

Imágenes recobradas. La tradición del cine familiar y su reorientación a través del montaje.

Giovanni Festa

Universidad Nacional de La Plata

giovanni.festa81@gmail.com



Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ENVIADO: 2023-02-17

ACEPTADO: 2023-05-24

RESUMEN

El ensayo intenta recolectar las trazas de la que podemos definir como “tradición de las películas familiares” al interior de una serie de breves secuencias traídas desde el cine experimental norteamericano (Mekas); del cine ensayo argentino (Comedi) y de una secuencia emblemática de cine comercial que juntaremos con otra de un filme del así llamado cine marginal (Bressane). Veremos cómo, a través de distintas formas de montaje y adjuntando distintas clases de materiales, las películas familiares logran volverse, en el primer caso, *stream of consciousness* y transfiguración de la realidad en poema visual; en el segundo cinta mnemotécnica donde la historia personal se junta a la colectiva; y finalmente, en el tercero, agente capaz de crear huecos, fallas, en una memoria que puede revelarse, de repente, completamente ficticia. El resultado es un proceso de reorientación: desde imágenes que fijan un instante pasado, las imágenes familiares, liberadas, moverán hacia el futuro. Al final intentaremos un experimento de montaje de imágenes inspirado en el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg.

PALABRAS CLAVE

Cine familiar; Cine-ensayo; Mekas; Comedi; Bressane.

“Detente, momento, ¡eres tan hermoso!” Es, esta, la frase que Faust habría tenido que decir a Mefistófeles cuando hubiera logrado experimentar la plenitud del gozo y en aquel instante, en la cumbre de la felicidad extrema, su alma estaría perdida.

Este momento fulgurante, este instante único y, si queremos, aurático (¿el instante detenido no aparecería ante Faust como algo atado en su aquí y ahora, como la aparición única de una lejanía por más cercana que esta pueda hallarse?), en la época de la reproducibilidad técnica se ha, por así decirlo, devaluado. En una secuencia de *Pirotecnia* (Atehortúa Arteaga, 2019) nos encontramos en un laboratorio donde se transfieren viejas cintas analógicas en digital. El dueño (que guarda una copia de todo lo filmado también para él) dice que hay millares de cintas: la gente no deja de filmarse a sí misma.

El resultado es una clase de obras que registran lo cotidiano: filmaciones case-ras. Cine hogareño. *Home movie*. Películas familiares.

Prividera, en su libro sobre cine documental nos proporciona sin quererlo una definición perfecta de cine familiar: «una serie de imágenes no mediadas por ningún tipo de reflexión; planos secuencias que registran eventos ordinarios o extraordinarios, pero que no obedecen más que a ese registro “primitivo” del que el cine fue alejándose a través de su historia» (Prividera, 2022: 23) . Estas palabras nos hacen venir a la mente otras, las de Pasolini que, reflexionando sobre el plano secuencia, lo describe como un ángulo de visión parcial, pobre, limitado, incompleto, donde la realidad habla a través del único lenguaje que conoce, el de una totalidad de hechos mirados y escuchados en el momento de su ocurrir, que es siempre presente.

GENEALOGÍA Y RASGOS DE UN OJO QUE FILMA

El cine familiar posee una *genealogía* que comienza cuando la burguesía comercial se afirma como clase social. Desde el fresco hasta el cuadro de corporación, desde el daguerrotipo y la *vue* Lumière hasta el super-8 descubrimos algo evidente. El burgués padece de la pulsión de auto-representación, que es expansiva (quiere siempre más) y originaria (se sitúa al origen del surgimiento de su clase) como el hambre y el sexo.

Brakhage en *En defensa de lo amateur* explica que esos materiales caseros son grabados por una precisa clase de hombre con la cámara”, el amateur. Como sugiere la palabra, es un amante de su objeto capaz de observar la belleza y compararse con ella, que trabaja de acuerdo a su necesidad sin fin de lucro; sus “obras” carecen de drama y ponen de manifiesto, filmando a su mujer e hijos, vulnerabilidad y sinceridad; utiliza cámaras ligeras, con las cuales logra relatar, a través de una “confusión encantadora” la memoria cinematográfica de su propia vida (Brakhage, 2001: 171).

“Amateur” entonces: se trata de una figura que permite una clasificación de tipo *Técnico* (el amateur es contra todo lo profesional) *Histórico* (lo opuesto del registro monumental y público relata el momento cualquiera, anodino, privado), *Estético* (prefiere en general lo *naif*, y muchas veces sin premeditarlo, se pone en contra de toda ley perspectiva adoptando distintas formas de la intención que prefieren, por ejemplo, el espontaneismo del zoom a formas más elaboradas de acercamiento de la toma).

El “hombre de la cámara” que filma películas familiares en las décadas previas al surgimiento de lo digital es (la mayoría de las veces) un peculiar tipo de amateur: se trata de un hombre burgués de mediana edad y de raza blanca, que llamaremos *Pater Familias*. Para el derecho romano el Pater familias era el custodio de la memoria de los ancestros y del fuego doméstico y el único que podía disponer del patrimonio familiar. Entre sus derechos, el *ius exponendi*, que le daba la facultad de abandonar el hijo en un lugar público.

También el hombre que graba un film familiar es el custodio de una memoria compartida y de una idea de domesticidad (en lugar del fuego, la pantalla de la tv); él también dispone de un patrimonio, de tipo mnéstico; finalmente, expone su núcleo familiar a ser filmado (es decir a desaparecer en cuanto cuerpo, redoblado en imagen). Al mismo tiempo el Pater es un excluido que funda (formula) una escena y para filmarla tiene que permanecer afuera de ella, invisible; cree en la absoluta transparencia y neutralidad del médium fílmico: la cámara según él, no capta una construcción de mundo (sociológicamente, históricamente, culturalmente ya determinado), sino el mundo mismo, sin mediaciones. El *Pater familias* cree en un principio de mimesis absoluta y esto lo hace omnipotente, en el mismo tiempo evocador (de una escena) y testigo (de unos hechos): en realidad nunca construye su punto de vista, solo adopta uno. El *Pater familias* no conoce el montaje. No sabe que aún en la mirada más ingenua se oculta un principio de auto-reflexividad y que cada visión es siempre una versión del mundo.

Si es verdad que la mayoría de las veces el cine familiar no posee ningún verdadero interés para los que no pertenecen al núcleo familiar o de amigos grabados en la película, la cinta familiar realiza una tarea, en cierto sentido, teórica, mefistofelica: parar el instante, perseguirlo para preservarlo y relatar la vida misma mientras se consume. El cine familiar se vuelve un fragmento que permite a una narración, a una experiencia, preservarse; es, como veremos, un documento (contra todo monumento) y finalmente la expresión de un deseo (preservar lo que, sin pararse, se escapa) y la escritura de una memoria.

Si regresamos al texto de Brakhage descubrimos que contiene unas sugerencias más. El cineasta habla de los errores que, en cierto sentido, permitirían a las hipótesis de trabajo, a las dudas, a las incertidumbres, de ingresar no solamente en plan general (esto es inevitable), sino en la obra terminada. Después sostiene que la falla, el error, derivan de algo inconsciente ligado al lenguaje y a aquellos actos fallidos capaces de revelarnos como todo relato de vida que *a posteriori* miramos como dotado de una cierta coherencia se apoya, en realidad, sobre tierras movedizas, y no existe novela de una vida posible sino puros borradores inconexos. Durante la visión de una película familiar el ser filmado goza de un prestigio especial, el de la ubicuidad o de la transferencia, es decir el de estar, al mismo tiempo en el lado de allá de los acontecimientos que pasan en la pantalla y en el lado de acá, sentado, viéndose a sí mismo como si fuera otro (se podría imaginar un home movie similar a *Continuidad de los parques* de Cortázar: la cinta de repente comienza a registrar el momento actual hasta adelantarse y vislumbrar los momentos sucesivos de la vida del hombre sentado ante el monitor). La cinta familiar nos revela, en cierto sentido, que la vida nunca es, sencillamente, una, y que se configura por bloques de duración, secuencias, fajos narrativos. Es decir, que toda vida se parece a una película. El aspecto que nos interesa ahora es cuando estos “retazos de vida filmada” de repente aparecen en filmes de distinto “género”.

Recolectaremos las trazas de esta “tradición de las películas familiares” al interior de una serie de breves secuencias traídas desde el cine experimental norteamericano (Mekas); del cine ensayo argentino (Comedi) y finalmente de una secuencia emblemática de cine comercial que juntaremos con otra de un filme del así llamado cine marginal (Bressane). Veremos cómo, a través de distintas formas de montaje y adjuntando distintas clases de materiales, las películas familiares logran volverse, en el primer caso, *stream of consciousness* y transfiguración de la realidad en poema visual; en el segundo cinta mnéstica donde la historia personal se junta a la colectiva; y finalmente, agente capaz de crear huecos, fallas, en una memoria que puede revelarse, de repente, completamente ficticia. Como escribe Prividera (Prividera, 2012: s.p.), “siempre es otro el que mira desde el pasado”. El montaje como praxis operativa y pensamiento a través de las imágenes llevará a un proceso de reorientación: las imágenes familiares dejarán de fijar el instante pasado para moverse hacia el futuro. El tiempo perdido del eterno día de fiesta del film familiar es, así, finalmente recobrado.

Antes de empezar vamos a intentar una radiografía previa del film familiar, a través de aforismos que poseen la estructura exterior del *Tractatus lógico-filosofico* de Wittgenstein.

1- El film familiar es un relato que, grabando acciones ocurridas, las revela en imágenes que, observadas *a posteriori*, se revelan como nunca vistas.

1.1- Ante una película familiar es necesario tener en cuenta el espacio entre el que filma y lo filmado.

2- Ese espacio entre dos no es otra cosa que el tiempo, que no está en ninguna parte y es simultáneamente subjetivo y existencial.

3- El film familiar comenzó con el *Pater familias*.

3.1- El *Pater Familias* se distrae mientras filma.

3.1.1- Distraerse implica procrastinar, diferir las preguntas. Pensar que sea suficiente grabar las cosas para que se revelen ante nosotros.

4- En un film familiar cada imagen es una pregunta mal formulada o, mejor, formulada correctamente y sin embargo carente de sentido porque es solo el fragmento de una frase cortada. Para que ella cobre sentido, se necesitan las otras porciones de la frase y después, es necesario ponerlas en orden: *incipit montaje*.

4.1- El montaje transforma esos retazos de vida desnuda en una biografía capaz de situar el personaje en el interior de situaciones; mostrar los puntos de convergencia y las distancias con los acontecimientos de una época; revelar como estos acontecimientos componen otros relatos.

4.2- El montaje privilegia algunos contenidos en lugar de otros. En la película familiar, al contrario, no se elige nada. Al establecer comienzo y termino es lo fortuito, el deseo, el aburrimiento, el cansancio, o, simplemente, el fin de las horas (o de los días) felices (el picnic, el cumpleaños, la boda)

5- El film familiar no ama lo cotidiano

5.1- El film familiar no hace otra cosa que filmar lo cotidiano. El film familiar implica siempre el regreso de un muerto. Aún si este está vivo, todavía

6- Todo film familiar es entonces, un film de zombies es decir de no-muertos

6.1- Cada film familiar es atraído, de forma inconsciente, por algo que ya ha dejado de existir, por presente que pueda ser.

7- En el film familiar se está ensayando no la vida mientras se produce, sino la única sobrevivencia posible después de la muerte: la vida de las imágenes, la vida en cuanto imágenes que son la continuación de la nada que ha sido nuestra misma existencia.

7.1- En el film familiar se trata de afirmar lo más difícil (la persistencia de una memoria común) a través de la trivialidad más absoluta.

MEKAS. EL CINE FAMILIAR COMO DESPLAZAMIENTO Y EPIFANÍA

Hay una página en el diario de Jonas Mekas *Ningún lugar a donde ir* extraordinariamente reveladora; la fecha es el 10 de enero 1948, y el futuro cineasta se encuentra en Mainz como prófugo de guerra: «Invito a leer todo esto como fragmentos de la vida de alguien. O como carta de un extranjero que siente nostalgia. O como una novela, ficción pura. Sí, invito a leer esto como una ficción. El tema, la trama que anuda estas piezas, es mi vida, mi desarrollo» (Mekas, 1991: 160). El diario posee una serie de fotografías en blanco y negro que componen, en cierto sentido, la primera película de Mekas. El resultado no es un home movie, sino lo que podríamos llamar un no-home movie, el diario de un desplazado, de un exiliado, de un sin lugar, similar a las vivencias relatadas en novelas como *La ignorancia* de Kundera y *Mashenka* de Nabokov. En Kundera, uno de los dos protagonistas, Josef, regresa a la tierra que ha tenido que abandonar, exactamente como Mekas, por motivos políticos. El hermano le entrega un paquete donde el hombre encuentra un álbum de fotos de su infancia; dos libros ilustrados; el dibujo ilustrado de un niño, con una dedicatoria, “para el cumpleaños de mamá”; luego un cuaderno, su diario de cuando tenía 15 años. Las notas estaban fechadas en los primeros años del comunismo. No había en esos papeles, confiesa Josef, referencias políticas, sino tal vez, al puritanismo de los primeros años del comunismo y el ideal del amor sentimental como telón de fondo. En Nabokov el protagonista, un emigrado ruso que trabaja a veces como extra en películas mudas, descubre de repente que la vida entera se parece a una ficción cinematográfica, en la que actores secundarios distraídos representaban un papel, sin saber nada en absoluto de la película en que lo representaban. Y, análogamente a Mekas, tenía la impresión de que aquella ciudad extranjera que iba pasando ante él no era más que la serie de imágenes de una cinta cinematográfica.

En los diarios de Mekas las fotografías nos hablan: en un relato telegráfico en primera persona, son comentadas por leyendas: como una película por imágenes fijas, vemos el cineasta niño con sus padres, el drama de la cohabitación forzada en las barracas y el desplazamiento forzado y la llegada a Estados Unidos, que marcará su carrera de cineasta y teórico de cine. Entre otras vemos “mi padre y yo a los seis años en 1928”; “Elžbieta Mekas, mi madre, en una fotografía tomada hacia 1927”; “Povilas Mekas, mi padre, en una fotografía de pasaporte tomada en 1917”; un dibujo de “barracas, nuestra habitación”; “Wiesbaden, campo de desplazados”; “Jonas Mekas, abril 1946”; “Adios Wiesbaden”; “El tranvía de Mattenberg a Kassel”; Jonas Mekas, Leonidas Letas y Adolfas Mekas en Schwäbisch-Gmünd, 1949”; “Aquí veo un patio trasero sucio y cubierto de basura”; “La banda de Graphic Studios durante la hora del almuerzo en Madison Park, 23rd Street”.

En su película *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000) vemos, entre otras imágenes, un desayuno en Central Park con unos amigos; la hija Oona que se ejercita al violín; una cena con los amigos mientras se charla de Nietzsche; es decir, las que el cineasta califica como “Home scenes” (por ejemplo, su hijo

Sebastian que juega con un gato); su mujer Hollis que recoge unas fresas; la habitación en New York. Al final de la tercera parte llegan las primeras sobreimpresiones: no se trata de un acto banal, sino de la posibilidad, por parte de dos discursos heterogéneos, de entrar en conexión, de encontrar un punto de contacto en la simultaneidad, logrando una hibridación de la imagen vuelta palimpsesto: las luces de la pista de aterrizaje se juntan, por ejemplo, con el interior del departamento.

El destello de belleza del título es justamente la vida misma que la cámara logra filmar y que para el cineasta es "Paraíso". Después, en otro cartel, adjunta: "Esto es un film político". Estos momentos privilegiados, verdaderos acontecimientos en lo anodino (que, de lo anodino, al mismo tiempo, no difieren, siendo de ello una transcripción, por así decirlo, directa) ¿cómo logran ser captados por las películas caseras? Y, también, ¿Las películas caseras pueden abrirse a un contenido político?

La respuesta a la primera cuestión es que podemos considerar estas películas familiares como miradas hacia los micro-eventos, algo de dimensiones pequeñas, trivial, marginal, que acepta por un lado la apuesta conferida por el límite de escala, por el otro el prestigio de una historiografía menor y vivida que se ocupa del núcleo familiar en lugar de los acontecimientos que lo rodean. Y en esta reducción de escala se escondería algo preciado y raro, algo como una chispa, una posibilidad epifánica de lo cotidiano.

El aspecto político de la operación Mekas lo analiza lucidamente durante una conversación con Pasolini en 1967. En EE.UU, dice, hay siete millones de cámaras en los hogares de las personas. Muy pronto, en una especie de kinokismo capitalista y norteamericano, Mekas pensaba que la cámara iría a todos lados (en las cárceles, en los bancos, en el ejército) y «nos ayudará a ver dónde estamos, de qué manera podamos salir de aquí e ir a otro lugar» (Mekas, 2015: 157-164), filmando la realidad tal como es. En la utopía mekasiana los amateurs se han vuelto hacedores que abandonan los cuatro muros del filmado casero, arraigado a la pequeña novela familiar para salir a la calle. ¿La política marcaría, en cierto sentido, la muerte del film familiar? Como dice Prividera, hay una disyuntiva entre filmar la intimidad y buscar en la calle. Lo interesante en las películas familiares es justamente descubrir lo que las imágenes no dicen abiertamente. Sus zonas de sombra. Y, a partir de ellas, intentar un diagnóstico no solo personal, sino de una entera sociedad y coyuntura histórica.

COMEDI. LA MEMORIA PERSONAL COMO ACTO POLÍTICO

El cine ensayo argentino se alimenta literalmente de cintas familiares para lograr una compleja reflexión sobre memoria personal y memoria colectiva, recuerdo y olvido. Agustina Comedi en *El silencio es un cuerpo que cae* (2018) muestra unas viejas filmaciones caseras del padre, Jaime, muerto en un accidente y que escondía un secreto.

En el film las viejas cintas que aparecen en la pantalla poseen tres distintas funciones: la fabricación de alguien que diga yo ("yo estoy grabando entonces soy"); el camuflaje; la fundación de una línea de continuidad, que implica un pasaje de consignas, una herencia (como en *Adios a la memoria* de Prividera y en *Fotografías* de Di Tella).

El padre de la cineasta es un pequeño hombre con la cámara, bulímico y voraz. No se separa nunca de aquella que podía ser considerada una extensión de sí mismo: en la inestabilidad de la cámara, en su abrupta y necia voluntad de grabar con descuido, en la falta de control, es posible quizás encontrar unas de las características, descritas por Di Tella, del "plano documental", capaz de «transmitirle al espectador la sensación de estar atravesando una experiencia» (Di Tella, 2020: 76).

El aparato es, para Jaime, al mismo tiempo, una prótesis y una pantalla. En el primer caso, esta extensión le permite una especie de acto fundacional de su personalidad, ya que es el material filmado, el relato de sus vivencias (antes de los filmes de familia, los de viaje con sus amigos o su esposa), que permite a lo que está detrás de la cámara de pensarse como yo, en una cercanía entre filmación casera y diario. En estos últimos dos casos el sujeto, en el momento en el cual se afirma, desaparece (en el diario porque, cuando pasa a través del proceso de escritura, la vida deja de ser propia para volverse la de otro; en el caso de la filmación casera porque el que filma nunca aparece en la cinta y, al mismo tiempo, se hace escandalosamente presente con algo que no es tanto del pensamiento, sino del cuerpo); en ambos casos nos vemos a nosotros mismos como otro en una autobiografía que se ha vuelto camino. Como dice Di Tella, «el que escribe relata la vida del que la vivió. La identidad como algo contingente, necesariamente incompleto, que muta en forma permanente, en función de la experiencia, que la confronta con distintas posibilidades» (Di Tella, 2019: 53). La primera persona (es decir la apuesta de la identidad) no se adquiere automáticamente al nacer, sino es algo que se forja progresivamente a través de un continuo acto cultural de trascendencia: decir yo es un lento proceso de formación y desenlace que se produce a través de aproximaciones.

Las filmaciones caseras de Jaime en lugar de afirmar esa primera persona se empeñan en borrarla. En enmascararla. Y esto nos lleva a la segunda función del cine casero, como camuflaje o elemento de ficción. Jaime es homosexual y vivió por muchos años con una pareja masculina, hasta casarse a los cuarenta y tener su hija, manteniendo secreta esta primera parte de su vida: es como si Jaime hubiera vivido dos vidas, solo que la primera no deja de permanecer al lado de la segunda, como posibilidad abortada

y trayectoria fantasma. Es necesario entonces ver más allá de las filmaciones caseras, de sus sonrisas estereotipadas y de sus rostros alegres: y así, mientras vemos escenas de vida familiar (Agustina en un recital escolar; un asado con la familia y los amigos; un viaje a Disneyland) el film nos revela como la película familiar es la imagen pantalla que encubre todo lo que el padre ha renunciado a ser. Al mismo tiempo la cámara también deja indicios, traiciona a quien la usa, por ejemplo, en la manera de Jaime de filmar el David de Michelangelo, que se enfoca sobre los genitales y en general sobre una morfología eróticamente masculina de la estatua: Como escribe de nuevo Di Tella «vas a hacer un tipo de construcción que va a hablar de quien sos, digas lo que digas vas a terminar confesando quién sos [...] cuando hablas de vos mismo, no hay donde esconderte» (Di Tella, 2019: 59).

Para Prividera, «todo film ensayo propondría la posibilidad de encontrar un subtexto alternativo-latente en las imágenes» (Prividera, 2022: 78); y para German García: «el pasado es siempre un relato que al decir acciones ocurridas usa palabras que siempre dicen otra cosa: mientras el biografiado está allá, en ninguna parte» (García, 2000: 38). Jaime es el perfecto *Pater familias*: filma para ausentarse, para desaparecer; y al mismo tiempo, ese proceso toma tiempo, es imperfecto, y el desaparecido termina siempre por dejar huellas en sus tomas.

Lo más importante del cine familiar no es entonces lo que vemos, sino sus elipsis. El que filma es el fásmidos, el insecto-hoja que se disfraza para no ser visto y que su mismo disfraz termina por acechar y poner de manifiesto. El disfraz es necesario: como dice Martínez Estrada, “quien ve la verdad, muere”. ¿Y cuál es esa verdad? Que todos los filmes familiares, como las familias felices, se parecen porque no tienen, aparentemente, un destino. Su destino se cumple a través del montaje.

No es un caso, entonces que el film empiece con la muerte del padre: como dice Pasolini, si el acontecimiento de la muerte nos permite un montaje-relámpago de la vida, el plano secuencia está al montaje como la vida está a la muerte.

Es la hija la que consigue, a partir de esta acumulación de escombros, de estos fragmentos de una identidad fragmentada recuperar un sentido que los recombine de manera impredecible trayendo a la luz lo inesperado como suplemento, a través de toda una serie de materiales colaterales: las polaroids y las películas de los viajes a Estados Unidos y Marruecos de Jaime; los testimonios (las entrevistas de la directora a los amigos y amigas del padre); y por último, el material en *super-8* de la misma directora que muestra una serie de escenas emblemáticas que, a través de la ficción, profundizan la biografía paterna.

Para que la filmación casera cobre sentido necesita entonces de nuevos documentos y de una operación de montaje que los organice.

Finalmente, el “diario” obstinadamente filmado por Jaime es, en cierto sentido, el diario de un exiliado, de un yo que se construye desde y a través de un exilio y esto no hace pensar en Jonas Mekas, con el cual hemos empezado. Él también tuvo que forjar un yo –y una mirada- en el

dolor de un exilio, histórico, cultural y social. Si Mekas, sin embargo, se movía entre los escombros de la guerra, Jaime se mueve entre las superficies intactas y amenazantes de la dictadura que persigue toda diversidad tachándola de anormal; y es así que la Historia (la dictadura en Córdoba) ingresa en las imágenes cualquiera de un hombre cualquiera.

Al final la hija toma en mano la cámara que era del padre. Se trata de una continuidad de mirada surgida de un luto, de una separación; de una herencia aceptada para traicionarla, volviéndose no amateur sino cineasta. En Comedi esta tradición sigue hasta el hijito de ella, que mientras es filmado, pide a su mamá filmarla, recuperando el gesto despreocupado y torpe del abuelo.

Entre la operación de cine-ensayo y de montaje de Agustina, hay entonces dos “cintas familiares”. El círculo se cierra. ¿Pero, es de verdad todo? ¿Y si este gesto de la continuidad ocultara, también, otra cosa?

El cine amateur, que hemos llamado *Pater familias*, es el hijo del niño pequeño burgués. Este niño es infeliz porque está aterrado por el miedo. ¿Cómo se quita ese miedo? La forma más perdurable es quizás el exotismo, el viaje (como atestiguan, de forma diversa, el Grand Tour, Gauguin, Rimbaud, Chatwin, la etnología y el surrealismo) entendido como instrumento para salir de las casillas del yo y cortar la cadena del miedo. El *Pater familias*, grabando sus cintas, reafirma este miedo. Filmando lo familiar da las espaldas a todo lo exótico, a todo lo no-familiar, a todo *unheimlich*. Dejar de filmar y pasar la cámara a la hija esconde entonces una trampa y una promesa. La continuidad del miedo y la sanción a no filmar otra cosa que no sea su propio núcleo familiar; la apuesta a cambiar de rumbo y mirar otra cosa: es el comienzo de la operación del cine-ensayo.

REPLICANTES EN RUA APERANA. MONTAJES SOBRE FONDO NEGRO.

¿Qué pasa cuando volvemos a mirar, a veces después de años, una cinta familiar que había sido olvidada? Se impone una sensación de duda. Lo filmado es lo realmente acontecido (esos viejos soportes compartían una cierta idea baziniana y ontológica de lo real) y, al mismo tiempo, se parece a una ficción que podríamos llamar especulativa, porque pone de manifiesto la posibilidad de recordar un hecho y aquella de cuestionarlo como propio. Cuando, ante de una película familiar, nos descubrimos diciendo “¿pero eso ha realmente pasado?” insinuamos, sin quererlo, la sospecha que el recuerdo filmado sea siempre el recuerdo de otro (y no el nuestro). Como si se tratara de un recuerdo implantado.

En *Blade Runner* los replicantes no poseen memoria propia, sino una memoria implantada. Los que creen que son los recuerdos propios (hasta los más íntimos) pertenecen en realidad a otros. Si nos dejamos llevar por la imaginación una escena podría ser más o menos esta: estoy viendo un álbum de fotos de mi familia (que es un film familiar hecho por planos fijos, si queremos) solo que estas fotos, estos recuerdos, esta familia que vemos pertenecen, en realidad, a alguien que no soy yo.

Rua Aperana 52 de Bressane comienza con un álbum de fotos sin ninguna clase de comentario o explicación por parte del autor que nos permita adjuntar alguna información más a aquellas imágenes color sepia, de aire antiguo, que poseen el prestigio de las imágenes que pertenecen a otro tiempo. Se trata del álbum de familia del cineasta; sin embargo, podría ser un álbum de fotos cualquiera, que Bressane utiliza como si fuera el propio. Más adelante este registro familiar y real se junta con otro, aquel, imaginario, de los fragmentos de sus películas.

En la primera parte vemos la imagen de la fachada de una casa; la foto de un bebé; aquella de una mujer de pelo negro; de dos mujeres en una playa terminal, fragmentos perdidos de un film familiar hecho a partir de imágenes fijas. Estas fotos no son, simplemente, filmadas por la cámara, sino puestas en movimiento. La cámara las filma animándolas, y solicitando una especie de relámpago de la imagen inerte. En Bressane el filme familiar antes regresa a su forma fotogramática y fija para después volverse “fotodrama”, imagen fija implicada en un movimiento que no es solo aquel de la cámara que produce recortes y movimientos abruptos, sino el del montaje que solicita asociaciones; finalmente, se vuelve “fotograma”, montaje arqueológico de fragmentos de su obra fílmica a través de un montaje “tropical” y “salvaje”. Bressane nos pone antes de imágenes fantasmas, a imágenes de fantasmas que vienen de regreso; imágenes de aparecidos. Viene a la mente Raúl Ruiz que, en *El Espíritu de la escalera*, sugiere que aparecer significa regresar: «¿Qué es exactamente un aparecido? Un ser que está viniendo una y otra vez. Un ser “vivo”, digamos, que no cesa de aparecer» (R. Ruiz, 2016: 191).

El más grande experto de fantasmas que regresan en la larga duración de la cultura occidental es Aby Warburg.

En su *Atlas Mnemosyne*, sin embargo, no hay lugar para las memorias personales: se trata de un gran almacén de memorias colectivas y de fantasmas sobrevivientes del anti-guo renacido. Sin embargo, podríamos imaginar una Tabla a partir de un álbum de fotos familiares: sería una *Mnemosyne* “privada”, “íntima” (también en el Atlas mismo hay rasgos de esta intimidad, como en la secuencia de la Tabla 46 dedicada a Giovanna Tornabuoni, la “bella muerta”) que muestra desplazamientos en el espacio en lugar de en el tiempo.

El comentario iconográfico se inspira en las tablas del *Atlas Mnemosyne* de Warburg. La primera recopila, alrededor del *frame* del film de Méliés sobre el *Faust* de Goethe (que muestra la aparición de Margarita encima de un visor-pantalla espectral, como si se tratara de un film familiar) unos fotogramas traídos de las películas encontradas en el transcurso del texto y reorganizadas en secuencias (“cuerpos”, “espacios”, “niños”, “lo borroso” como desajuste y pérdida de referencias de una mirada móvil y voraz). La segunda tabla es un experimento, ya que monta las fotos del álbum familiar de un desconocido que pudiera ser mi abuelo, o mi padre, implantando adentro de mí un pasado que no es el mío y que ahora, sin embargo, compartimos.

El hombre que ven en la foto al centro, en alto, se llama Sanguinetti, argentino de origen italiano. Fue médico, coleccionista y amante de los viajes, por los cuales derrochó gran parte de sus ahorros. Nunca se casó. Lo acompañaba su hermana, con la cual vivió toda la vida como si fueran esposos. Es la señora de la foto de la izquierda que, a su vez, toma la cámara para fotografiarlo. Sanguinetti no amaba un lugar en particular; el desierto de San Juan, las playas brasileñas, las ciudades alemanas, todo era para él una aventura y un desciframiento. Ojo curioso, fotografiaba todo; trabajador incansable, era a su vez atraído por el mundo del trabajo: fotografiaba por ejemplo los puertos, donde se acumulan mercancías en *container* colorados y las grandes máquinas mientras mueven sus brazos mecánicos. Viajero fanático, no parecía amante de la confusión: la mayoría de sus fotos muestran calles vacías, playas desiertas, barcos que se alejan de la ribera en un viaje que la fotografía ha transformado en instante detenido que preludia a un comienzo infinito. Además de viajero era, como hemos anticipado, un coleccionista. Según Walter Benjamin este interesante tipo humano se caracteriza por ser un gran fisionomista del mundo de las cosas, que lo asaltan de repente; vivir en fragmentos de vida onírica; crear una especie de enciclopedia mágica, cuyo esbozo es el destino del objeto; sacar el objeto de su entorno funcional para encerrarlo en un círculo mágico.

Sanguinetti coleccionaba pipas. Logró tener centenares de ellas, que había elegantemente dispuesto en un armario con vidrieras en el salón de su casa, en el barrio de La Recoleta, en cuyo cementerio Borges añoraba ser enterrado. Cada noche, a medianoche, se sentaba en su sillón favorito y fumaba, con extremo gozo, una de sus pipas, después de haberla elegido y acariciado con cariño. La superficie lisa del objeto, el sabor del tabaco prensado, las volutas de humo azul, ¿estimulaban quizás sus recuerdos? ¿Pensaba a los lugares que había visto y visitado, quizás acompañando la memoria con el álbum de fotografías? ¿Y no son, al final, estas imágenes, otra colección, esta vez de instantes

de un tiempo perdido, que estos fragmentos logran, por un instante, recobrar? Y mientras las veía, ¿añoraba a su hermana, muerta antes que él? Las fotos del álbum de familia, las cintas familiares, lo hemos visto, siempre nos ponen antes de una muerte. De una desaparición. Sabemos lo que Sanguinetti dijo antes de morir: “Disfruté mucho de mi vida, que ha sido hermosa. Y nunca dejé de sonreír”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRAKHAGE, S. (2001). *Essential Brakhage: Selected Writings on Film-Making*. Los Angeles: McPherson.

DI TELLA, A. (2020). *Cuadernos*. Buenos Aires: entropía.

GARCÍA, G. (2000). *Macedonio Fernández. La escritura en objeto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo ed.

MEKAS, J. (2015). *Scrapbook of the sixties: writings 1954-2010*. Leipzig: Spector Book.

PRIVIDERA, N. (2012). *Restos de restos*. City Bell: De la Talita Dorada ed.

PRIVIDERA, N. (2022). *Cine Documental*. Buenos Aires: La Marca editora

RUIZ, R. (2016). *El espíritu de la escalera*. Santiago-Chile: Diego Portales