

De lo privado a lo público: cine familiar y cine documental en la España contemporánea .

Por Beatriz Comella Dorda. (Universidad Rovira i Virgili)

Resumen:

El artículo explora algunas de las películas de ficción y, sobre todo, documentales de los últimos años del cine español para rastrear en ellas las huellas de dos géneros que están siendo objeto de la atención internacional en los últimos años: el cine familiar y el cine *amateur*. Las diferentes formas de apropiación de estos géneros en el cine documental, tanto desde un punto de vista formal, como de contenido (los presupuestos ideológicos que subyacían en ellas y que están siendo sustancialmente modificados) suponen una interesante reflexión sobre los cambios que está viviendo la sociedad contemporánea.

Abstract:

This paper explores some of fiction and, above all, non fiction late Spanish films in order to seek in them traces of two genres which are under world attention and study: the *film de famille* and *amateur* films. The different appropriation ways of these genres in documentary cinema, not only in a formal point of view (language, style) , but also in a content way (ideological issues which lay under these films are being substantially modified) supposes an interesting consideration of some changes our contemporary society is suffering.

Palabras clave:

Film de famille, cine *amateur*, cine documental, público, privado.

Keywords:

Film de famille, *amateur* cinema, documentary cinema, public, private.

Jaume Bauzá ¹ recordaba no hace mucho las palabras que en su momento pronunciara Jean Cocteau: “El cine *amateur* es el privilegio de abrir las puertas prohibidas”. Esas puertas prohibidas se están ya abriendo en nuestro país, y no sólo porque están saliendo a la luz algunas pequeñas obras antes desconocidas para el gran público, tanto de cine propiamente *amateur* como de cine familiar (del que se ocupará este artículo propiamente) gracias al trabajo de varios investigadores, sino también porque algunos directores de cine de lo real, más o menos comercial, están utilizándolas de forma extraordinariamente rica y creativa.

Películas familiares” de verdad” que estos directores introducen de formas diversas dentro de la diégesis de sus propios filmes. O películas que adoptan la forma, el

¹ Bauzá, Jaume (02/09/2007) , “ El ‘otro’ cine”, *El País*. (www.elpais.com)

lenguaje, de esos *films de famille* para presentar unas imágenes que no son realmente películas familiares.

Ya los hermanos Lumière comenzaron su andadura realizando algunos filmes que podríamos sin duda alguna incluir dentro de lo “familiar”. El desayuno que los padres Lumière dan a su bebé ante la mirada atenta de la cámara, en una escena de intimidad familiar, supone el inicio de este género que, hasta tiempos relativamente recientes, ha quedado precisamente relegado al ámbito de lo íntimo. Es precisamente esa la característica que define el género.

Roger Odin ² creó, en el año 1992, en la Universidad *Paris III (Sorbonne nouvelle)* un equipo de trabajo cuya misión era recuperar, estudiar y sacar a la luz todo aquel cine familiar que había permanecido casi olvidado; como resultado de este trabajo, de igual forma que sobre el cine no profesional, o *amateur*, ya ha publicado varios estudios que han sentado las bases de todo trabajo posterior. Para él, el cine familiar se define como “ un film (ou une vidéo) réalisé/e par un membre d'une famille à propos de personnages, d'événements ou d'objets liés d'une façon ou d'une autre à l'histoire de cette famille et à usage privilégié des membres de cette famille”. (Odin:1995, p. 27). Es decir, este «cine familiar» se considera como tal no sólo porque esté producido dentro de un ámbito familiar y por un miembro de dicha familia, sino, sobre todo, porque está concebido para ser recibido (“usage privilégié”) exclusivamente dentro de este mismo ámbito. Pensemos en esos momentos en que las familias burguesas veían las imágenes que alguien de su familia había filmado sobre ellos, en ocasiones señaladas de felicidad familiar.

En otros lugares de Europa han ido surgiendo en los últimos años diferentes cinematecas y centros de recuperación del cine familiar, para la restauración y digitalización de las películas originales. El que tenemos más cercano es *Cinema rescat*, en Cataluña. Otro de ellos, *Home Movies*, en la ciudad de Bolonia, se autodenomina *Archivio Filmico Della Memoria Familiare*, en un sentido claro de conservar no sólo unos celuloideos o fotografías antiguas que pertenecieron a una familia anónima, sino también, con ello, de salvaguardar la memoria, los recuerdos, la historia, de ese misma familia que en ellos deposita su confianza. Conservar la intrahistoria, la historia privada, para construir la gran historia, la historia pública. Maria Roig, una joven tarraconense que trabaja como colaboradora en el centro, explicaba a la autora de este artículo que esos materiales son cedidos en un acto de confianza, de modo que debe tenerse mucho cuidado con el uso que de ellos se haga. Si una empresa que fabrica pasta (Barilla, por ejemplo, decía ella) solicita al centro unas imágenes antiguas de una *mamma* italiana cocinando la pasta, debe pedirse el permiso a la familia a la que pertenecen las imágenes, pues no a todo el mundo le gusta ver a su bisabuela en la tele en un anuncio de spaghetti. Pero, por otro lado, el centro propone una iniciativa sumamente interesante: reutilizar de manera creativa ese material fílmico que las familias ceden al centro para ser restaurado y conservado y darlo a conocer, hacerlo público. A través de exposiciones, sesiones especiales de exhibición (el día 14 de agosto, Día Internacional del Cine Familiar , en formato original) y otras actividades, esas películas son mostradas al público. Es lo ocurrido con el riquísimo archivo de la familia Togni, dedicada al circo, muy conocida en su país. Las películas de la familia, de diversas épocas, muestran tanto la vida privada de sus miembros (celebraciones familiares, sobre todo) como los ensayos (que nos remiten involuntariamente a algunos momentos de *Freaks* , si bien los miembros de la

² Nos referimos a los trabajos de Odin así como a los de otros investigadores que estudian el cine familiar o *amateur*, y que aquí recoge en los dos volúmenes que coordina: Odin, Roger, (1995): *Le Film de famille. Usage privé. Usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck. y Odin, Roger, (1999): *Le cinéma en amateur, Communications*, (68).

familia Togni son mucho más “normales” y próximos a nosotros, sin duda) y otras peripecias familiares; entre ellas, la más conocida: la travesía por los Alpes con sus elefantes, al modo de Atila, y que tuvo gran repercusión en los medios de comunicación italianos. *Home Movies* ha montado todo un recorrido expositivo con esos filmes, en el que se incluyen tanto exposiciones multimedia en museos como la participación en festivales, caso del último festival *Memorimage* de Rerus, celebrado en noviembre de 2008. Así, unos materiales fílmicos pensados en origen para ser vistos en familia, en privado, toman corporeidad pública y trascienden el ámbito de lo íntimo. Su interpretación, la descodificación, exenta de un contexto predeterminado y conocido, será seguramente mucho más rica y sorprendente.

El cine en museos, o para museos, es cada vez más habitual. Ese extraordinario visionario de las formas fílmicas que es, aún hoy, Basilio Martín Patino lleva años confiando en formas alternativas de exhibición del cine. Su última exposición, *Espejos en la niebla (Un ensayo audiovisual)*, que, desde el Círculo de Bellas Artes de Madrid, donde estuvo en el verano de 2008, ha viajado a otras ciudades castellanas, no hace más que confirmar la confianza que el cineasta salmantino deposita tanto en los centros de exposiciones como nuevas sedes sociales del cine como en el propio espectador capaz de interpretar, “imaginar, construir” (“yo tengo mucha confianza en el público”, manifestaba el director a la autora de este artículo en entrevista reciente). En la exposición se pueden ver, en varios monitores dispuestos en pequeños espacios separados, como celdas (“como un panal de rica miel”, son sus palabras), diferentes montajes audiovisuales que el director ha articulado en torno a la historia de una familia de campesinos salmantinos que hubo de marchar de las tierras que trabajaban. Las imágenes no reconstruyen linealmente su historia, sino que permiten conocer aspectos del contexto histórico en que vivieron, de las peripecias que pasaron. Es el espectador quien reconstruye de forma totalmente libre la historia en su imaginación.

Las filmaciones de las celebraciones familiares han sido, por otro lado, objeto del interés de cineastas, también desde la ficción.

En *Las horas del verano*, último y reciente filme de Olivier Assayas (2008), el director parece volver a esos códigos en que la armonía, la felicidad, de todos los miembros de la familia, eran registrados en una ocasión especial (en este caso, la celebración del setenta y cinco aniversario de la abuela Hèlène) por la cámara para, después, o en reuniones familiares posteriores, poderlos ver todos juntos y disfrutar de ellos. Momentos de felicidad que sólo esas personas son capaces de entender en toda su profundidad, pues el contexto en que deben interpretarse les pertenece sólo a ellos. Y son los objetos que Hèlène adora, y que pertenecían a su tío-abuelo artista, con quien se sentía muy unida (más tarde se descubre la real naturaleza de sus sentimientos) los que la cámara va mostrando al espectador, lentamente, en primeros planos cercanos, para que se pueda apreciar su belleza. Jarrones modernistas, muebles exquisitos de la misma época, paneles de Odilon Redon, que son para Hèlène huella viva de su gran pasión. Un sentimiento que, por otro lado, y con cierta ingenuidad, sólo comparte el mayor de los hijos, encargado por su madre de salvaguardar el patrimonio, no sólo material. Pero la muerte de Hèlène provoca, sólo levemente, no se llega a una trágica ruptura, el desequilibrio en esa armonía. Los otros hijos no aman los objetos y, además, necesitan dinero. Es la secuencia en que los hijos discuten el final que debe darse a todo el patrimonio el que cambia la forma de filmar, y de narrar, de Assayas. La cámara ya no se detiene, no reposa tranquila sobre los objetos queridos, no filma, como hacían los cineastas de las películas familiares, en largos planos la felicidad familiar. La cámara se vuelve ahora nerviosa, impulsiva. Sigue a los personajes por la calle, conduciendo, tratando de buscar un aparcamiento. De la armonía de la filmación familiar se pasa a la urgencia de cierta filmación contemporánea. Del amor por el objeto, por el detalle, se pasa a planos-secuencia

largos, que siguen al personaje, pues éste es el que ahora tiene importancia, los objetos ya la han perdido.

No sólo en cuanto a la forma, también en el contenido, transgredió, y quebró, el cineasta danés Thomas Vinterberg, dentro de los ya agotados presupuestos de Dogma 95, las premisas del cine familiar, en *Celebración* (*Festen*, 1998) La familia que acudía a la celebración del sesenta cumpleaños del patriarca de la familia, en la gran mansión familiar, como hacen los Berthiez en el filme de Assayas, asistía nada menos que a la revelación de que el homenajeado era un pederasta inmoral que abusaba de sus hijos. La cámara perseguía entonces a los diferentes miembros de una familia disfuncional, como tantas otras, en la intimidad de la ducha, en las diferentes habitaciones de la casa, hasta reunirlos en torno a la mesa, momentos antes de la revelación que acababa súbitamente con ese *bonheur* de la que Odin hablaba. (Fig. 1)

El caso de las películas *amateur* es parecido, pero no idéntico. Se trata de películas realizadas por personas que no se dedican al cine de forma profesional y, por tanto, no esperan obtener beneficios económicos de su proyección ante un público, a pesar de que existen desde hace muchos años concursos a los que estas personas presentan sus trabajos y pueden ganar premios. De hecho, habría que recalcar que, casi siempre, aquel que comienza filmando a su familia puede seguir realizando pequeñas películas *amateur*, normalmente situadas también en un escenario próximo a lo familiar (un viaje, una representación teatral casera, un festival infantil en el que participa algún hijo...) y, quizás, con el correr del tiempo, el gusanillo le lleve a presentar alguna de sus producciones a algún festival o concurso, vía asociación de cineastas aficionados del que ya es miembro, para llegar, a lo mejor, con los años y mucha suerte, a participar de alguna forma en una producción más ambiciosa de tipo profesional. Camino que recorrió, por ejemplo, uno de nuestros cineastas malditos, Llorenç Llobet-Gràcia, autor de *Vida en sombras* (1947) (Fig 2) película prácticamente desconocida para el gran público, protagonizada por el recientemente desaparecido Fernando Fernán-Gómez.

Camino que explica de forma magistral Krzysztof Kieslowski en su película *Amator* (1979). Filip es un joven que se compra una cámara de cine para filmar a su hija Irenka, que está a punto de nacer. De las filmaciones exclusivamente familiares pasa a las de diversos acontecimientos en el ámbito laboral, a petición del director de la empresa donde trabaja. Crea un Cine-Club y se aventura a realizar trabajos más personales, a riesgo de ser expedientado en una Polonia bajo el dominio soviético. Sus trabajos son presentados a concursos de cineastas *amateurs* en los que obtiene un cierto reconocimiento, lo que le lleva a que la televisión le pida la realización de un documental sobre su ciudad. Su obsesión por este trabajo le lleva a la incompreensión familiar y su mujer, embarazada de su segundo hijo, le abandona. El trabajo que realiza para la televisión muestra aspectos degradados de su ciudad, lo que origina que su principal apoyo en la empresa sea expedientado y pierda su trabajo. El plano final del filme nos muestra a un Filip que se enfoca su propio rostro con la cámara de 16 mm. recién comprada por la empresa, anunciándonos de forma casi profética algo que permitirá con el correr del tiempo la moderna cámara de video: la autofilmación. En *Amator* es precisamente ese salto a lo profesional lo que ha destruido el espíritu con que fue iniciada por Filip su actividad fílmica. Si su idea era capturar los instantes de felicidad familiar, como toda película familiar pretende, lo que ha conseguido ha sido precisamente destruirla. Cuando, en cierto momento de la película, confiese a su mujer que para él es más importante filmar que “una vida tranquila y en paz” está sentenciando su final. Si Kieslowski, por otro lado, pretendía mostrarnos la cámara de cine como un arma (debemos recordar aquí que el director polaco abandonó su trabajo como documentalista en favor de la ficción por considerar que con el

documental estaba, de alguna forma, robando la intimidad, agrediendo, a personas a las que podría dañar con su trabajo, algo que muestra con toda claridad su película), consigue también, seguramente sin haberlo buscado, sugerir cómo, con el correr del tiempo, la cámara pasará de un uso público (el cine profesional) o familiar, y, por tanto, más o menos social, a un uso que podría considerarse absolutamente íntimo (pensemos en las filmaciones caseras de cine porno que circulan por la red) e, incluso, totalmente individual, personal, como ocurre con tantos diarios filmados, de los que seguidamente se hablará. (Fig.3)

El mismo Odin nos recuerda que el cine en video permite, entre otros aspectos nuevos que el cine familiar no permitía, ser usado en un ámbito casero, individual (debido a las posibilidades de su repetición por medio de reproductores de VHS o de DVD) y, sobre todo, banalizar sus contenidos o, lo que es lo mismo, filmar escenas que antiguamente no hubieran sido filmadas, pues era mucho más caro filmar. Entre éstas, escenas de la cotidianidad, del día a día, o escenas “negativas”, reprobables, inmorales, no pensadas para ser proyectadas ante un público familiar, sino quizás ante la pareja, o, sencillamente, ante uno mismo, en un acto de onanismo que tantos filmes de ficción del cine moderno recogen (por ejemplo, en *Sex, lies and videotape*, de Steven Soderbergh . -1989 -) Incluso, ante alguien a quien se quiere hacer daño, revelar algo antes desconocido o abrir los ojos ante alguna realidad ignorada. Sólo hay que recordar, sin ir más lejos, las cámaras que se instalan de forma secreta para vigilar a las canguros de los hijos en el seno de algunas familias. En este sentido, y se avanza ya así alguna de estas aportaciones del cine de lo real español de los últimos tiempos, una de las producciones de la última edición – la novena, acabada en 2007 - del Máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo de la *Universitat Autònoma* de Barcelona, un cortometraje de 24 minutos, titulado *OP.1207-X*, escrito y dirigido por la estudiante de dicha promoción Luciana Julião, plantea cómo estamos siendo controlados en nuestra vida diaria por infinidad de cámaras de vigilancia que, si bien pretenden nuestra seguridad, sólo consiguen una deshumanización aún mayor de la sociedad donde vivimos. En este excelente trabajo de montaje, se ven, por ejemplo, cámaras que permiten a una madre observar a su hija mientras está en la guardería. Los intertítulos, en cambio, nos informan de que la primera palabra que la niña pronuncia sólo es oída por la puericultora de dicha guardería, mientras su madre trabaja. Reflexión interesantísima sobre el uso, tan diferente, que hoy en día se puede hacer sobre una cámara casera de video que en un principio pretendía capturar de forma directa los momentos de unión y felicidad familiar, para ser después vistos también en ese mismo tipo de situación.

Otro trabajo reciente, que pudo visto en el mes de noviembre de 2007 en el Festival *Eurimage* de Reus, y también de corta duración, de Marlène de Gal, llevaba por título precisamente *Un film de famille* y presentaba en sus veinte minutos de duración las imágenes que una madre recién separada filma de su hijo, de cinco años. Pero no se trata en absoluto de imágenes plácidas de armonía y paz familiar. Asistimos a las preguntas complicadas que el hijo hace a la madre, o, a la inversa, las que ésta formula al niño: “¿cuál es tu casa, la de papá o la mía?” Preguntas a las que el pobre niño contesta como puede pues, al fin y al cabo, quizá está más preocupado por las imágenes que su madre toma de él que por lo que quiere decir lo que le están planteando. Cine familiar como terapia para superar una separación. Cine familiar en el que la familia ya no es como antes. La cámara como instrumento, como medicina, o como arma defensiva.

David Perlov, en su primer diario filmado, *Diary I(1973-1978)*, (1973-1978), manifiesta ante la visión de la sopa que su hija Yaël está a punto de tomarse en la cocina de su piso de Tel Aviv que “I must choose: to eat soup or to film the soup”; es decir, el mismo tipo de planteamiento que al propio Filip le había costado la tranquilidad familiar. En el

caso de Perlov, no será así, porque algo más adelante, en ese mismo año 1973, ante los acontecimientos que precipitan la guerra árabe-israelí (la invasión de ciertos territorios por parte de Egipto y la toma de los Altos del Golan por parte de Siria) tomará la decisión de dejar de lado la ficción que en un principio se había planteado porque: “For myself, from now on, document reality, only this.”, verdadera declaración de principios ante unas imágenes que muestran los tanques de guerra en las calles de una ciudad que se disponía a celebrar el Yom Kippur. (Fig.4)

Poco después insistirá: “to document the ordinary, the everyday. No more stories. No more plots.” La vida diaria es lo suficientemente interesante y reveladora de acontecimientos de trascendental importancia como para ser objeto de su atenta mirada. Entramos así en un género que, en cierto modo, se podría considerar un subgénero de las películas de familia: los diarios filmados. Diarios que, en ocasiones, como en el caso de Perlov, reproducen la vida diaria de aquel que la explica: El mismo Perlov aclara, en textos diversos, que la forma documental le permite explicar la realidad desde un punto de vista más poético, y que los textos *over* de su propia voz que se superponen a las imágenes, en una suerte de recitado demorado, hermosísimo, no son en absoluto improvisados: hay mucha selección, mucha literatura en ellos. Aún más, quizás, si tenemos en cuenta que se trata de textos en inglés dichos por un hombre que nació y vivió en São Paulo dentro de una familia judía que hablaba jiddish y que, con el tiempo, emigró de nuevo a Israel, para vivir en Tel Aviv y encargarse de la enseñanza del cine en su universidad, donde rechazó, por ejemplo – tal como él mismo va diciendo con ese inglés de suave acento extranjero – realizar películas de ficción más comerciales para la televisión, pues eso ya no le interesaba.

Del mismo modo, otros cineastas de todo el mundo han acometido la forma de diario para sus narraciones cinematográficas. Jonas Mekas nos viene rápidamente a la boca, Chantal Akerman, Ross Mc Elwee. Visiones de uno mismo desde ángulos distintos, confesiones de la trivialidad, de la intimidad, pero muy lejanas del onanismo del pornógrafo *amateur* y muy lejos también de las escenas de grandes fiestas familiares de felicidad y demostración de una vida saneada, casi lujosa, de comienzos de nuestro siglo.

Esta línea tradicional, inaugurada por Lumière, es tomada en lo que podríamos considerar un falso documental o, al menos, unas imágenes falsas de una película familiar, casi de un *film de famille* francés, pues la luz, la ambientación, el estilo, así lo sugieren, en *Tren de sombras. El espectro de Le Thuit* (José Luis Guerin, 1997). Unas imágenes en un blanco y negro que tira al sepia, en aparente mal estado, con manchas y fragmentos casi invisibles (extraordinario trabajo de laboratorio, por otro lado) parecen mostrarnos unos días de felicidad en el campo de una familia acomodada de principios de siglo. Pero la película es mucho, muchísimo más, que un juego con formatos y géneros: tras todo eso descubrimos, poco a poco, que tras la aparente felicidad familiar se esconde una relación prohibida, y, sobre todo, que quien nosotros creemos que filma no es en realidad quien lo hace, porque, en cierto momento, la imagen nos lo presenta filmando a la joven objeto de sus miradas, convirtiéndonos así en *voyeurs* involuntarios. *Voyeurs* como todos los cineastas familiares, cuando filmaban, con aparente inocencia, a las hijas, sobrinas, o criadas de la familia para volver una y otra vez a miraras, sin sentirse culpables por ello, pues la sociedad lo permitía. Juego que retoma otra vez Guerin en sus ficciones *En la ciudad de Sylvia* (2007) y *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2008). Igual que hace Ossayas cuando muestra la felicidad de la familia Berthiez, tras la que se esconde la pretérita relación clandestina entre el tío-abuelo artista y la sobrina Hèlène.

Juego parecido también el que Félix Viscarret realizara, en 1998, en su cortometraje *Dreamers*, falso documental de poco más de diez minutos, realizado mientras estaba

en la Universidad de New Jersey, y que le valió una Mención Especial en el Festival de Berlín, de 1999. En *Dreamers* se muestra la historia de una familia marcada por los cambios – sobre todo en las comunicaciones – del siglo mediante un inteligente y creativo montaje de imágenes de archivo, al que se superpone una voz *over* en primera persona (el supuesto último descendiente de la supuesta familia cuya historia se reconstruye). La reconstrucción presenta de este modo unos hechos que son todos reales pero que se asignan a una familia totalmente inventada. La película familiar no es más que un sorprendente *fake*.

No es, en cambio, ningún *fake*, otra película de montaje: *Un instante en la vida ajena*, de José Luis López Linares (2003). Las imágenes son del archivo personal de la familia Andreu, ilustre y acomodada familia barcelonesa (farmacéuticos y médicos inventores, sin ir más lejos, de las famosas “pastillas del Dr. Andreu” contra catarros y gripes). La hija del Dr. Andreu, Madronita, era una gran aficionada a las filmaciones domésticas y fue registrando casi cada instante de su ajetreada vida (dos maridos, varios hijos, viajes, guerras, estancia prolongada en Nueva York...) . López Linares realiza con esas imágenes, a las que los descendientes de Madronita le permitieron acceder, una reconstrucción, no sólo de la vida de la autora, sino de la vida de un siglo y, sobre todo, de una clase social (la burguesía acomodada y cosmopolita de principios de siglo en ciudades como Barcelona) en vías de extinción. Aquí sí que asistimos a la alegría (*joie de vivre*) y felicidad familiares, diversión, fiestas, representaciones teatrales caseras...todos los componentes que entraban en juego en toda auténtica película familiar de la primera mitad del siglo. Algo en cierto modo comparable a lo que reproduce, aunque en forma ficcional, la extraordinaria *Une partie a la campagne* , de Jean Renoir (1936).

Adán Aliaga, en cambio, muestra, en *La casa de mi abuela* (2006), bajo la forma aparente de una película familiar en que la retratada es la abuela de la niña-narradora protagonista, trasunto probable - o no - del propio autor, la vida diaria de esta abuela que se encarga de su nieta y que está a punto de irse a vivir a un piso nuevo, para dejar la casa en la que lleva toda la vida viviendo, pues los terrenos que ocupa se destinarán a nuevas viviendas. Especulación inmobiliaria aparte, la película, imaginativa y muy dura en muchos momentos (como cuando vemos a la abuela haciendo pis en el wáter que tiene en el patio de su casa, imagen que jamás nos hubiera mostrado una película familiar al uso) es una extraordinaria vuelta de tuerca sobre un género que ha dejado de ser lo que era.

Pero hay más. Filmar al que filma, sobre todo si es un miembro de nuestra familia, como lo que hace en el cortometraje *L'avi de la càmera* Neus Ballús, en el año 2005. Filmar al abuelo de 81 años que, desde que se ha jubilado, ha emprendido la ardua tarea de registrar la realidad que le rodea, de filmar todo aquello que transcurre en el mundo inmediato que habita. Cuando Neus Ballús muestra la ilusión, la alegría, el empeño en mejorar, en corregir errores, en aprender, en definitiva, de su abuelo, lo que está haciendo es compartir esa misma pasión. Pero, también, mostrar al espectador que filmar puede ser una estupenda manera de creación para la que no existen fronteras de edad.

Otros creadores salidos del mismo Máster de Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, como la anterior, utilizan igualmente imágenes familiares o *amateur* y las introducen entre otras que no lo son para aportar significaciones y funciones nuevas que antes no tenían. Es el caso de Ariadna Pujol, quien en su cortometraje *Tiurana* (1999), realizado antes de su largo *Aguaviva* (2006) , presentaba, al final de las imágenes en que se ve el proceso de inundación de la localidad leridana de Tiurana por las aguas del pantano de Rialb tras el paulatino – y traumático – abandono de la localidad por parte de sus habitantes, unas imágenes *amateur* en

blanco y negro cedidas por los propios vecinos a la autora, en las que unos niños vestidos de monaguillos posaban junto al cura del pueblo ante la puerta de la entonces concurrida iglesia. Contraste hermoso y triste entre un pasado de fiestas, de vida en común, y unos momentos durísimos que la autora registra en una narración muy meditada y de una belleza incuestionable. La intimidad de un pueblo, viene a decirnos, ha sido violentamente robada y destruida por el progreso.

Ricardo Íscar utiliza también de varias formas el concepto *film de famille*. En una de sus primeras películas documentales, *A la orilla del río*, de 1991, explica, en blanco y negro, la vida de una familia gitana trashumante a la orilla del río Tormes, durante un verano. Se ve cómo transcurre el día, entre trabajos y juegos infantiles, y cómo culmina con el baile, tradición imprescindible en la cultura gitana, en el que todos participan, sobre todo los niños. Quien filma, en este caso, vuelve a ser otro *voyeur*, un *voyeur* respetuoso y paciente que quiere mostrar, dejar constancia visual, documentar, modos de vida, ocupaciones, en proceso de desaparición. La trashumancia de los gitanos está siendo sustituida en la sociedad contemporánea por unos modos de vida más sedentarios, con ocupaciones u oficios más o menos “reglados” o controlados, para incorporarse así a una sociedad que tradicionalmente había rechazado a un pueblo que, por otro lado, se había deliberadamente automarginado para preservar intocables sus más ancestrales tradiciones. Esos oficios, tradiciones o costumbres que tienden a desaparecer son precisamente los que Íscar registra con su cámara, para que no caigan en el olvido absoluto, igual que hace en otras películas. En *Tierra negra* (2005), película producida dentro de ese mismo Máster de Documental de la Universidad Pompeu Fabra, y de la que, por cuestiones de producción, hay dos versiones, Íscar juega de una forma diferente: ahora la cuestión no será la “producción” de la película amateur o familiar, sino su contexto de recepción. En la versión más larga del filme, tres generaciones de una familia de mineros (abuela, madre e hija) verán en el televisor de su cocina unas imágenes que Íscar ha filmado de sus hombres trabajando dentro de la mina. Las mujeres se mostrarán muy sorprendidas por las condiciones extremas en que ellos trabajan y formularán en voz alta su deseo que de Dios los ayude siempre a salir de allí y volver a casa. Secuencia ésta que Íscar, por motivos de duración, suprimió en la versión corta, la estrenada en España. Las imágenes, por tanto, de miembros de una familia mostradas a otros miembros de la misma, aunque filmados por alguien ajeno a ella, servirán como muestra terrible de algo que era sospechado, imaginado, pero nunca antes observado, pues las mujeres no entran a la mina.

La forma de diario, o de autorretrato, más bien, aparece en *Dies d'agost* (Marc Recha, 2006). El paisaje salvaje, el agua, la escasa vegetación, donde habitan pocas personas, todas ellas solitarias, diferentes, muy alejadas de los turistas al uso de la costa catalana, la soledad, un calor asfixiante y la compañía de su hermano gemelo David son los protagonistas de esta película. Protagonistas absolutos si no fuera porque el verdadero y absoluto protagonista es el propio Marc, quien, por cierto, no había protagonizado aún tanto ninguna de sus películas, aunque sí aparecía de forma importante en muchas de ellas, como en el corto *Sobre el paso de dos personas unos cuantos años más tarde* (2001), en el que, además, hay una presencia importante del paisaje y del sonido, muy en la línea de Bresson, y en coincidencia con la película que nos ocupa. Con estas premisas, parece claro que el tono de diario personal, la autobiografía, van a estar muy presentes. Y, como en el cortometraje citado, la presencia de la familia (su madre, Àngels Batallé, y sus hermanos Pau y David aparecen habitualmente en sus filmes, de formas variadas) conformará aún más esa idea de autorretrato, o de narración en primera persona. El viaje es, además, la línea conductora argumental de una película que tiene en realidad más bien poco argumento, pues el viaje que se explica parece ser más bien un viaje interior, una búsqueda personal y muy subjetiva de las huellas de un amigo en un paisaje. Viaje

realizado, además, con un hermano, de ahí la consideración posible de película familiar. De hecho, sí que se respira aquí ese ambiente de armonía familiar, de felicidad (la *bonheur*), algo que vemos de forma más clara cuando, en un golpe de efecto digno de cualquier película de suspense, Marc desaparece de pronto sin dejar rastro y su hermano David emprende angustiado su búsqueda por las aguas de un pantano, en imágenes que tanto nos recuerdan a Herzog, o a Gus Van Sant, por ejemplo.

Una voz *over* femenina – la de su hermana pequeña, dice él – va explicando el viaje que sus dos hermanos mayores han emprendido. Es una voz que habla bajito, casi susurrando, sin estar muy segura de lo que dice, con un tono poético que, tal como explica el propio Recha³, era precisamente lo que pretendía. Esa voz esquiva, de alguna manera, la consideración del filme como de un auténtico diario personal, tal como sí hace Lupe Pérez, ya se verá más adelante, para intentar mostrarse a sí mismo como desde fuera, con una mayor objetividad, si la supuesta objetividad de la hermana respecto de sus hermanos es posible. Pero ello no es más una trampa, pues la cámara se coloca en tal proximidad a los dos hermanos, y más quizás al propio Marc – a David lo vemos a menudo de perfil, escuchando a su hermano, es este más un hombre de acción que de palabras – , que es como si estuviera colocada en un punto fijo y lo registrara todo, al modo de Mekas. La intimidad es tal, que no sólo se les ve dentro de la furgoneta, viajando por esas inhóspitas tierras quemadas por el sol, sino en los momentos en que echan la siesta (uno, en una hamaca; el otro, dentro de la furgocaravana), se bañan desnudos en el agua del pantano o mientras comen con voracidad sandía y queso, junto a una *hippy* que se han encontrado en su viaje y que regenta el restaurante de un camping de la zona. Alimentos que en algún lugar confiesa Marc Recha le servían de único sustento cuando vivía en París, cobijado en casa del director Hanoun, a los dieciocho añitos, falto de dinero, y se iba muchas tardes a ver a su adorado Robert Bresson a su apartamento parisino⁴. Homenaje a una juventud extraña, como su propia vida, entregada por completo al cine. (Fig. 4)

Otros personajes libertarios, salvajes, como él y su hermano, aparecerán por la escena: la joven del camping, o un guardabosques músico, trasunto del tercer hermano de la saga Recha, el mayor, Pau (al que aludía *Pau i el seu germà* – 2001 –, aunque de Pau hacía el actor catalán David Selvas) que es músico.

En definitiva, en este filme de Recha lo que se muestra es una apropiación personal y subjetiva de un género, el diario personal, en el que aparecen también otros elementos próximos al cine familiar: el viaje, el retrato de la felicidad y cariño familiares, visto todo ello con un deliberado distanciamiento que deja de serlo por la proximidad física de la cámara y la presencia continuada de lo cotidiano, lo íntimo.

Lupe Pérez García, directora argentina afincada en Cataluña y alumna también del mismo máster, estrenó en el año 2007 su película *Diario argentino*. Aquí aparecen casi todas las formas de que se está hablando hasta ahora. Por un lado, se trata de un diario, un diario de un viaje que la autora emprende para ir a ver a su madre y al marido de ésta que residen en Mar del Plata. Viaje que se convertirá en una reflexión no sólo sobre su propia familia, o sobre la historia de su propia familia, más bien, con todos los fantasmas que casi siempre encontramos en todas las familias: incomprendiones, desacuerdos, añoranzas...vida, en definitiva; sino también reflexión sobre la historia reciente de la Argentina, país golpeado una y otra vez por las

³ En entrevista que le hace Alex Gorina, en www.sessiocontinua.com, pocos días después del estreno del filme (10-12-2006).

⁴ Recha, Marc, (febrero de 1997), “Cuatro cosas que sé de Robert Bresson”, *Banda aparte. Revista de cine-formas de ver*. N°6, págs. 3-4.

dictaduras, las desapariciones, por el exilio, como el que la propia autora se vio obligada a emprender a instancias de su madre por la reciente crisis del *corralito*. Junto a todo ello, algunas imágenes caseras, filmadas probablemente por su marido, muestran instantes de su intimidad: Lupe en la playa con sus hijos, dando de mamar a uno de ellos, la familia entera de excursión en la sierra barcelonesa de Collserola...y Lupe en Argentina gritando en las manifestaciones de protesta o de apoyo a los diferentes líderes que su país ha visto subir al poder, caer, o simplemente, desaparecer.

Es en *Diario argentino* donde de forma más clara se aprecia ese paso de lo privado a lo público. Las imágenes que registran la felicidad familiar, la intimidad doméstica, le sirven a la autora para mostrar una realidad social, pública, que le ha tocado sufrir. La intrahistoria es un espejo incuestionable de la Historia.

En *Viaje a Narragonia*, del chileno también afincado en Barcelona Germán Bérgner Hertz (2003), se muestra el viaje que los tripulantes del barco Azart, una compañía de actores excéntricos y libertarios de diversos lugares del mundo, emprenden para fundar la mítica tierra de Narragonia. La compañía lleva años conviviendo: son como una gran familia, y las imágenes explican precisamente esos momentos de reunión, de armonía, de diversión, ensayos, comidas...pero también tristezas, soledades, discusiones. El director, que convive con ellos largas temporadas, registra todo de forma directa, muy próxima, sin concesión alguna a la comercialidad. El *film de famille* se hace casi brechtiano y se convierte en terapia y en documento de esa terapia.

Un apunte final. Algunas televisiones, como TV3, en su programa *Material sensible*, siguiendo la línea iniciada hace ya unos años por la televisión francesa, emiten programas en que se pueden ver las filmaciones reales que realizaron en su momento cineastas aficionados: películas familiares en un sentido tradicional, pero también viajes, filmaciones de tipo documental de diversa época y localización realizadas por personas anónimas que filmaban simplemente para divertirse y mostrar a su familia o amigos aquello que había sido punto de mira de su objetivo. Síntoma evidente del creciente interés que todo ello está suscitando en nuestro país.

Parece claro que el cine contemporáneo está dando paso a unas formas de narración en las que los límites entre lo público y lo privado se están traspasando de maneras diversas. Lo privado puede presentarse como una realidad generalizable, compartida por muchos, convirtiéndose así en social y, por tanto, pública. La recepción del cine no profesional ha dejado de ser un acto de hermanamiento familiar o entre aficionados miembros de una determinada asociación de aficionados para convertirse en algo que puede ser individual, totalmente íntimo, y repetible cuantas veces se quiera, por lo que sus contenidos pueden ser muy distintos de los que hasta ahora aparecían. El acto de filmar mismo se ha convertido en un ejercicio de creación que puede servir para disfrutar de la vida, para superar el dolor, o para exorcizar el pasado. Y la visión de esas imágenes puede ser medicina, tortura o castigo.

Filmar al otro, a la familia, filmarse a uno mismo; ver al otro, verse a uno mismo, actos de un presente confuso y torturado, pero también imaginativo y hermoso.

Bibliografía:

Estudios:

Odin, Roger, (1995): *Le Film de famille. Usage privé. Usage public.* .Paris: Méridiens Klincksieck.

Odin, Roger, (1999): Le cinéma en amateur, *Communications*, (68).

Artículos:

Bauzà, Jaume (02/09/2007) , “ El ‘otro’ cine ”, *El País*. (www.elpais.com).

Gorina, Alex, (10-12- 2006), “Entrevista con Marc Recha”, en www.sessiocontinua.com

Recha, Marc, (feb. 1997), “Cuatro cosas que sé de Robert Bresson”, *Banda aparte. Revista de cine-formas de ver.* N°6.

Películas citadas:

Aliaga, Adán, *La casa de mi abuela*, 2006.

Assayas, Olivier. *Las horas del verano*. 2008.

Ballús, Neus, *L'avi de la càmera*. 2005.

Bérger, Germán. *Viaje a Narragonia* . 2003.

Guerin, José Luis, *Tren de sombras. El espectro de Le Thuit*, 1997.

Íscar, Ricardo, *A la orilla del río*, 1991.

Íscar, Ricardo, *Tierra negra*, 2005.

Julião, Luciana, *OP. 1207-X*, 2007.

Kieslowski, Krzysztof, *Amator*, 1979.

Le Gal, Marlène, *Un film de famille*, 2007.

López Linares, José Luis, *Un instante en la vida ajena*. 2003.

Llobet-Gràcia, Llorenç, *Vida en sombras*, 1947.

Pérez García, Lupe, *Diario argentino*, 2007.

Perlov, David, *Diary I(1973-1978)*, 1973-1978.

Pujol, Ariadna, *Tiurana*, 1999.

Recha, Marc, *Sobre el paso de dos personas unos cuantos años más tarde*, 2001.

Recha, Marc, *Dies d'agost*, 2006.

Renoir, Jean, *Une partie a la campagne*. 1936.

Soderbergh, Steven, *Sex, lies and videotape*. 1989.

Vinterberg, Thomas. *Festen*. 1998.

Viscarret, Félix, *Dreamers*, 1998.



(Fig 1)



(Fig.2)



(Fig. 3)



(Fig. 4)



(Fig. 5)