to gain closure with my past...".

²⁵ Para más información sobre *A Letter Without Words*, véase www.thinksmall.org/lewenz.

²⁶ Cfr. Paul John Eakin, *How Our Lives Become Stories: Making Selves*, Cornell University Press, Ithaca, 1999, pp. 175-182.

²⁷ Cfr. Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1997, pp. 17-25.

²⁸ El cine documental siempre ha empleado dramatizaciones o reconstrucciones, pero en las últimas décadas resulta más frecuente que se inserten sin especiales señalizaciones, creando productos mestizos más cercanos a propuestas de vanguardia o experimentales. Sobre este asunto, véase María Luisa Ortega, "Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación", en Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán, eds., *Documental y vanguardia*, Cátedra, 2005, en concreto pp. 209-217. En ese mismo libro yo exploro las conexiones del cine autobiográfico con la vanguardia en "Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica", pp. 219-250.

²⁹ Existe una interesante producción de documentales autobiográficos sobre estos hechos, que ha despertado bastante interés entre académicos anglosajones, entre los que cabe destacar a Peter X. Feng ("Articulating Silence: Sansei and Memories of the Camps", *Identities in Motion*, Duke University Press, Durham, 2002, pp. 68-100). En español, véase mi artículo "La crónica histórica a través de la mirada autobiográfica. Las huellas de la II Guerra Mundial en los japoneses-americanos", en Carlos Muguero, ed., *El cine de los mil años. Una aproximación histórica y estética al cine documental japonés (1945-2005)*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2006, pp. 193-200.

Al borde del abismo, desde la distancia. Notas sobre la enfermedad, el dolor y la muerte en la (auto)biografía filmada

CARLOS LOSILLA

Un auteur, c'est n'est pas une personne.

PHILIPPE LEJEUNE

Cuando digo "yo", nunca estoy seguro de referirme a mí. Se trata de una instancia lingüística, de una construcción cultural, de una convención social que delata mi interior cuando no lo deseo. Por eso me escondo, me oculto de esa agresión al sistema desestructurado de mi personalidad, si es que puedo denominarla así, si es que se puede denominar así algo tan lábil como un cuerpo inseguro habitado por un montón de pensamientos deslavazados que ni siquiera dicen de dónde proceden. El yo no existe si no es a través de la escritura, y por "escritura" entiendo cualquier tipo de expresión más allá de la mera comunicación verbal que se da en el intercambio cotidiano. Incluso en ésta el yo tiende a replegarse, a enmascararse, pero en la escritura, o la expresión, llamada "artística" —el arte es otro invento para instalar un avatar exterior en el caos interior— los mecanismos para realizar esta tarea de camuflaje son tan diversos que urge una casuística de la piratería cultural, una investigación a fondo, despiadada, que venga a decirnos qué ocurre cuando alguien habla en primera persona.²

Todo esto se acentúa cuando se trata de utilizar el yo como sujeto de la representación del dolor, pues en ese caso las estrategias son infinitas, tratándose como se trata de una violación de la intimidad a través de una confesión: la estupidez del cuerpo a la hora de defenderse de los ataques del exterior, la fragilidad de sus defensas cuando se expone a la intemperie. Dos anotaciones se imponen ahora. La primera de ellas quiere explicar que cuando digo "cuerpo" digo sólo "cuerpo", es decir, no quiero referirme al "ánimo", al "espíritu" y mucho menos al "alma": reinención materialista del pensar y el escribir, precedentes de movimientos corporales que responden a una ignota correspon-