

# Microhistorias fílmicas: el cine doméstico en el documental contemporáneo

Efrén Cuevas Álvarez\*

El cine doméstico ha despertado en las últimas décadas un creciente interés, que ha llevado a su conservación en filmotecas nacionales y regionales y a su estudio desde el punto de vista sociológico e histórico<sup>1</sup>. Al mismo tiempo los cineastas contemporáneos han mirado hacia ese depósito de memoria cinematográfica como una valiosa fuente visual para construir sus crónicas de la historia del siglo XX, dando lugar a películas que presentan claros paralelismos con corrientes historiográficas como la «microhistoria» o la «historia de lo cotidiano». Este artículo pretende estudiar el cine doméstico en ese ámbito, en diálogo con los estudios sociológicos e históricos de lo cotidiano, para a partir de ahí proponer una cierta tipología de los usos que está teniendo el cine doméstico como material histórico: desde su reciclaje para realizar crónicas colectivas, microhistorias familiares o dramatizaciones, hasta las películas realizadas por profesionales con modos afines a este tipo de cine.

## El contexto académico: de los *everyday life studies* a la microstoria

Lo cotidiano como tema resulta tan antiguo como la condición humana. Sin embargo en las últimas décadas, en el contexto del creciente interés por la cultura popular, tanto la sociología como la historia han prestado una mayor atención a su estudio específico, configurando líneas de investigación estables en Europa y Norteamérica.

En el campo de la sociología, cabe destacar a autores considerados como clásicos en este ámbito, como Henry Lefebvre, quien desde una óptica marxista, reivindica una desfamiliarización de lo cotidiano para así reconocerlo como realidad alienada; o a Michel de Certeau, que en su intento de crear una fenomenología de la vida cotidiana, la analiza en cuanto ámbito de resistencia, que no se deja colonizar completamente por el sistema<sup>2</sup>. Además de estos autores, resulta pertinente destacar aquí al británico Ben Highmore, no

---

\* EFRÉN CUEVAS ÁLVAREZ es profesor de Teoría y Crítica Cinematográfica en la Universidad de Navarra. Además de su monografía sobre Elia Kazan (2000) y de diversos artículos sobre cine de ficción, en el ámbito de la no ficción se ha especializado en el estudio del documental autobiográfico y el cine doméstico. En esta área, ha coeditado un libro sobre Alan Berliner (2002), ha colaborado con los libros *Documental y vanguardia* (2005) y *El cine de los mil años. Una aproximación histórica y estética al cine documental japonés. 1945-2005*, (Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006) y ha publicado artículos en revistas como *Archivos de la Filmoteca* o *Biography*.

<sup>1</sup> Entre las publicaciones más relevantes en este ámbito, véase Roger Odin (ed.), *Le film de famille. Usage privé, usage public* (París, Méridiens Klincksieck, 1995); y Patricia Zimmermann, *Reel Families: A Social History of Amateur Film* (Bloomington, Indiana University Press, 1995).

<sup>2</sup> Entre sus obras principales en este ámbito cabe señalar: Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley, CA, University of California Press, 1984); Henry Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne, I. Introduction* (París, Grasset, 1947) y *Critique de la vie quotidienne, II. Fondements d'une sociologie de la quotidienneté* (París, L'Arche, 1962).

sólo por sus propias investigaciones, sino también por su sistematización de las aportaciones más relevantes sobre los *everyday life studies*<sup>3</sup>. Highmore indaga en la ambigüedad de un término que no permite una definición fácil, pues remite tanto al concepto de rutina como de misterio, se puede entender como sinónimo de conformismo o de resistencia, y se presenta como una frontera entre el macro y el microanálisis. A la hora de seleccionar a los principales pensadores de lo cotidiano, Highmore abarca desde Georg Simmel y su sociología microscópica, el surrealismo y su exploración de lo cotidiano como el lugar en donde ocurre lo extraño y lo maravilloso, Walter Benjamin con su propuesta de una «ecología de la experiencia cotidiana», la experiencia británica del «*Mass-Observation*», que buscaba cómo mostrar una sociedad unida por una cotidianidad heterogénea, para terminar con los ya citados Lefebvre y De Certeau.

Desde el ámbito de la historia, la reivindicación de lo cotidiano ha tenido su expresión más acabada en diversas corrientes historiográficas europeas, como la alemana *Alltagsgeschichte*, una «historia de lo cotidiano» cultivada por autores como Alf Lüdtke, o la *microstoria* italiana, con autores como Giovanni Levi o Carlo Ginzburg<sup>4</sup>. En ambos casos se puede observar un énfasis en la persona individual como agente de la Historia, en lo que cabría entender como una cierta reacción frente a anteriores tendencias como el marxismo o el estructuralismo, que se fundamentaban en presupuestos más generalizadores o conceptualizaciones más abstractas. Como Alf Lüdtke explica, «*Alltagsgeschichte* —entendida como la historia de la experiencia y el comportamiento cotidiano— no intenta elevar los cambios fundamentales de los tiempos a un nivel desconectado de los agentes humanos (...). Más bien, el cambio y la continuidad histórica son entendidos como el resultado de acciones de individuos y grupos concretos»<sup>5</sup>. En este sentido cabe también explicar estos enfoques como «una Historia desde abajo», que subraya el papel de la gente ordinaria en lugar de las grandes personalidades públicas, un giro que Peter Burke asocia con las «nuevas Historias» de décadas recientes<sup>6</sup>.

Para conseguir esos objetivos, las historias de lo cotidiano buscan en primer lugar cambiar la escala de observación, reducirla para centrarse en un estudio detallado de una pequeña comunidad, una familia o un individuo, como el mejor modo de comprender un perio-

---

<sup>3</sup> Cfr. Ben Highmore, *Everyday Life and Cultural Theory* (Florence, KY, EEUU, Routledge, 2001) y Ben Highmore (ed.), *Everyday Life Reader* (Londres, Routledge, 2002).

<sup>4</sup> Véase, entre otros, Alf Lüdtke (ed.), *History of Everyday Life: Reconstructing Historical Experiences and Ways of Life* (Ewing, NJ, Princeton University Press, 1995); Giovanni Levi, «Sobre microhistoria», en Peter Burke (ed.), *Formas de hacer historia*, (Madrid, Alianza Editorial, 1993 [1991]), pp. 97-119; Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos: el cosmos, según un molinero del siglo XVI* (Barcelona, Península, 2001). En España cabe destacar sobre todo a Justo Serna y Anacleto Pons. Véase, por ejemplo, sus artículos coescritos «El ojo de la aguja: ¿de qué hablamos cuando hablamos de microhistoria?» (*Ayer*, 12, 1993, pp. 93-134) o «Formas de hacer microhistoria» (en M. A. Cabrera y M. McMahon (eds.), *La situación de la historia: ensayos sobre historiografía*, Universidad de La Laguna, 2002, pp. 191-216).

<sup>5</sup> Alf Lüdtke (ed.), *History of Everyday Life: Reconstructing Historical Experiences and Ways of Life* (Ewing, NJ, Princeton University Press, 1995), p. 6. Tanto ésta como las demás traducciones de citas proceden de libros no publicados en castellano son más.

<sup>6</sup> Cfr. Peter Burke (ed.), *Formas de hacer historia*, (Madrid, Alianza Editorial, 1993 [1991]), p. 16. Estas corrientes historiográficas encuentran también un eco inevitable en la idea de «intrahistoria» ya planteada por Unamuno. Éste contraponía la Historia convencional —que compara con la superficie del mar («las olas de la Historia, con su rumor y su espuma»)—, con la intrahistoria, formada por «la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que (...) se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la silenciosa labor cotidiana y eterna (...). Esa vida intrahistórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia misma del progreso, la verdadera tradición» en *En torno al casticismo* (Madrid, Alianza Editorial, 1986 [1902]), p. 33.

do o un lugar. Como Giovanni Levi afirma, "la microhistoria como práctica se basa en esencia en la reducción de la escala de observación, en un análisis microscópico y en un estudio intensivo del material documental"<sup>7</sup>. Esto no les lleva a ignorar la importancia de los análisis «macro» para entender la Historia, sino a plantear los micro-análisis como el mejor modo de complementar los anteriores enfoques de corte macrohistórico, que en ocasiones habían realizado generalizaciones que los estudios microhistóricos revelan insuficientes o incluso erróneas<sup>8</sup>. Junto con ese nuevo énfasis, la microhistoria reivindica una recuperación del relato para la investigación histórica, alejándose de anteriores enfoques de corte estructuralista que rechazaban los recursos narrativos por su supuesto efecto tergiversador. Ahora el enfoque narrativo es visto como el mejor modo para explicar ciertos aspectos de la sociedad que se distorsionan cuando se analizan con métodos cuantitativos o con esquemas generalizadores; un enfoque narrativo que permite además que se haga patente el punto de vista del historiador y el mismo proceso de investigación, con sus hipótesis y limitaciones.

### La representación de lo cotidiano en el cine doméstico

El estudio del cine doméstico y su reciclaje como fuente histórica en el documental contemporáneo muestra paralelismos muy sugerentes entre esas corrientes historiográficas de lo cotidiano y este modo cinematográfico. El cine doméstico como tal surge, entre otras razones, del impulso por preservar la historia familiar, por momificar esos momentos fugaces de la historia que ya antes la fotografía había conseguido embalsamar en su estaticidad, parafraseando la conocida tesis de André Bazin<sup>9</sup>. En cuanto tales, estas películas se constituyen en auténtica crónica histórica de una pequeña porción del acontecer humano, ajustándose con precisión a la reivindicación de la «miniatura» que hace Alf Lüdtke como objeto de estudio histórico, una escala en la que se hacen patentes la densidad de las situaciones vitales y de los contextos de acción<sup>10</sup>. Además, el propio acercamiento formal del cine doméstico, con sus habituales «defectos» si se comparan con los estándares profesionales — encuadres incorrectos, cámara en movimiento, ausencia de continuidades, etc.—, le aportan ese carácter improvisado que Ben Highmore reclama como enfoque formal más apropiado a la representación de la cotidianidad en el arte, más allá de la elección temática de objetos cotidianos (que de por sí pueden ser desfamiliarizados de su contexto cotidiano, como ocurre en su opinión con Duchamp o con el Pop Art)<sup>11</sup>.

Si bien la escala de observación es similar, el cine doméstico difiere de esas prácticas historiográficas en aspectos clave. Esa práctica filmica no persigue un análisis científico de cada historia familiar, comenzando por el dato obvio de que su registro era únicamente visual

<sup>7</sup> Giovanni Levi, "Sobre microhistoria", en Peter Burke (ed.), *Formas de hacer historia*, (Madrid, Alianza Editorial, 1993 [1991]), p. 122.

<sup>8</sup> Así lo explica Levi de nuevo: "Fenómenos que anteriormente se consideraban suficientemente descritos y entendidos se revisten de significados completamente nuevos al alterar la escala de observación. En ese momento es posible utilizar estos resultados para extraer generalizaciones mucho más amplias, aunque las observaciones generales se hubieran hecho en el marco de dimensiones relativamente reducidas", "Sobre microhistoria" en Peter Burke (ed.), *Formas de hacer historia*, (Madrid, Alianza Editorial, 1993 [1991]), p. 126.

<sup>9</sup> Cfr. André Bazin, "Ontología de la imagen fotográfica", *¿Qué es el cine?* (Madrid, Rialp, 1990 [1945]), p. 29.

<sup>10</sup> Cfr. Alf Lüdtke (ed.), *History of Everyday Life: Reconstructing Historical Experiences and Ways of Life* (Ewing, NJ, Princeton University Press, 1995), p. 21.

<sup>11</sup> Cfr. Ben Highmore (ed.), *Everyday Life Reader*, (Londres, Routledge, 2002), pp. 24-26. El autor británico propone como modelo de representación de lo cotidiano en las artes a la pintura impresionista, en cuanto que según él combina un asunto cotidiano y una forma de representarlo que recoge su condición efímera, no preparada, en contraste con el uso que se suele hacer de lo cotidiano en el arte contemporáneo, al tomarlo como punto de partida para luego desfamiliarizarlo y convertirlo en *high art*.



*The Family Album*  
(Alan Berliner, 1986)

(hasta la aparición del vídeo doméstico<sup>12</sup>). Pero además su filmación de los acontecimientos familiares siempre ha sido selectiva, pues salvo contadas excepciones, registra acontecimientos felices, relacionados con celebraciones o con momentos de ocio, excluyendo los momentos dolorosos (la enfermedad, la muerte) o de crisis y los ámbitos más explícitamente asociados al trabajo. Y por último, tanto su filmación como su proyección se sitúan en un ámbito familiar —abierto quizá a las amistades íntimas—, y ese dato configura tanto los temas que se graban como las actitudes de los personajes filmados (que interactúan con la cámara, lo que dota a las películas de una performatividad y autoconsciencia ajena al cine profesional).

Esa distancia evidente entre el cine doméstico y los enfoques académicos de lo cotidiano se reduce cuando dicho cine familiar es reutilizado por documentalistas profesionales, un fenómeno que en las últimas décadas ha producido obras diversas y muy sugerentes. Algunas de ellas surgen en diálogo más directo con los estudios de lo cotidiano de corte sociológico, en la medida en que plantean una reflexión sobre el cine doméstico como retrato social. Así se puede observar en el documental *My Father's Camera* (Canadá, 2000) de Karen Shopsowitz, quien incorpora el contexto histórico y autobiográfico, si bien para plantear un análisis del cine doméstico en cuanto modo filmico. Otro caso quizá más sugerente puede ser *The Family Album* (EEUU, 1986), en el que Alan Berliner realiza una biografía del ser humano, desde el nacimiento hasta la ancianidad, a partir de películas y grabaciones orales, de carácter doméstico y anónimo, en lo que constituye toda una reivindicación del cine doméstico como ámbito de representación de la vida cotidiana.

Ese reciclaje del cine doméstico ha tenido una exploración también muy fecunda en documentales con un enfoque más explícitamente histórico, a partir de los cuales se puede establecer un diálogo más directo con los historiadores de lo cotidiano aquí presentados. Sin ánimo de exhaustividad, cabe señalar tres tendencias de reciclaje y resignificación de ese cine doméstico en documentales de corte histórico: la crónica colectiva, el enfoque microhistórico y la dramatización. Revisaremos a continuación cada una de estas tendencias, analizando algunos de sus ejemplos más representativos.

### Crónicas generacionales

Se puede hablar de crónica colectiva cuando la labor del cineasta se ha centrado en la recopilación de cintas domésticas de diversos cineastas y familias, para crear a partir de ellas un retrato colectivo de una generación o de una época. Este tipo de producciones cinematográficas, si bien minoritarias, han ido creciendo en los últimos años al amparo de los esfuerzos archivísticos de las filмотecas, que veían necesario no sólo preservar esos materiales,

<sup>12</sup> Sobre el vídeo doméstico y sus diferencias con el cine doméstico, véase la interesante monografía de James M. Moran, *There Is No Place Like Home Video* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002).

sino divulgarlos en cuanto representación del modo de vida de una generación. En esta línea se podría situar *Mi guerra privada* (*Mein Krieg*, Alemania, 1991), construida a partir de las imágenes que seis soldados alemanes grabaron con sus cámaras domésticas en la II Guerra Mundial. Las imágenes no recogen en sentido estricto escenas domésticas, pero sí captan cierta cotidianidad inherente a toda actividad, incluso la de una campaña bélica. El documental combina esas imágenes con las entrevistas a los soldados, ya ancianos ahora, aportando una cierta visión microhistórica de sucesos muy estudiados como parte de la historia pública del siglo XX.

Un retrato más claramente generacional se puede encontrar en *Mi vida en Congo* (*Ech War Am Congo*, Luxemburgo, 2001), en donde su realizador, Paul Kieffer, muestra la vida de los luxemburgueses que participaron en la colonización del Congo belga durante los años cincuenta. Kieffer utiliza como único registro visual cine doméstico y amateur filmado durante esos años. En la banda sonora un narrador aparece brevemente para aportar el marco histórico, pero el principal peso de la narración lo llevarán ocho protagonistas de ese periodo (que aparecen brevemente en la imagen, pero que siempre hablarán en *off*). El resultado final se aleja claramente de un documental clásico de corte histórico, para aportar una nueva visión de aquella época a través de la combinación de la historia oral de los protagonistas desde el presente con la imagen doméstica de entonces. Como se puede leer en la página web de la productora, el *Centre national de l'audiovisuel*, la película "no constituye una historia política de la colonización, sino que pretende ofrecer una muestra de la vida cotidiana de los luxemburgueses que vivieron en el Congo belga"<sup>13</sup>. Ese enfoque diferente se percibe especialmente en la visión afectuosa, incluso ingenua, que proporcionan las imágenes sobre la vida en el Congo durante aquellos años, en contraste con el relato más complejo de las voces en *off*, especialmente en relación con los años finales de la época representada.



*My Father's Camera*  
(Karen Shopsowitz,  
2000)



*Mi guerra privada*  
(*Mein Krieg*, Harriet  
Eder y Thomas Kufus,  
1991)

<sup>13</sup> [http://www.cna.public.lu/1\\_FILM/1\\_2\\_Tous\\_les\\_films/ECH\\_WAR\\_AM\\_CONGO/index.html](http://www.cna.public.lu/1_FILM/1_2_Tous_les_films/ECH_WAR_AM_CONGO/index.html) [4 diciembre 2007]

Otros dos documentales de los años noventa recurren al cine doméstico como soporte único de la memoria histórica, en este caso en referencia a la comunidad de origen japonés residente en Estados Unidos: *Moving Memories* (1992) y *Something Strong Within* (1994)<sup>14</sup>, ambos realizados por Robert A. Nakamura y Karen L. Ishizuka. El primero recoge la vida de la comunidad americano-japonesa durante los años veinte y treinta, a partir de sus películas domésticas. El segundo hace referencia a la reclusión de dicha comunidad en campos de concentración durante la II Guerra Mundial, con una banda visual formada exclusivamente por películas domésticas de los internados en aquellos campos. Estas imágenes adquieren un valor testimonial especialmente lacerante, por el contraste entre la vida cotidiana que reflejan —jóvenes bailando, niños en clase, adultos pintando o haciendo deporte— y la encarcelación que esas personas están sufriendo por el mero hecho de ser inmigrantes japoneses o hijos de inmigrantes. La inmediatez e ingenuidad asociada al cine doméstico adquiere en esta ocasión un valor histórico de denuncia difícilmente obtenible a través de otros recursos, provocando un contraste de una gran fuerza retórica, al utilizar únicamente un modo filmico dedicado a captar momentos festivos y cotidianos como registro visual de uno de los sucesos más grises de la historia de los derechos civiles en los Estados Unidos. Dicho contraste se va articulando con diferentes gradaciones, más implícito en escenas como las de un partido de béisbol (con todas las connotaciones identitarias que tiene este deporte); o más explícito cuando se muestra un tablón con la lista de las personas de ese campo que están combatiendo en el ejército estadounidense. La paradoja adquiere su expresión más evidente en una película doméstica que recoge la recepción que recibe el sargento Kuroki en uno de los campos, un acontecimiento festivo para aquella comunidad, que muestra sin comentarios el sinsentido de la reclusión de 120.000 personas como sospechosos de deslealtad al país debido a su origen étnico<sup>15</sup>.

El acercamiento de los cineastas a estos materiales busca destacar el valor testimonial de las películas domésticas, que sólo aparecen acompañadas de música extradiegética de acompañamiento y de breves textos sobrepuestos en la imagen (rótulos para presentar el lugar y la persona que filma, más algunas citas de protagonistas de aquellos sucesos). Este enfoque subraya sin duda el cambio de escala de observación tan afín a la microhistoria, pues mira unos acontecimientos de carácter público a partir del detalle de la vida cotidiana de algunos de sus protagonistas. No obstante, cuenta con el inconveniente de dar por conocido el contexto histórico (más allá de un texto introductorio que explica brevemente lo sucedido), algo que cabe asumir para el público norteamericano, pero que supone una carencia para espectadores de otros países, que les puede impedir hacerse cargo de los matices de lo mostrado. Al mismo tiempo, *Something Strong Within* hace referencia desde su mismo título a una idea que subyace a todo el filme: la supervivencia de la comunidad americano-japonesa ante las adversidades, materializada en la reconstrucción de una cotidianidad significativa en medio de las difíciles circunstancias externas. Se trata de una

---

<sup>14</sup> Para el análisis de esta película me ha resultado de interés el breve estudio, aún inédito, de Robert Rossen, "Something Strong Within as Historical Memory", que se incluye en un libro editado por Karen L. Ishizuka y Patricia R. Zimmermann, de próxima aparición en Estados Unidos.

<sup>15</sup> Estos materiales domésticos también tiene un papel relevante en documentales autobiográficos que indagan en el impacto de aquellos hechos en las familias de las cineastas, como es el caso de *Family Gathering* (1988), *History and Memory* (1991), *Who's Going to Pay For These Donuts, Anyway?* (1992) y *Rabbit in the Moon* (1999). Para un análisis en español de estos filmes, véase Efrén Cuevas, "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*, (Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006), pp. 193-200.

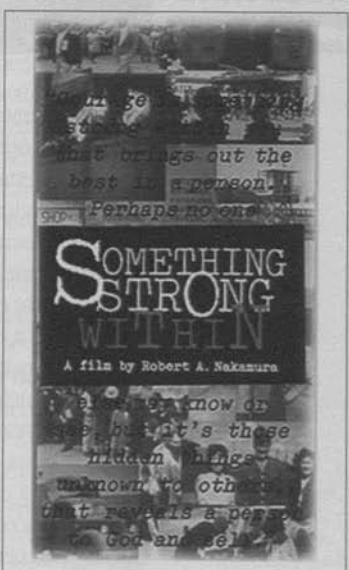
idea que remite a una de las tesis centrales de Michel de Certeau antes apuntada: su comprensión de la vida cotidiana como ámbito de resistencia frente a un sistema que pretende estandarizar—subyugar, cabría decir en este caso— todos los estadios de la sociedad. Este filme recoge dicha tesis con ambigüedad, pues no oculta el deseo de integración de dicha comunidad en un país que, aún siendo el suyo —pues muchos ya han nacido allí—, parece rechazarlos. A pesar de esa reacción aparentemente contradictoria, las películas domésticas subrayan la capacidad de resistencia de esa comunidad precisamente a través de la reconstrucción de su vida cotidiana —sus escuelas, sus aficiones, sus rutinas— en los campos de internamiento, como el modo más eficaz de mantener la cohesión individual y social. Así lo expresa una de las citas que se pueden leer en el filme, de uno de los cineastas domésticos:

“A pesar de la soledad y la desesperación que nos rodeaba, llevamos la situación lo mejor que pudimos. Espero que cuando ustedes contemplen estas [películas], puedan ver el espíritu de la gente, gente que intentaba reconstruir una comunidad a pesar de los obstáculos abrumadores. Pienso que esa es la esencia de estas películas caseras”<sup>16</sup>.

### Microhistorias familiares

Una segunda manera de reutilizar el material doméstico se puede observar en documentales de corte histórico, pero cuya elaboración está basada en las imágenes y los testimonios de una única familia o de un número muy reducido de familias, cuyos nombres conocemos y cuyos itinerarios se describen con cierto detalle. Dicha estrategia responde de un modo más cercano al enfoque microhistórico que han practicado historiadores como los ya mencionados Levi o Ginzburg, con su reconstrucción de épocas y lugares del pasado histórico a partir de la vida de un individuo o de una familia<sup>17</sup>. La filmografía del húngaro Péter Forgács representa quizá la mejor muestra de esta tendencia, aunque también se encuentran otros ejemplos relevantes, como la española *Un instante en la vida ajena* (2003), uno de los pocos casos de cine doméstico en la práctica documental contemporánea de España.

Estas películas tienen en común un tratamiento del cine doméstico que lo convierte en documento histórico a través de un doble proceso de resignificación. Por un lado, convierten en públicas las historias privadas de familias singulares, a las que el espectador puede identificar nominalmente, subvirtiendo la naturaleza íntima esencial al modo doméstico. Por otro lado, sitúan esas imágenes en una cierta estructura narrativa, a través del montaje, de la narración en *off* y en ocasiones de textos escritos. De ese modo, se las despoja de otro de sus rasgos característicos, su habitual desestructuración narrativa,



*Moving Memories* (Robert A. Nakamura y Karen L. Ishizuka, 1992) y *Something Strong Within* (Robert A. Nakamura y Karen L. Ishizuka, 1994)

<sup>16</sup> “Despite the loneliness and despair that enveloped us, we made the best we could with the situation. I hope when you look at these you see the spirit of the people; people trying to reconstruct a community despite overwhelming obstacles. This, I feel, is the essence of these home movies”.

<sup>17</sup> Entre los estudios más conocidos en este ámbito, cabe señalar el ya citado de Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos: el cosmos, según un molinero del siglo XVI* (Barcelona, Península, 2001); o el del propio Levi, *La berencia inmaterial: la historia de un exorcista piemontés del siglo XVII* (Madrid, Nerea, 1990).



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

pues originalmente fueron grabadas y proyectadas de modo aislado, manteniendo tan sólo una vinculación causal genérica con la biografía de los filmados a lo largo de los años. Ambos procesos ya estaban presentes de algún modo en los retratos generacionales antes comentados, pero adquieren ahora un mayor protagonismo, al realizar dichas operaciones sobre materiales vinculados a una familia concreta.

*Un instante en la vida ajena*, realizada por José Luis López Linares, plantea estas operaciones sobre el cine doméstico filmado por Madronita Andreu desde los años veinte hasta los setenta. La película reúne esos materiales de acuerdo con un orden cronológico (con algunas excepciones, como el inicio y el final), editando las imágenes en torno a temas musicales. La estructura narrativa se refuerza gracias a la narración en *off*, encarnada por un actor que se presenta brevemente en pantalla como amigo de la familia y conservador de sus películas, y en cuya narración el realizador condensa las entrevistas realizadas a los familiares de la cineasta, ya difunta. López Linares se preocupa desde el inicio por destacar el protagonismo y autoconciencia de Madronita Andreu como cineasta y cronista, no sólo de su vida familiar, sino también de su época. Y así lo manifiesta ya en la primera escena, en la que nos muestra a la aristócrata catalana en su casa, posando para su propia cámara varias veces en la misma sala de estar, al tiempo que va arreglando el decorado cotidiano de la sala o ajustando el foco. Esta escena ya está subrayando la singularidad de esta cineasta, que se interesa por el cine en una época tan temprana del siglo XX, asumiendo un papel reservado habitualmente a los hombres, y con unas pretensiones que trascienden el mero registro doméstico, para encuadrarse en ocasiones en una práctica amateur ya más consolidada<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> La distinción entre cine doméstico y cine amateur resulta en parte problemática y de hecho autores como James M. Moran mantienen que el cine amateur, entendido como no realizado en busca de beneficios, tendría varios «modos» de practicarse, como el cine doméstico o el experimental (cfr. *There Is No Place Like Home Video* [Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002], pp. 64-71). Pero de modo habitual se entiende por cine amateur aquel cultivado por aficionados que buscaban con sus filmaciones emular en cierto sentido el cine profesional, con temáticas no relacionadas con su familia, y organizados habitualmente en torno a cine-clubs.



Ese carácter híbrido, entre doméstico y amateur, se percibe no sólo en el cuidado formal de la filmación, o en la ocasional presencia de Madronita en pantalla como cámara o montadora, sino también en la elección de temas que filma. Abundan, como es lógico, las escenas familiares, pero también aparecen acontecimientos históricos que se entrecruzan en su biografía, como la reacción de los neoyorquinos ante el asesinato de Robert Kennedy en 1968. Se observa aquí un ejemplo más de la interrelación entre historia pública e historia privada, de cómo acceder a los acontecimientos relevantes de la historia del país a través de la mirada de un individuo, reflejo de las tesis microhistóricas que se plasman de modo genérico en la película como tal. En esta misma línea resultan muy ilustrativas sus filmaciones de la España rural, que realizó en diferentes viajes con su marido en su tiempo de vacaciones, pues Madronita fija su cámara en los rostros típicos —más bien exóticos para su mirada urbana y cosmopolita— como intentando preservarlos del olvido, en un tratamiento que remite a la perspectiva del cine etnográfico.

Sobre esas películas domésticas, López Linares realiza un trabajo posterior que refuerza su carácter de crónica histórica (microhistórica, en sentido más propio), comenzando por su montaje cronológico, que pone en primer plano su carácter de crónica íntima del siglo XX, de relato alternativo a la clásica historia pública del siglo pasado. Ese carácter alternativo arranca con su propia condición de crónica familiar, que Madronita empapa de una característica alegría de vivir, propia del cine doméstico, pero reforzada aquí por el carácter del personaje que filma. Ese rasgo es subrayado aún más por el hecho sorprendente de que su familia no sufrió la Guerra Civil española ni la Segunda Guerra Mundial. Cuando estalla la guerra en España, se marchan a Suiza, y cuando empieza en Europa, emigran a Estados Unidos, por lo que sus imágenes de esos años están llenas de momentos felices e intrascendentes, en abierto contraste con el dramático discurrir de la historia pública de entonces y en un reflejo inevitable de cómo la vida cotidiana continuaba para la gente ordinaria que vivía lejos de la contienda bélica.

En ocasiones puntuales, López Linares se distancia de ese montaje cronológico, para construir una segunda operación de sentido sobre las imágenes domésticas, que plantea una sugerente reflexión sobre el paso del tiempo y su efecto en las vidas de sus protagonistas. Así se observa cuando Madronita y su marido van a visitar a la madre y la hermana de éste (rodado en color), y el documentalista intercala imágenes de los dos hermanos en el pasado, rodadas en blanco y negro; un recurso que se repite al final del filme, en una secuencia de montaje que incluye imágenes de los miembros de la familia en épocas diferentes. Ambas escenas adquieren una especial resonancia expresiva, pues recogen muy bien esa capacidad tan seductora del cine doméstico para preservar el paso del tiempo y registrar los cambios generacionales<sup>19</sup>, para «embalsamar» la vida de nuestros seres queridos (recurriendo de nuevo a la imagen baziniana), preservándoles de la corrupción a la que les somete el paso del tiempo.

Ya fuera de España, el cine de Péter Forgács representa el caso más emblemático de recuperación del cine doméstico como fuente visual para la crónica histórica, no sólo por la calidad de sus propuestas, sino por el mismo hecho de que ha construido toda su filmografía, desde 1988 hasta la actualidad, sobre esta premisa, con trabajos que oscilan entre el retrato colectivo y la elaboración de auténticas «microhistorias» filmicas. Entre los primeros

---

<sup>19</sup> Este rasgo ha sido destacado habitualmente como una de las principales funciones del cine doméstico por sus diferentes estudiosos, desde el ya mencionado James M. Moran (*There Is No Place Like Home Video* [Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002], pp. 60-61) hasta, por ejemplo, Richard Chalfen en "Cinema naïveté: A Study of Home Moviemaking as Visual Communication", (*Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 2, nº 2, otoño 1975), pp. 87-103.

cabe destacar *Meanwhile Somewhere 1940-43* (1994) y *The Danube Exodus* (1998). *Meanwhile Somewhere* está elaborada a partir de materiales domésticos muy diversos, para ofrecer un relato de los años de la II Guerra Mundial desde la perspectiva de los cineastas domésticos y amateur del momento. *The Danube Exodus* tiene una única fuente, el capitán de barco Nándor Andrásovits, pero sus imágenes recogen el retrato colectivo de los judíos y alemanes que éste transportó en los años treinta y cuarenta por el Danubio en un periplo migratorio inverso, unos huyendo de Alemania y otros volviendo desde Besabaria, territorio que había pasado a manos rusas. Entre los relatos más específicamente microhistóricos, que analizaremos a continuación, destacan quizá sus propuestas más sugerentes, como *Free Fall* (1996) y especialmente *The Maelstrom* (1997). Su último trabajo, *El perro negro* (2004), realizado precisamente a partir de material doméstico y amateur de la España de los años treinta, combina ambas tendencias, pues utiliza como columna vertebral el material rodado por dos cineastas domésticos, Joan Salvans y Ernesto Noriega, con otros materiales que enfatizan más el marco histórico del momento.

Forgács aborda su trabajo combinando las facetas de archivista, compilador y artista, lo que imprime a sus películas un carácter singular que respeta el valor documental del material original, al tiempo que lo dota de un valor dramático y expresivo propio<sup>20</sup>. La dimensión archivística está en el origen de su trabajo, pues no sólo empezó su carrera en ese ámbito, sino que él mismo se suele presentar como un «arqueólogo del tiempo», que va a buscar los vestigios del pasado entre las ruinas de una memoria fragmentada<sup>21</sup>. No es fácil pensar en una manera más acertada de definir al cine doméstico en cuanto material histó-



*The Maelstrom* (Péter Forgács, 2004)

<sup>20</sup> He desarrollado estas ideas anteriormente en la comunicación «El cine de Peter Forgács: de la compilación a la autoría» presentada en 2005 en Barcelona en el I Congreso Internacional de Cine Europeo Contemporáneo y recogida en las correspondientes actas en soporte CD-Rom.

<sup>21</sup> Cfr. Sven Spieker, «At the Center of Mitteleuropa, A Conversation with Peter Forgács». *Artmargins* [En línea: [www.artmargins.com](http://www.artmargins.com)], 20-V-2002.

rico, pues la crónica del tiempo pasado que nos ofrece no está estructurada con el rigor del historiador, sino a partir del cruce casual del acontecer doméstico y la historia pública. Así se van mezclando crónicas intrascendentes —unas vacaciones de verano, una comida familiar— con otras más públicas que el cineasta doméstico ha querido registrar para sí mismo, como la boda principesca o el cuadragésimo aniversario de la reina de Holanda que se recoge en *The Maelstrom*. Al mismo tiempo, esos registros no tienen una continuidad temporal, sino que constituyen auténticas ruinas, piezas sueltas de una historia pasada, deterioradas además por el paso del tiempo y su mala conservación. Pero será precisamente la fascinación que ejercen esas ruinas la que impele a Forgács a su tarea de archivo y posterior reconstrucción.

Los materiales recuperados al pasado son reconstituidos en una nueva unidad a partir de un elaborado montaje, que Forgács utiliza con un registro a medio camino entre la retórica del cine de compilación (histórico o propagandístico) y el cine de metraje encontrado de corte experimental<sup>22</sup>. A ese trabajo se añade luego otra serie de marcas visuales y sonoras que configuran un sello autorial de rasgos inequívocos. En la banda visual, entre otros recursos, Forgács emplea frecuentes ralentizaciones, congelados, reencuadres, tintados (que le pueden servir para distinguir el origen del metraje), coloreados de una parte de la imagen, o imágenes en negativo. En la banda sonora, además del narrador en *off* y de grabaciones de discursos públicos, Forgács recurre siempre a efectos sonoros sincronizados con la imagen y a la característica música del compositor Tibor Szemzo<sup>23</sup>.

Con estos elementos expresivos, Forgács construye unos relatos microhistóricos de especial resonancia, gracias también a su capacidad para escoger crónicas familiares que condensan acontecimientos históricos de indudable repercusión pública. No en vano buena parte de sus filmes se elaboran y sitúan en las convulsas décadas de los años treinta y cuarenta del siglo XX, a partir de materiales filmados en países que sufrieron la II Guerra Mundial. Forgács apenas contextualiza dichos materiales, sabedor de que forman parte del acervo común de los espectadores, más allá de breves rótulos y de esporádicas explicaciones en *off* que ayudan a localizar el tiempo, el lugar y los protagonistas concretos de las imágenes. El cineasta húngaro logra así una tensión muy trabajada entre la historia pública y privada del siglo pasado, en lo que constituye sin duda el motor creativo más evidente de su filmografía, como explicaba a Bill Nichols en una entrevista publicada en 2003: "Resulta intrigante observar la tensión, el contraste, entre el horizonte del acontecimiento histórico importante (...), visualizado en los noticieros, ficciones, documentales, por un lado, y la insignificancia de lo banal por el otro, la Hungría o la Holanda privada"<sup>24</sup>. Esa tensión, que



*El perro negro* (Péter Forgács, 2004)

<sup>22</sup> Para un estudio más detallado de los modos en que se han reciclado estos y otros materiales en el cine documental y experimental de las últimas décadas, cfr. Alberto N. García Martínez, "El film de montaje. Una propuesta tipológica", (*Secuencias*, nº 23, 2006), pp. 67-82.

<sup>23</sup> Para Forgács, la música de Tibor Szemzo desempeña un papel fundamental, como elemento unificador de los diversos materiales visuales, y como constructora de un tono emocional específico que no se encuentra de por sí en las peripecias de esos personajes anónimos que pueblan sus películas. Cfr. Sven Spieker, "At the Center of Mitteleuropa. A Conversation with Peter Forgács". *Artmargins* [En línea: [www.artmargins.com](http://www.artmargins.com)], 20-V-2002.

<sup>24</sup> Bill Nichols, "The Memory of Loss. Peter Forgács's Saga of Family Life and Social Hell", (*Film Quarterly*, vol. 56, nº 4, 2003), p. 9.



*El perro negro* (Péter Forgács, 2004)

surge de modo inmediato al insertar el material doméstico en el marco conocido a través de la macrohistoria más tradicional, adquiere en ocasiones resonancias especialmente densas, como cuando nos muestra la estampa trivial de una madre judía paseando en los años treinta con su recién nacido por un parque, transformada de repente en signo de una libertad perdida, al conocer por una voz en *off* la existencia de un decreto que obliga a los judíos a vivir en guetos.

Ese tipo de combinaciones expresivas están en la base de las dos películas antes mencionadas como ejemplos certeros de microhistorias filmicas. En el caso de *Free Fall*, los materiales utilizados corresponden a filmaciones de un judío-hungaro, Gyorgy Peto, realizadas entre 1937 y 1944. Forgács combina aquí momentos festivos, como la boda del protagonista (y su viaje de novios en plena guerra), con la crónica histórica de la persecución de los judíos, reforzada con el recurso a registros sonoros de carácter público—desde un discurso de Hitler hasta una crónica de guerra—y con la lectura en *off* de las disposiciones legales que van arrinconando a la población judía de Hungría.

*The Maelstrom* consigue subrayar aún más el contraste entre crónica privada e historia pública, al insertar en el marco de la II Guerra Mundial el metraje doméstico no sólo de una familia judío-holandesa, los Peereboom, sino también de la familia de Seyss-Inquart, gobernador alemán de la Holanda ocupada. Este doble registro doméstico dota al filme de una resonancia máxima, en su crónica microhistórica de la II Guerra Mundial, pues utiliza el mismo modo cinematográfico, con toda la empatía asociada a dicho registro, para mostrar dos historias familiares radicalmente opuestas, que nuestro conocimiento macrohistórico sabe en abierta confrontación. Pero esa colisión no está explícita en las imágenes, y tan sólo

es recordada por los rótulos que explican la creciente persecución que sufrían los judíos en aquellos años. Además, las propias películas domésticas del militar alemán —con su nieto en casa, o en el jardín con su familia—, provocan una respuesta ambivalente que el espectador necesita renegociar emocionalmente, pues esas imágenes suscitan una inevitable empatía hacia un personaje histórico al que suponemos responsable parcial del Holocausto judío. El contraste entre tragedia y cotidianidad que está presente en todo el filme adquiere tintes especialmente dramáticos en la parte final de *The Maelstrom*, cuando se muestra la filmación doméstica de los preparativos de los Peereboom para ir a Auschwitz, en donde los protagonistas de la cinta encontrarán la muerte (según se informa a continuación a través de un texto). La diferencia de conocimiento entre el espectador contemporáneo y los protagonistas de aquellas cintas domésticas provoca una reacción que el cine de ficción ha cultivado habitualmente para la creación de suspense, pero que ahora adquiere un relieve inusitado, porque nuestra superioridad de conocimiento no podrá impedir que esos personajes históricos eludan la muerte, lo que provoca sin duda una experiencia de aquel conflicto bélico que pocos documentales históricos han conseguido hasta la fecha.



*The Maelstrom* (Péter Forgács, 2004)

### **Dramatizando el cine doméstico**

El cine doméstico se convierte en cronista histórico más singular cuando es reciclado en películas que recurren abiertamente a técnicas de dramatización. No se trata en este caso de reinventarse las imágenes familiares, que siguen constituyendo la base visual del trabajo de recuperación, sino la banda sonora o incluso la información proporcionada a través de textos. El lenguaje verbal —escrito u oral— es empleado ahora para introducir un marco narrativo ficcional, para enmarcar las imágenes en la biografía inventada de un protagonista de la época. De esta manera, los cineastas buscan ofrecer un relato de corte histórico apoyado en la fuerza documental de las películas domésticas, aunque cohesionadas por una historia personal ficticia que las dota de nuevos sentidos y les proporciona un reclamo narrativo para el espectador contemporáneo. Este tipo de planteamientos no es muy habitual, pero se encuentra en películas como el cortometraje *The Future Is Behind You* (2004), realizada por Abigail Child en EEUU, o el largometraje ruso *Liner Nabimov* (titulado en inglés *Private Chronicles. A Monologue*), realizado por Vitaly Manskij en 1999.

*The Future is Behind You* recoge los avatares de la familia Grunig, de origen judío, durante los años treinta en Alemania a través de sus películas domésticas (hasta su emigración al comienzo de la guerra a Estados Unidos, en donde se les ve en los minutos finales). El marco histórico-familiar está fijado, además de por la información visual, a través de rótulos, presentados en contadas ocasiones de modo omnisciente y más habitualmente como texto autobiográfico de la hija menor. En este sentido cabría hablar de un trabajo de corte microhistórico sobre la Alemania de los años treinta, con un estilo similar al de Péter Forgács (si bien con una mayor experimentación formal, que lo acerca algo más al cine de metraje encontrado de corte experimental), pero en esta ocasión a través del relato autobiográfico



*The Future is Behind You* (Abigail Child, 2004)

de una de las protagonistas y de sus películas familiares. Sin embargo, la información paratextual que Abigail Child ofrece fractura esta comprensión, al explicar que las películas son anónimas y que el relato es ficcional. Nos encontramos, por tanto, con un interesante mestizaje filmico, pues la crónica visual remite a un tiempo histórico concreto, mientras que la historia y los personajes se sitúan en un terreno fronterizo, ya que existen como tales, como miembros de una comunidad familiar, pero se les ha adjudicado unos nombres propios y un devenir histórico ficcional. Como la propia cineasta explica, la película es “a la vez biografía y ficción, historia y psicología”, una combinación con la que busca “excavar gestos que exploren la seducción especulativa de la narración”, crear “un puente entre las historias privadas y las públicas”<sup>25</sup>.

Vitaly Manskij emplea un enfoque similar en *Liner Nabimov*, si bien en este caso su proyecto es aún más ambicioso, pues ofrece un auténtico retrato generacional de las gentes de la antigua Unión Soviética desde los años sesenta hasta los ochenta. Su película contiene un doble criterio estructurador: una división en capítulos, marcada por cada año natural desde 1961 hasta 1986 e ilustrada con fotografías de personajes públicos de aquellos años (como Yuri Gagarin, John F. Kennedy, Mao Tse Tung, Leonidas Bresnev, Jimmy Carter o Juan Pablo II); y la crónica en *off* del protagonista, que narra su vida en pasado, desde su nacimiento en 1961 hasta el año final de la película. Esta crónica autobiográfica situaría la película más directamente en una clave de comprensión microhistórica, pues nos estaría dando acceso a la historia de un pueblo a través de una biografía personal, ilustrada con imágenes de carácter íntimo o familiar. Al conocer el carácter ficcional de esa autobiografía oral, el carácter de la película se transforma, pues se pierde el carácter microhistórico al modo en que lo han entendido y practicado historiadores como los mencionados Levi or Ginzburg. Pero mantiene su vigencia como retrato de la vida cotidiana de ese pueblo, más en la línea de la escuela historiográfica alemana de lo cotidiano o en la corriente sociológica de los *everyday life studies*.

Esa crónica de lo cotidiano que nos ofrecen las películas domésticas en *Liner Nabimov* vuelve a poner en evidencia además el efecto rectificador que tiene la reducción de la escala de observación, como bien explica Jacques Revel cuando argumenta cómo el cambio de escala altera el conocimiento histórico, al cambiar la forma, la trama y el contenido de la representación, mostrando así

las limitaciones de la macrohistoria en su construcción de contextos unitarios y modelos explicativos uniformes<sup>26</sup>. La película de Manskij incide en esta cuestión de diversas maneras, al mostrarnos una Unión Soviética que con frecuencia no encaja en los estereotipos occidentales más al uso o en las versiones oficiales que el Régimen ofrecía en su momento. Se

<sup>25</sup> Presentación de la película escrita por la directora, localizada en diversas páginas web que recogen la proyección de este título en eventos o festivales.

<sup>26</sup> Cfr. Jacques Revel, “Micro-analyse et construction du social”, en J. Revel (ed.), *Jeux d'echelles. La micro-analyse à la expérience* (París, Seuil/Gallimard, 1996), pp. 19-30.

tiene acceso, por ejemplo, a la vida cotidiana de los momentos vacacionales a través de imágenes más asociadas a la sociedad de consumo occidental y no tan coherentes con el discurso comunista oficial; un contraste más acentuado si se tiene en cuenta que han sido grabadas con cámaras domésticas particulares, otro símbolo por excelencia de un sistema capitalista. Por otro lado, se puede percibir una cierta esquizofrenia social al comparar las escenas dominantes en los espacios públicos y en los espacios familiares. En las calles abundan imágenes de desfiles militares, pero apenas se observan otro tipo de manifestaciones festivas de carácter más popular. Las fiestas casi siempre tienen lugar en recintos privados de tipo familiar, ajenas al escrutinio de las autoridades y del Sistema, pero perpetuadas en la memoria histórica por esas cámaras domésticas que ahora recupera Manskij en su filme<sup>27</sup>. En este sentido resulta interesante la valoración de la revista rusa *Vertov*, que tras afirmar que se trata del "retrato más realista de la época" en cuanto que no incluye ninguna secuencia rodada profesionalmente, concluye que "es la primera película «del pueblo» en la cinematografía rusa, es decir, creada por el propio pueblo"<sup>28</sup>, definiendo así con términos típicos del régimen soviético un retrato histórico que se situaría claramente al margen del discurso oficial de dicho régimen.



*The Future Is Behind You* (Abigail Child, 2004)

### Un terreno fronterizo: crónica doméstica de cineastas profesionales

Más allá de las tres tendencias aquí estudiadas para el reciclaje del cine doméstico, se puede destacar una última veta en la exploración de lo doméstico como material histórico, constituida por películas rodadas por cineastas profesionales con un acercamiento doméstico, al menos en su estructura visual básica (y que por lo tanto no reutilizan material doméstico ajeno). Aquí se pueden situar, en primer lugar, los diarios cinematográficos, un género poco cultivado cuantitativamente pero con logrados ejemplos que aportan una visión propia de la historia contemporánea. Entre los ejemplos más conocidos, cabe mencionar los diarios de Jonas Mekas o los del israelí David Perlov. En el caso de Perlov resulta interesante observar como su énfasis en lo cotidiano —tanto personal como familiar—, con un ritmo que se acerca a esa dimensión anodina de la vida diaria, no impide un diálogo con la historia pública, ya planteado desde su mismo inicio, en donde incluye referencias a la guerra del Yom Kipur, que acababa de estallar en aquellos momentos.

Pero sin duda el cineasta que mejor recoge ese entrecruzamiento entre cine doméstico, autobiografía e historia pública es Jonas Mekas, pues a lo largo de su filmografía se observa una mirada personal hacia la historia de su tiempo que en cierto modo se puede entender como una de las versiones más radicales de una «microhistoria filmica». Esta valoración general adquiere quizá su expresión más acabada en su película *Lost, Lost, Lost* (1975)<sup>29</sup>. En

<sup>27</sup> Lógicamente esta crónica doméstica no busca un retrato social exhaustivo de la época, pero cabe inferir una cierta representatividad de las imágenes si nos fiamos del dato que aporta su distribuidora alemana, cuando afirma que el cineasta ha realizado su selección a partir de una muestra de más de 5.000 horas de películas domésticas. Cfr. [www.d-net-sales.de/films/deckert\\_031.htm](http://www.d-net-sales.de/films/deckert_031.htm)

<sup>28</sup> <http://www.vertov.ru/eng/news.htm> [4 diciembre 2007]

<sup>29</sup> Sobre esta película, he elaborado un análisis más detallado en "The Immigrant Experience in Jonas Mekas's Diary Films: A Chronotopic Analysis of *Lost, Lost, Lost*", (*Biography*, vol. 29, nº 1, invierno 2006), pp. 55-73.

ella Mekas reúne material rodado entre 1949 y 1963, con su estilo tan característico —que fusiona elementos del cine doméstico y del experimental<sup>30</sup>—, para relatar su proceso de integración en Nueva York, desde su inicial retrato de la comunidad inmigrante lituana hasta su posterior crónica de la vida cultural de corte más alternativo de esa ciudad. Su película se resiste a una clasificación al uso, pues combina el formato diario de la banda visual con la perspectiva más autobiográfica de su posterior montaje y sonorización, integrando una temática de corte intimista con una singular crónica social y política de aquellos años. En este sentido, *Lost, Lost, Lost* se constituye en un ejemplo pionero de un cine documental de corte autobiográfico que desde los años setenta ofrece un rico diálogo entre lo personal y lo socio-político, como bien explica Jim Lane en relación al cine estadounidense de no ficción, con ecos inevitables de las tesis microhistóricas aquí expuestas: “Los documentalistas comenzaron a explorar sus propios mundos con la esperanza de que esas presentaciones autobiográficas pudieran ser redirigidas hacia un marco cultural más amplio. Así, los documentalistas mostraron perspectivas previamente ignoradas y presentaron argumentos de peso para la reconsideración de nuestra historia”<sup>31</sup>. Este auge de la autobiografía filmica en las últimas décadas ofrece sin duda sugerentes conexiones entre la historia pública y las biografías individuales, que en el caso de Jonas Mekas adquiere una modulación singular, debido a su adopción del cine doméstico como paradigma más apropiado para su cine, elaborando así una propuesta de difícil parangón en la cinematografía contemporánea<sup>32</sup>.

Además de los diarios filmicos, cabe destacar aquí otras películas de carácter más mestizo, en las que los realizadores se mueven entre la práctica doméstica y el documental profesional, como puede ser el caso de *Anna 6-18* (1993) o *For My Children* (2002). En *Anna 6-18*, su director, Nikita Mikhalkov, estructura su crónica de la historia reciente de su país a partir de las breves entrevistas que realiza a su hija desde los seis hasta los dieciocho años. De este modo logra un sugerente entrelazamiento de la historia familiar y nacional, pues buena parte del metraje descansa sobre una particular crónica de los acontecimientos públicos del momento, pero su continua vuelta al hogar coloca el enfoque doméstico como prioritario para una correcta comprensión de esa historia pública, tan envuelta en estereotipos oficiales que la hacen demasiado opaca para un relato convencional.

*For My Children* presenta una combinación aún más intrincada de historia pública, familiar y personal, en el intento de su directora, Michal Aviad, por hacerse cargo de la convulsa historia de su país, para así poder vislumbrar qué futuro les espera a sus dos hijos. Aviad comienza en 2000 un diario videográfico de su familia, pegado a los acontecimientos que agitan a Israel tras el comienzo de la segunda Intifada, y desde ahí realiza una revisión de la historia reciente del país a través de material de archivo histórico, de películas domésticas suyas de años anteriores y de entrevistas a sus familiares, protagonistas activos de esa his-

---

<sup>30</sup> Resulta muy interesante el diálogo que se ha planteado en las últimas décadas entre el cine doméstico y el cine experimental, desde Stan Brakhage hasta el propio Jonas Mekas. Para un análisis de esta relación, véase 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* (Paris, Meridiens Klincksieck, 1995), pp. 113-125; y Roger Odin, “Du film de famille au journal filmé”, en *Le Je Filme* (Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1995), pp. 195-1944 [paginación inversa en el original].

<sup>31</sup> Jim Lane, *The Autobiographical Documentary in America* (Madison, University of Wisconsin Press, 2002), p. 22.

<sup>32</sup> Para un estudio más amplio del cine de Jonas Mekas, véase David E. James (ed.), *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground* (Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1992) y en especial el capítulo escrito por el propio James, en el que realiza una interesante reflexión sobre el cine de Mekas como *folk art*.



toria reciente. La película oscila con maestría entre los diversos registros, para ofrecer una crónica compleja de su país, en la que la perspectiva micro y macro de la Historia se entrecruzan en un diálogo denso y fecundo. Muchos de los acontecimientos narrados o discutidos en la película son parte de la historia pública de Israel, pero la mayoría de ellos son recapitulados a través de los testimonios de miembros de la familia y siempre con vistas a su posible repercusión en la vida futura de los dos hijos. Esa hibridación remite en buena medida a las propuestas de la microhistoria, comenzando por su demanda de una reducción de la escala de observación, que aquí se hace evidente, pues la historia se filtra a través de la perspectiva de un matrimonio y sus hijos. Desde ahí, se nos da acceso a las contradicciones del sistema político y social de Israel, a esa “pluralidad de puntos de vista que hace a todos los sistemas fluidos y abiertos”, como manifestaba el historiador italiano Giovanni Levi<sup>33</sup>. Michal Aviad pone en diálogo los puntos de vista de su marido, que militó de joven en un movimiento de izquierdas, con los suyos propios y con los de los padres de ambos, pioneros del Estado de Israel, en un contexto de intimidad que no por ello evita las aristas de los problemas. Se observa así como desde un relato de corte microhistórico podemos acceder a un conocimiento más profundo de la historia reciente de Israel, que supera los estereotipos mediáticos más al uso para ofrecernos una visión poliédrica y no cerrada de esos problemas complejos.



*For My Children*  
(Michal Aviad, 2002)

La directora de *For My Children* aborda esa perspectiva microhistórica con un decidido recurso al modo doméstico de filmación como base de su documental. Aviad combina la grabación de un diario videográfico, con las fechas datadas en la pantalla, con otras filmaciones domésticas de años anteriores —una estancia en California o un encuentro familiar en el campo— o con el intercambio de correos electrónicos con amigos de EEUU. Estos materiales son utilizados por la cineasta para asentar su discurso histórico en una retórica de la cotidianidad que vincula el gran diseño de la historia pública con su repercusión concreta en una familia singular, la suya. En este sentido *For My Children* se podría considerar como uno de los ejemplos más logrados de una historia de lo cotidiano en soporte audiovisual, por su recurso al registro doméstico como modo de reivindicar a la persona como agente de la Historia, haciendo así patente cómo las instituciones, las estructuras o los mecanismos sociales son “reales sólo en la medida que se expresan en la multitud de transacciones humanas y concretas”<sup>34</sup>.

La panorámica trazada en este artículo ha permitido mostrar el papel protagonista que está teniendo el cine doméstico —hasta hace poco ignorado por los estudiosos y archivistas— en la elaboración de una Historia que complementa o incluso cuestiona las historias oficiales al uso. El reciclaje de este tipo de cine está sirviendo para realizar crónicas colectivas, microhistorias familiares o dramatizaciones, que aportan nuevas miradas a la historia del

<sup>33</sup> Giovanni Levi, “Sobre microhistoria” en Peter Burke (ed.), *Formas de hacer historia*, (Madrid, Alianza Editorial, 1993 [1991]), p. 107.

<sup>34</sup> Brad S. Gregory, “Is Small Beautiful? Microhistory and the History of Everyday Life”, (*History and Theory*, vol. 38, 1999), p. 105.

siglo XX. Se construyen así unas propuestas filmicas que encuentran resonancias evidentes en las tesis de la microhistoria y de las historias de lo cotidiano, con su decidida apuesta por una reducción de la escala de observación en su investigación histórica. Unas propuestas que también encuentran su eco en películas elaboradas por cineastas profesionales a partir de una mirada personal o doméstica, como se observa en el cine de Mekas o en las películas aquí citadas de Perlov, Mikhalkov o Aviad.

**ABSTRACT.** Home movies have become an important historical source for documentaries made in the last decades. This article shows how those documentaries can be considered the audiovisual version of historiographical approaches such as «microhistory» and the «history of daily life». Besides, it suggests a sort of typology of the uses of home movies as historical material: from their recycling to make collective chronicles, family microstories or dramatizations, to the films made by professionals using approaches close to home movies. 📺