

El silencio de los recuerdos: de la imagen doméstica a la imagen documental

Alfonso Palazón Meseguer

Universidad Rey Juan Carlos, España

Juan Manuel Díaz

Universidad Rey Juan Carlos, España

Abstract

Personal and / or collective memory can be materialized from the form of images and sounds. Throughout our history we generate photographs, recordings on cassettes or films of very different types. We want to retain moments and moments to remember them later. The subsequent viewing takes on new meanings and signifiers; and this home material acquires a new dimension. Domestic films achieve a whole series of unexpected resonances with stories that work outside the dominant constructions of the media.

Keywords: Documentary, Domestic Cinema, Film Essay, Autobiography, Cinematographic Writing.

“... en el cine la cámara puede fijar un momento, pero ese momento ya ha pasado. Lo que traza es un fantasma de ese momento. Ya no tenemos la certeza de si ese momento ha existido fuera de la película o si la película es una garantía de la existencia de ese momento.”

Manoel de Oliveira en la película *Lisbon Story*
(Wim Wenders, 1994)

Las imágenes del documental

Trabajar con las imágenes y la obra fílmica supone adentrarse en multitud de matices de lo que supone la representación de la realidad, y especialmente si hablamos del documental. Trabajamos con los sonidos y lo visible, transportando un mundo imaginario en el que no solo opera la imagen sino también su ausencia e incluso el silencio, “el silencio como ausencia de lenguaje o, mejor dicho, como la imagen que escapa completamente al dominio del lenguaje en todas sus manifestaciones, desde la sonoras a las narrativas, desde las estructurales a las cognitivas, si es que ello es realmente posible.” (Catalá 2012, 19). Se establecen toda una serie de relaciones en la que la forma cinematográfica se adentra en la imaginación, construyendo unas realidades que se tienen que considerar como el pasado que nos acompaña de un territorio a otro como restos de unos recuerdos que quizá no existieron y que deberíamos indagar en su sentido.

Asumimos que entramos en otra realidad y recuperamos otro tiempo totalmente abandonado para tomar posesión de un tiempo figurado en el que transformamos una realidad separada de nosotros mismos. Esa idea de objetividad o de realismo nos sirve para hibridar las categorías del documental contemporáneo y trabajar con nuestras propias reglas y convertir la imagen documental en la base de la propia

ontología de la imagen. Los cambios producidos estas dos últimas décadas en el documental ha potenciado la interrelación entre la ficción y lo imaginativo. “Si una imagen está viva, si tiene impacto, si interpela al público, si da alegrías, significa que en ella, a su alrededor o escondido en su interior, hay algo que es del dominio de su enunciación primitiva.” (Daney 2016, 38). La distancia con respecto a la imagen cinematográfica tiene sentido en la medida que nos ha sido posible alejarnos de la realidad.

La representación cinematográfica y su vinculación con lo real continua teniendo, como vemos, unas referencias significativas en cómo se ha materializado la relación con el mundo en el que nos movemos. La visión, todavía presente, del cine como reflejo de la realidad plantea la idea de la total transparencia, marca la realidad física con la subjetividad en la construcción de las imágenes. La visión del mundo se establece como una forma de conocimiento en la que los procesos de mediación tienen la finalidad de respetar la propia naturaleza de la realidad, poniéndola como el propio referente. La caverna de Platón visibiliza unas formas reflejadas de la realidad en las que los propios objetos se convertirían en el mundo en sí mismo. La realidad de la realidad o la realidad del simulacro se muda en un recurso en el que la metáfora del espejo nos sirve para entender la atracción sobre el mundo.

La imagen documental debe ser entendida desde una posición de interrelación continua en la forma de producción y las interconexiones constantes que inciden en la realidad, “ni se trata de reflejo, ni se trata de discurso, sino que se trata de intervención. Los *media* intervienen en la realidad, la configuran y reconfiguran constantemente con su presencia” (Cerdán 2009, 28). Y ya no solo la imagen documental, o más allá de la capacidad de cada medio, la propia existencia de estos dispositivos marcan la forma de entender y configurar la construcción social del mundo, estableciéndose una conexión social entre la mente del individuo y el mundo que le rodea.

El cine documental aborda una construcción de la realidad desde una concepción preexistente a toda representación, nuestra forma de entender el mundo condiciona la manera de entender las imágenes en función de nuestro concepto de la realidad. Y aunque aceptemos que el documental trabaja sobre lo real tenemos que asumir que ese real no deja de ser una representación del conocimiento del mundo. Desde este acercamiento epistemológico lo que importa es cómo se comporta la realidad objetiva de la imagen que se produce en la consciencia. “Pero la imagen de la realidad en la consciencia es resultado de un proceso complicado (y lejos de estar totalmente

aclorado hoy en día). El hombre no puede dejar que obren sobre él las impresiones de la realidad" (Lukács 2018, 66). Es mayor o menor apariencia de realidad forma parte también del discurso sobre la naturaleza de lo que observamos.

El documento visual y sonoro hace constar o acreditar momentos del pasado preservando acontecimientos que no son cosas u objetos sino que son fragmentos que trabajamos desde esos procesos complejos, que hablaba Lukács. Son interacciones de cosas y hombres que traza nuestras huellas a través del tiempo. El documental aparece como obra de la imaginación, al igual que la ficción, pero desde un sentido diferente. "Es la imaginación que re-media imágenes y fragmentos preexistentes y los combina para generar nuevos efectos de sentido" (Carrera y Talens 2018, 75). Y lo inesperado aparece desde la supuesta improvisación de la estructura del relato documental.

El archivo doméstico que vuelve al presente

En los últimos años el documental se ha erigido como uno de los campos más prolíficos para abordar líneas de investigación en cuanto al valor narrativo y ontológico de las imágenes. Si bien, habría que especificar que dentro del documental, el denominado cine doméstico, tiene una especial relevancia por su propia naturaleza discursiva. He aquí uno de los aspectos fundamentales para encauzar este estudio, las cualidades formales de este tipo de relato, facilita una cierta reflexión sobre las imágenes registradas en el ámbito doméstico. Unas imágenes que en su reconstrucción de la realidad pasan a reconstituirse, se contemporizan y por tanto adquieren connotaciones narrativas, otorgando a dichas imágenes un valor documental específico.

Así pues, para comprender esta idea, hay que remontarse al origen donde esas imágenes se constituyeron, determinando sus características, y sobre todo, su finalidad. Con la comercialización de las cámaras domésticas, desde las súper 8mm. hasta la aparición del vídeo, se produjo una proliferación de las denominadas películas doméstica. En un primer lugar, el modo de captación de las distintas escenas surgida dentro del ámbito familiar, se asemejaba, por cuestiones evidentes, al retrato fotográfico. No es baladí, que el manejo de la herramienta visual, adquiriera los mismos procedimientos que en el origen del cine, utilizaran los pioneros cinematógrafos, desde los hermanos Lumière hasta la escuela de Brighton. Una etapa caracterizada por el uso tecnológico del dispositivo, produciendo como bien dice Román Gubern, "un curioso fenómeno de mimetismo" (Gubern 2016, 38). De la misma manera que aquellas proyecciones mostraban a un público entusiasmado e hipnotizados por las innumerables escenas cotidianas que reflejaban fielmente una realidad cercana, las películas domésticas repetían de nuevo esa forma de reflejar la realidad con semejantes temas y encuadres.

Se puede decir que en su haber, las primeras filmaciones con este tipo de cámara, retomaban ese afán por retratar una cierta contemporaneidad captada

por el uso tecnológico, que en transcurso del tiempo, y sobre todo en el empleo que actualmente pueden ejercer los documentalistas y cineastas, tornaría hacia la narración por el uso gramatical; lo que otorga una extraordinaria dislocación de las imágenes, esta alteración natural de las mismas convergen en una finalidad expresiva: la construcción permanente de la realidad en tanto en cuanto adquieren esas imágenes un estimable valor documental.

En primer lugar, para desentrañar esta idea de dislocación de las imágenes de archivos, o de las imágenes domésticas, nos tenemos que remitir como bien no podría ser de otra manera, al quehacer del documental, y por ende, al lenguaje documental. En sí, este análisis es específico y se debe a ello, a ese relato que se ultima en el discurso narrativo del documental, ya que como bien apunta Cuevas y Muguero en su edición de *El hombre sin la cámara, el cine de Alain Berliner*: "toda imagen es susceptible de un discurso narrativo. Se propone entender la Historia no como texto, sino que, por su propia constitución, nos es inaccesible salvo en forma textual. Así que nuestro abordamiento de ella pasa necesariamente por su previa textualización y narrativización" (Cuevas y Muguero 2002, 109). Y es aquí, donde tiene cabida el género documental.

En el documental emerge una particular forma de escritura fílmica que se forja en la idea, se materializa en el rodaje y se escribe en la fase de montaje: las tres escrituras del guión. Y en esta tesis, es donde juega un papel fundamental las imágenes de archivo, recurso narrativo esencial del documental. Entendemos que la parte que estamos abordando, no se puede concebir, sin la tarea pragmática y narrativa que se produce en la fase de montaje, donde cada una de las imágenes en relación con las partes y el todo que conforman el relato, comienzan a variar su significado, "el archivo editado se convierte en relato, perdiendo al mismo tiempo que conservando su fuerza de veracidad" (Cuevas y Muguero 2002, 109), en este sentido, es interesante señalar que en esa construcción permanente de la realidad se transfigura en una reconstrucción permanente de nuestra realidad.

Si bien, habría que señalar, que esta acción se orienta en una incesante búsqueda de estos archivos visuales, en última instancia, en una necesidad de rescatar las imágenes domésticas, en virtud de una historia que hubiere en sus inicios. Desde este enfoque, surge una entidad identificable, como es el concepto de "reciclaje". No es otro cosa que someter al material que nos proporciona estas películas domésticas un proceso de narrativización que proporcione un nuevo material para las películas documentales. Y en ese proceso, de nuevo, tiene cabida algo fundamental, el transcurso del tiempo.

Las imágenes que fueron parte de una historia ahora se convierte en parte de un relato. Y en ese conjunto de fases que se produce, de la historia al relato, es donde podemos abordar cada una de las cualidades narratológicas de las imágenes, tan necesarias para entender este estudio. Quizás, podríamos especificar asimismo que de su memoria emerge su acción.

Así pues, detengámonos en ese proceso

anteriormente indicado que emerge en la historia, entendida ésta como la matriz creativa que la narración entrama para darle forma al relato, mediante un discurso específico. En definitiva, para entender la idea de dislocación de las imágenes de archivo, hay que afrontar el proceso de transformación que sufren dichas imágenes en esa suerte de viaje que emprende de la historia al relato.

En su conjunto, en los documentales de esta índole, en los documentales que utilizan este tipo de archivo visual, se deduce una historia (fabulación-ficción), un discurso (configuración específica de opciones normalizadas por el medio cinematográfico) y un estilo (que se debe a las leyes dramáticas propias del género documental) que otorgan una nueva dimensión a este tipo de imágenes.

He aquí donde se podría especificar una cierta ontología de las imágenes, es decir, establecer cuáles fueron sus cualidades y en qué se ha convertido, dando total relevancia a la trascendencia o resultado de su propia narración.

En este sentido, se ha de convenir qué cualifica una imagen documental, y qué cualifica una imagen de índole doméstico. Si bien existen numerosas aproximaciones a dichas cualificaciones, la diferencia entre una y otra estriba en la propia intención original, de donde parte la idea de registrar esas imágenes.

Si revisamos cualquier tipo de aproximación al concepto de documental, todos comparten una misma idea, que toda historia se debe a su representación real, condicionada por una configuración tecnológica y un lenguaje específico. A partir de este concepto, entra en funcionamiento diversos análisis o enfoques que hacen del término documental, un concepto escurridizo, lleno de matices en imprecisiones. Esto último, lejos de observarse como algo peyorativo, orienta esta distinción de cualidades; lo que encauza nuestro propio objeto de análisis. Entendemos pues que una imagen doméstica muta en imagen documental, en el momento que se “reconfigura”, se reconsidera en virtud de ese lenguaje específico.

Una imagen doméstica en su origen, tiende a la representación, registro, de un espacio privado, cuya autoría omite, en la mayoría de los casos, cualquier principio inherente al ámbito de la estética y ética de la narración cinematográfica. Queda libre, de cualquier intención narrativa, y en su origen más específico, en esa experiencia decisiva de captar una escena cotidiana, no existe atisbo alguno de relato documental, fundamentalmente por la ausencia de estructura narrativa y por tanto de clausura. Por otra parte, el espectador que asiste a la proyección de esas imágenes, toma conciencia del valor de las mismas en un contexto acotado, de ahí que se perciba en el momento de su proyección, en una suerte de abstención de recuerdos que con el paso del tiempo, esa abstención comienza a tornar en silencio, de esta manera participa, toma conciencia, se transforma en imagen documental.

En esta premisa, hay que considerar un aspecto fundamental en el proceso de elaboración de la imagen documental, en su fase de aprehensión del

material, que es la fase de montaje. Como bien define Marcel Martin:

“El montaje (es decir, en síntesis, la progresión dramática de la película) obedece con gran exactitud a una ley de carácter dialéctico: cada toma debe incluir un elemento (llamado o ausencia) que halle su respuesta en la toma siguiente: la tensión psicológica (atención o interrogación) creada en el espectador debe ser satisfecha por la continuidad de tomas. El relato cinematográfico aparece, pues, como una serie de síntesis parciales (cada toma es una unidad, pero incompleta) que se encadenan en una perpetua superación dialéctica”. (Martin 2008, 177).

Y es aquí donde comienza esa transformación de imagen doméstica en imagen documental, en esa fase de superación dialéctica de cada toma, término éste último determinante para entender esa transformación, ya que los diversos elementos que se hallan en relación unos con otros, dan lugar a un determinado objeto: el valor documental de las imágenes domésticas. Si reflexionamos sobre el concepto de toma, encontraremos un asunto esencial para concluir con nuestro análisis. La narración cinematográfica se sustenta en el concepto de toma que torna en plano en el momento que adquiere el sustantivo de narrativo, en el momento que conforma la estructura dramática. Y como anteriormente hemos especificado, esa toma, debe incluir un elemento, que en el caso de la imagen doméstica no se incluye hasta que se transforma en imagen documental.

De ahí, incidimos en la concienciación de cada una de las transformaciones cualitativas que determinan esta extraordinaria resignificación de la imagen, una evolución que con el paso del tiempo ha dado lugar a una creación renovada. Al fin y al cabo las historias de nuestro pasado dan lugar a un relato del presente, donde la yuxtaposición de imágenes se concibe a modo de montaje poético, para dar voz a lo que hemos denominado el silencio de los recuerdos.

Tiempo silencioso

Las imágenes domésticas son el pasado de un tiempo transcurrido que vinculan momentos distantes de un espacio en el que el tiempo no deja de tener un impacto emocional. La contemplación de esas imágenes supone una confrontación con hechos contruidos y narrados, ya no desde la propia imagen, sino que nos perturba otra relación con la imagen que ni siquiera está en su origen. Su fuerza reside en lo que es capaz de rememorar y provocar. “Esa vibración anímica originaria, ese movimiento emocional del cuerpo, se ha independizado de sus orígenes y se presenta de manera independiente a través de la transfiguración de la materia” (Catalá 2019, 48). La persona desaparece del proceso. Una confrontación que también surge de las nuevas formas de producción y consumo de las imágenes. El poder de la imagen doméstica nos altera y hace que nuestra mirada y nuestras emociones no permanezcan indiferentes.

La magia de las imágenes domésticas

aparentemente inocentes adoptan un posicionamiento de cambio y transformación que no dejan de ser una constancia del sentido del tiempo de nuestras propias vidas. Una reflexión que gira en torno a la relación de nuestra intimidad con la reivindicación de nuestras identidades. Estas imágenes evocan y recuperan nuestra relación afectiva con los escenarios, los personajes y el tiempo, construyendo entre el presente y el pasado en sentido de nuestros relatos.

Estas producciones no profesionales funcionan como películas mal hechas con una semántica y estilo que lo único que importa es el acontecimiento. Un estado de inconclusión en el que el cine doméstico se convierte en un fragmento de un texto que no tiene marcas de entrada o salida. Un fragmento dentro de una construcción narrativa dispersa en la que la duración de los planos y las relaciones entre ellos va desgranando aún más fragmentos dispuestos en un conjunto de acciones que suponemos que tienen un comienzo y un final pero desde una forma incompleta. Un montaje básico correlativo y cronológico que el espectador sabe que se le muestra en el orden que fue rodado. No hay montajes paralelos. El tiempo es indeterminado. El espacio está indiferenciado. Los planos testimonian lugares estereotipados que en sí no tienen ningún valor. Simplemente estábamos allí como si fuera una fotografía animada en la que se espera a que todos se coloquen para que una persona entre en cuadro y al cabo de un tiempo salga para detener la captación.

En esta *no construcción* es la ruptura de la homogeneización de la puesta en escena cinematográfica: ruptura de *raccords*, salto de ejes, movimientos bruscos, tiempos y espacios vacíos de espera. O esas miradas a cámara que mantiene una interlocución con el que maneja la cámara, muchas veces reiteradas. Son interferencias aumentadas por la propia imagen movida o desenfocada, panorámicas sin ritmo o la aparición de la imagen cuando se quita la tapa del objetivo... Estos errores o fallos se agravan con la presencia del sonido que no deja de ser una agresión hacia la idea del cine *bien hecho*.

Pero todas estas descripciones se quedan cortas. "El cine doméstico no tiene necesidad de producir una estructura narrativa ni una construcción coherente, porque esta existe en la memoria de los participantes" (Odin 2010, 45). Este cine está realizado para la familia y revivir momentos compartidos ya vividos. Se construye la historia de la familia cuando se contempla la proyección. Las torpezas técnicas en sí no importan porque refuerzan los recuerdos de las historias y ayudan a remodelar ya vividas. Esos *hechos reales* retratados se tornan en una recreación ficticia del pasado.

La construcción de la identidad a través del registro de imágenes del pasado y su traslación al presente superponen diferentes planos de creación sobre cómo hemos ido transitando en nuestras vidas. La materialidad del cine doméstico con respecto al paso del tiempo no deja de volver a la representación de nuestra propia realidad. Un territorio en el que el modo doméstico del audiovisual adquiere ajustes y choques que cobran protagonismo en la práctica cinematográfica contemporánea.

(El presente texto se inscribe en el ámbito del proyecto de investigación titulado *El ensayo en el audiovisual español contemporáneo* (Ref. CSO2015-66749-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia)

Bibliografía

CARRERA, P. y TALENS, J. 2018. *El relato documental*. Madrid: Cátedra.

CATALÁ DOMÉNECH, Josep M. 2019. "Pensar el cine de pensamiento. Ensayo audiovisuales, formas de una razón compleja" en MINGUEZ, Norberto (ed.), 2019. *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. GEDISA: Barcelona, 13-59.

CATALÁ DOMÉNECH, Josep M. 2012. *El Murrullo de las imágenes. Imaginación, documental y silencio*. Santander: Sangrila.

CERDÁN, J. 2009. "El documental en el laberinto de la postmodernidad" en ARANDA, D., ESQUIROL, M. y SÁNCHEZ-NAVARRO, J. (eds.) *Puntos de vista. Una mirada poliédrica a la historia del cine*. Barcelona: Editorial UOC. 17-37.

CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén (ed.), 2010. *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Colección Textos Documenta. Ocho y Medio.

CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén, 2018. "Sombras reflejadas. Apropiedades del cine doméstico español en el cine documental", en VICENTE, P. Y GÓMEZ-ISLA, J. (eds.) *Album de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archive*, Huesca: Diputación Provincial de Huesca. 129-137.

CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén, 2008. "Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta", en MARTÍN GUTIÉRREZ, G. (ed.), *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B Editores, Madrid 101-120.

CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén y MUGUIRO, Carlos, (eds). 2002. "El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner". Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

DANEY, Serge, 2016. "La tumba para el ojo (Pedagogía Straubiana)" en ASÍN, M. Y GONZÁLEZ, C. (Eds.), *Jean-Jean Marie Straub y Daniëlle Huillet. Hacer la revolución es colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas*. Madrid: Departamento Actividades Editoriales Museo Reina Sofía. 33-40.

DEL RINCÓN, M., TORREGROSA, M. y CUEVAS, E., 2017. "La representación fílmica de la memoria personal: las películas de memoria", ZER, vol. 22, nº 42, págs. 175-188.

GUBERN, Román 2016. *Historia del Cine*. Barcelona: Anagrama.

LUKÁCS, György, 2018. "Problemas generales de la mimesis", en RAMÉ, J. Y CLARAMONTE J. (eds.) *No lo saben, pero lo hacen. Textos sobre cine y estética de György Lukács*. Madrid: Plaza y Valdés Editores, Madrid, págs. 57-86.

MARTIN, Marcel, 2008. *El lenguaje del cine*. Barcelona: GEDISA.

MINGUEZ, Norberto (ed.), 2019. *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. Barcelona: GEDISA.

ODIN, Roger, 2010. "El cine doméstico en la institución familiar", en CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén (ed.), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Colección Textos Documenta, Ocho y Medio. 39-60.