

Los besos sin despedida

La materialidad como índice temporal



Link a la obra: <https://youtu.be/iZwSQXeDauA>

● ● **Rocío Martínez Benz**
36.745.387
61247/8
02284-608315
rociomartinezbenz@gmail.com

● ● **Director de tesis**
Gustavo Fontán

Diciembre de 2021

«Lo interesante del mecanismo autobiográfico es que, justamente, permite verse a uno mismo como otro: el que escribe narra la vida del que la vivió. [...] la autobiografía se convierte en una experiencia que permite dibujar una identidad, uniendo los puntos.» Andrés Di Tella (2007)

Resumen

Este texto aborda la aparición de las cámaras de cinta magnética en el ámbito de la intimidad familiar, las cuales en un principio, dieron lugar a la posibilidad de construir una mirada de lo cotidiano y con el tiempo dio curso a importantes transformaciones en la discursividad de la cinematografía documental, por ejemplo, dando paso a los relatos autobiográficos.

La aparición del VHS democratizó la posibilidad de hacer registros audiovisuales y permitió reconfigurar el tiempo. Pero la velocidad con la que se crearon nuevas tecnologías portátiles hizo que esos registros, vistos desde la actualidad, adopten el estatuto de archivo. Entonces somos capaces de retomar la cotidianeidad del pasado pero también de resignificar los hechos y el paso del tiempo.

El objetivo del presente trabajo es poner en diálogo diferentes materiales (cinta electromagnética y archivo digital) desde todas sus cualidades: discursivas, estéticas y realizativas; con el fin último de indagar alrededor de las diferentes materialidades y cómo se leen con el correr del tiempo. Es decir, problematizar las cualidades estéticas y texturas con la que nos encontramos al redescubrir nuestros registros familiares para reconfigurar el presente.

1. Introducción

A lo largo de la historia de la cinematografía fuimos testigos de los diferentes avances tecnológicos, es decir, de la multiplicidad de herramientas que se desarrollaron para el registro audiovisual. Comenzando a finales del siglo XIX con la creación de los hermanos Lumière¹, hasta el cine digital de alta calidad de la actualidad.

Pero es de mi interés detenerme en las tecnologías de video hacia fines de los cincuenta e implementadas de manera masiva hacia los ochenta.

¹ Fue en 1895 que los hermanos Lumière presentaron su creación: el cinematógrafo. La proyección realizada en París consistió en una serie de imágenes documentales, entre las que se encuentra "Le Repas de bébé" (La comida del bebé). En un artículo titulado "L'amateur: une figure de la modernité esthétique", Laurence Allard (1999) plantea la hipótesis de que dicho cortometraje, habría sido el primer film de familia de la historia. Podemos pensar entonces que el cine nace en paralelo al registro familiar.

A finales de la década de 1970 se crea el formato VHS, tecnología de video que permitía grabar, almacenar y transmitir imágenes por medios electrónicos. Durante este período, dicha innovación tecnológica irrumpe con la posibilidad de registrar la mirada del cotidiano de forma permanente, revolucionó el recuerdo familiar y dio paso a que el registro audiovisual se vuelva una posibilidad masiva y popular. El mundo de lo filmable creció y se democratizó, así como también la posibilidad de ser realizador². El formato audiovisual dejó de ser una posibilidad elitista o exclusiva de profesionales, artistas y comenzó a ser parte del entorno familiar. Es a partir del video que el lenguaje audiovisual se desata en el cotidiano del hogar, en estos registros comenzamos a ver una intención que rompe con la discursividad cinematográfica y crea una propia: el registro como necesidad de permanencia.

Las innovaciones tecnológicas hicieron que los medios audiovisuales se transformen en una vía de expresión personal en proceso de masificación constante. Entonces, entendido desde la contemporaneidad, el casete se transformó huella, no sólo por su singularidad estética; la ausencia de estructura narrativa, la forma de contarse y su estética particular instala un tiempo anterior al presente, por lo tanto, visto desde la actualidad esos registros adoptan el estatuto de archivo. Esos registros azarosos, que de un plano a otro pasa de un cumpleaños al primer día de clases y la forma en que hoy vemos el material, lo convierte en un elemento del pasado que transmutó la manera en que entendemos el tiempo. El video rompió la linealidad del relato familiar permitiéndonos rever el cotidiano de forma permanente y seleccionar los recuerdos a voluntad. La velocidad en que la tecnología audiovisual mutó, dio curso a importantes cambios estéticos en la cinematografía documental, por ejemplo, la incorporación de la expresión autobiográfica.

1.1 Génesis del proyecto

La totalidad del archivo en casete que pertenece a esta película está realizado por Emilio, mi papá, supe que filmaba desde que tengo uso de razón. En ese entonces un joven autodidacta, aficionado por la fotografía y la tecnología que encontró en el video un oficio y un medio de expresión.

Los primeros años de mi vida están documentados casi como reality; empezando por mi nacimiento, todas mis gracias, cumpleaños, siestas, despertares, vacaciones y baños. Los momentos que creo yo, él consideraba memorables. La

² Me refiero no sólo al registro doméstico sino también a quienes encontraron en el registro electrónico un oficio: cubrir eventos sociales. Creadores de películas que resumían cumpleaños, casamientos y eventos festivos familiares de aquellas personas que (todavía) no tenían acceso a esta tecnología.

cámara siempre fue integrante de la familia, desde pequeña me vi en pantalla y claro, a mi papá filmando. Cuando comencé a crecer también lo hacía mi insistencia en filmar. Primero me conformaron con la cámara fotográfica, porque una Panasonic vw-shm20 no era algo que una niña pudiese manipular, esperé bajo la consigna “cuando la puedas levantar la vas a usar” y festejé el día que pude trabajar con mi papá por primera vez. Fuimos a una iglesia, él fue contratado, como tantas veces, para registrar un bautismo. Me quedé atónita cuando vi que sabía exactamente cada palabra que decía el cura, como un actor que aprende un guión. Recuerdo pensar “no sabía que papá era católico”, ese día fui asistente o eso me hizo creer. Mi tarea fue tener las baterías, cuidar las cosas y quedarme quieta sin molestar.

Mientras redescubría el material, mi mamá nos invitó a mi hermano menor y a mí a vacacionar a Bariloche. Decidí llevar mi cámara y hacer un registro de nuestra estadía. Al volver, descubrí un viaje gemelo, mi papá había documentado la misma vacación 20 años atrás. Las mismas excursiones, el mismo paisaje. Es entonces que el espacio se convierte en la imagen que reordena la memoria, tensiona la linealidad temporal permitiendo el diálogo entre un pasado ya escrito, un presente que vuelve a leerlo y un futuro incierto. Se transforman el espacio y el tiempo en materia prima pura, -absolutamente inevitable- impreso de vida cotidiana.

Mi película es ese encuentro de dos materiales y dos familias, que aunque parecen la misma no lo son, porque no sólo cambió el director, sino también sus protagonistas. Un espacio repetido, bajo miradas diferentes – tal vez la mía empapada de imágenes ya vistas – se reconstruye y vuelve a habitar. La mirada de Emilio es ahora huella y memoria. Sus cintas contienen la posibilidad de reencontrarnos con nosotros vivos o muertos. Se resquebraja el tiempo en el encuentro de estas miradas, el tiempo es donde habitamos, por tanto, cada huella hecha recuerdo habita en el presente.



Al ver sus registros, dejé de entenderlos como pasado para ver su mirada, su recorte. Ya no pude ver el material sin que él me hable. Mi suerte es tener sus películas, juegos y búsquedas; ahora en diálogo con un archivo construido por mí. Entonces manipulo imágenes ya existentes para encontrar en los silencios o en las

grietas, un relato que el archivo no logró contar y de esta forma volver a resignificar la veracidad del archivo familiar³ con el que trabajo.

2 Quién mira, a quién mira: el registro

La lectura y mirada de Emilio está presente en la memoria familiar y el modo particular en que la cámara se comporta me hace pensar en las categorizaciones que encuentra Odin (2007, pp.197-217) para diferenciar al cineasta amateur del cineasta familiar. Para ser un cineasta amateur sostiene el autor, será necesario excluirse del relato familiar, es decir, dejar de ser miembro de la familia, para ser director: ordenar acciones, elegir planos, etc. Por otra parte, el cineasta familiar es un participante, no tiene intención más allá del registro instantáneo, se corre del rol de observador y se hace parte del registro. Esta última caracterización es la que se deja vislumbrar fácilmente en archivos de autorías ajenas. La naturalización de la cámara en mi casa no me dejó entender lo particular de los registros hasta que supe que no todos mis contemporáneos tenían acceso audiovisual a su pasado. No obstante, había quienes sí lo tenían y en sus registros se hacía notorio que el comportamiento de la cámara, por tanto de quien mira, era muy diferente en relación a la mirada de Emilio. En los registros realizados por mi padre el comportamiento es claramente diferente, se comporta de forma híbrida. Puedo encontrar ciertas elecciones de carácter cinematográfico, como por ejemplo, mantenerse en silencio para que su voz no entre en plano, elecciones concretas de encuadre o permitir que mi hermano caiga al suelo y continuar filmando; si bien hay una intención de su parte que puede anclarse a la categoría "cineasta amateur" este comportamiento no es constante, también la acción de quienes se encuentran en cuadro vuelven a ponerlo en el rol familiar a través de las miradas a cámara, sonrisas, invitaciones a filmar ciertas cosas -aunque la cámara desobedezca- y palabras que van dirigidas a quien filma.

Es curioso que a la hora de hacer un registro familiar, quien filma no tenga intención más que esa, es decir, generar un material improvisado donde quede registro de la experiencia. Cuando veo el material de archivo registrado por mí, la

³ En relación a esta idea, Roger Odin (2008) sostiene que el espectador del archivo familiar construye un enunciador real: la familia y no cuestiona la veracidad de lo que esa familia vivió, ve los hechos del pasado que se traen al presente. Él lo llama: "modo de lectura privado" (p.201). Entonces, el archivo no actúa como lo hace en el documental de modelo expositivo-objetivista (Bill Nichols, 1997, 2001, 2006) tradicionalmente dominante, donde su principio constructivo es dirigirse al espectador con una alta carga epistémica, una voz dueña de la verdad. Una veracidad construida que el espectador puede poner en cuestión.

cámara se comporta de forma muy similar a la de mi padre, deambulando entre las categorías de Odín.

Mi cámara llegó a Bariloche encendida, reconocí inmediatamente espacios que 20 años atrás había habitado, me fue inevitable el registro en movimiento, lo audiovisual y su condición temporal registra más allá de la foto fija. Los sonidos de cada espacio son también su identidad. Pude a través del lente redescubrir espacios que mi padre ya me había mostrado. En ese momento supe que ese viaje era un espejo. Las invitaciones de mi mamá a recorrer geografías repetidas me devolvían recuerdos de la película realizada por mi padre: el paseo en aerosillas, el bosque de arrayanes, el viaje en catamarán y mi papá. Todo volvió a ser presente. Decidí registrar aquello que me gustaba y que consideraba nuevo, pero también los espacios que sabía que mi padre registró. Pensé en encontrar los materiales y descubrir que era lo que ese reencuentro tenía para decirme.

Al ponerlos en diálogo aparecieron coincidencias que se escapan de lo espacial, el viaje se hizo grande y escapó de Bariloche, lo extraordinario fue encontrar como los mapas dibujan los mismos caminos para volver a ser transitados, las casualidades del viaje por la vida. El registro no es sólo una huella del pasado, es ahora un dispositivo que crea las relaciones del grupo familiar, le ofrece una nueva lectura al espectador porque hay un nuevo narrador. Se crea un nuevo punto de vista, que la familia protagonista (la mía) puede o no compartir, por lo tanto, la conducta del registro familiar adquiere un nuevo carácter. Pierde inocencia y sale de lo privado para exponerse ante un nuevo público que ya no es el círculo familiar.⁴

El encuentro de los materiales viene a poner en juego diferentes estrategias de relato. Ya no hay acción inocente, aquello que se elige mostrar, se manipula a fin de descubrir algo más del entramado familiar, eso que las imágenes de archivo no registraron. De esta manera, se dejan atrás las funciones primarias del material de Emilio –con el fin último de ser visualizado por la familia– para decantar en nuevas lecturas sensibles pensadas más allá del núcleo familiar, para un público plural. La presencia de la voice over hace que dialoguen las imágenes de archivo de los dos tiempos hilvanando la presencia, la ausencia y coincidencias.

⁴ Para ampliar el concepto de espectador de un film familiar, Odin (2007, p. 202) dirá que «El film familiar no se inscribe en un proceso de comunicación, sino en un doble proceso de rememoración» Y especifica: «un proceso de rememoración colectiva y un proceso de rememoración individual [...] donde el contexto no es sino la vivencia del sujeto. Esto es lo que explica que un film familiar sea tan aburrido para los que no son miembros de la familia: no tienen el contexto de referencia y por tanto no entienden nada de las imágenes deshilvanadas que les enseñan. Y esto también es lo que explica que los miembros de la familia vean en las imágenes mucho más de lo que se representa en ellas.»

Mi intención a la hora de entramar las imágenes es que esa ausencia se transforme siempre en presencia. Ya sea con el recorte de la mirada de mi padre a través del archivo de su autoría o haciéndolo presente en mi relato, un relato que implica reorganizar materiales en pos de crear una nueva mirada, ya no la del material de archivo, sino una nueva: mi mirada, creada desde la manipulación de materiales preexistentes.

2.1 Los besos sin despedida

“Los besos sin despedida” necesita imprimir en cada beso un “hasta luego”, porque si el tiempo del film no es unidireccional, siempre estamos acá. Este relato es el encuentro de esas dos temporalidades resignificadas en algo nuevo, rompe el paradigma de archivo familiar para transformarse en uno que pretende exponer y graficar a la memoria en funcionamiento.

Benjamin (2004 [1982]) en “El libro de los pasajes” refiere a la historia como la posibilidad dialéctica de experimentar el presente desde la sensación de ensueño⁵ y Mora Méndez, particularmente, hace pie en cómo él se interesa en el estado entre el dormir y estar despierto; entiende que en el despertar todavía están presente los resabios de sueños, y agrega:

...pero estos sueños son traídos al tiempo pre-sente de la vigilia. De esta misma forma es que se podría construir la experiencia de la vida cotidiana donde los recuerdos siempre estarían interactuando con el presente, dando lugar a algo extraordinario. [...] En un sentido benjaminiano el estudio de la vida cotidiana no podría darse en la ‘observación directa’ sino en trabajos cuya estructura pueda albergar la construcción de dicha experiencia, como colecciones, diarios o a través de un lente cinematográfico que recopila escenas. Es decir, no habría una manera de acceder a la experiencia de la vida cotidiana como un fenómeno que no implique ya una reconstrucción. (Mora Méndez, 2000, p.244)

Es de esta manera que se pueden representar los mecanismos de la memoria, donde el pasado materializado en recuerdos siempre está en continua interacción con el presente. Las imágenes de archivo vienen a presentarse como huella de lo real, son la constancia de lo que sucedió acompañada por una voz off -mi voz- que pretende que ese despertar se materialice ante la posibilidad del olvido. Entonces, la memoria que es selectiva y por tanto montaje construye en el cotidiano, lo extraordinario.

⁵ No puedo no pensar la idea de Benjamin de forma literal en relación al sueño que se narra en el film. Un sueño que tengo la noche previa a vivir un accidente: el encuentro con mi padre sucede bajo el agua, entonces, al despertar se repetía la muerte de mi papá, y además ese sueño, al día siguiente se hace presente en la vigilia con una tragedia que sucede bajo el agua. Residuos del pasado hechos presente en un estado de ensoñación que se traducen en película.

Pretendo hilvanar esas instancias de limbo, que se materializan en las coincidencias, en los caminos geográficos que vuelven a repetirse y en la tragedia que deja marcas visibles. La estructura necesaria para poder manifestar este diálogo entre tiempos es inevitablemente aquella que se vuelve collage, que se mezcla, confunde y reconstruye. Si es recordar una reconstrucción, manipulación y omisión de hechos, es por lo tanto, un viaje en continuo movimiento que sólo puede contarse en múltiples capas.

Dejar atrás el formato de archivo familiar e intervenir el material deja en evidencia un no tiempo. Un relato narrado desde el recuerdo presente, un estado de somnolencia en dónde la imagen escapa de la voz bajo la necesidad de no caer en redundancias y sobre todo de no explicarlo todo, porque en las preguntas se imprime lo desconocido, el movimiento; inevitable es no pensar nuestro presente cómo un realidad compleja, confusa y repleta de información, donde muchas veces el sentido escapa del raciocinio, «a ese futuro, que puede estar en el pasado, lo apuesto todo» nos dice María Negroni (2021, p.10). Entonces, es lo no dicho también parte del relato y en esas cosas que no se explicitan quedan los puntos suspensivos que dan paso a la escritura del futuro.

En “Los besos sin despedida” hay coincidencias que se escapan, relatos que comienzan y no encuentran final, personajes que no terminan de presentarse. Entiendo que la historia -cualquiera sea- carece de simpleza, el relato puede manipularse en post de crearla o no. En éste, en los detalles ordinarios sucede lo extraordinario.



«En el autorretrato, el autor se enuncia y expone al aparato como un bloque de cuerpo, memoria y experiencia». (Raquel Schefer, 2008, p.116). Ponerse delante de la cámara es problematizar el campo y el fuera de campo, obliga a pensar

en diferentes estrategias del discurso con que el sujeto de enunciación se escribe. Son el montaje y el sonido mis aliados. Gracias al primero escapo del relato familiar y es de la mano del mundo sonoro que comienzan a configurarse los nuevos significados, la voz en primera persona portadora de información que al encontrarse con las imágenes y diálogos in resultan en la creación de un “fuera de campo” en donde se entretajan nuevas sensaciones, las preguntas. El cortometraje pasa por diferentes momentos, en principio la presentación de esas imágenes magnéticas acompañadas de un relato off que comienza hablándole al espectador para rápidamente dirigirse a alguien en

particular -como quien lee una carta en voz alta- y es ahora el espectador alguien que espía en esa intimidad. El personaje a quién le habla está sólo presente desde la mirada, el espectador no lo conoce, pero ve a través de sus ojos y por momentos escucha su voz. A los pocos minutos las imágenes complejizan el tiempo, la superposición de material habla de un pasado siempre impreso en presente, a nuestra historia la llevamos con nosotros. Las imágenes poco a poco se desvinculan de la presencia humana para quedarse en el paisaje, sólo vemos y oímos texturas, marcas, vida; la voz off relata una despedida, un último encuentro físico y otro viaje, en el relato oral también desaparece la figura humana.

Emilio se hace otra vez presente desde el plano onírico. Las imágenes se vuelven abstractas son marcas y texturas, es mi piel, son las marcas de ese viaje. El sonido abraza, la intención es flotar, la voz guía todo el relato visual y los paisajes.

20 años de distancia de aquel material nos lleva a un archivo familiar más cercano en el tiempo, quien porta la cámara ahora soy yo, cambia la mirada y se hace evidente la ausencia física, ya no vemos a Emilio ni a través de él, el relato off refuerza esa idea y nos hace saber de su ausencia. Aquellas personas que fueron cámara poco a poco se hacen carne, yo dejo de ser una niña que pide por la cámara para comenzar a portarla, pero también me hago presente. Es necesario el cuerpo como evidencia dentro de tantas casualidades trágicas, sigo acá. El relato finaliza con la presentación física de ambos, Emilio también se hace carne y fue quien me cedió la cámara entonces en tanto haya película sigue acá.

3 Estrategias del “yo” y la materialidad como índice temporal

3.1 Contexto

«La autorreferencialidad atraviesa la historia del cine a través de obras de carácter experimental y vanguardista, en que el sujeto de enunciación se inscribe en la imagen, refleja y explora cuestiones íntimas o, entonces, recupera y reconstruye narrativas familiares y personales, muchas veces apropiándose material de archivo familiar o personal. En estas obras, discurso, puesta en escena, narración y búsqueda de una verdad interna están estrechamente ligados» (Raquel Schefer, 2008, p.116).

La autorreferencialidad en diálogo con el lenguaje audiovisual es material de constante estudio, podemos nombrar grandes teóricos como Raymond Bellour, Rosalind Krauss, Arlindo Machado y Jorge La Ferla. No es mi intención poner en debate sus teorizaciones porque es un análisis que excede a este proyecto, pero sí dejar en evidencia que hablar de autorreferencialidad y autorretrato, es poner en

puesta en valor una fuerte tendencia del documental en video que comienza a gestarse de la mano de la tecnología portátil.

Estas obras irrumpen en Argentina en la segunda mitad de la década del 80, cobra sentido pensarlo en relación a los avances tecnológicos porque es en 1975 que la empresa Sony lanzó el Betamax, primer sistema de video hogareño, y en 1976 JVC comercializó el formato VHS (Video Home System) que se impuso como tendencia y permitió introducir el video al hogar.

3.2 Los dos tiempos estéticos: la materia como tiempo verbal.

La puesta en diálogo entre dos narradores y el espectador, deja en evidencia el paso del tiempo entre un registro y otro no sólo desde estrategias discursivas, sino también a partir de la materialidad de los archivos. Recuerdo a Agustina Comedi hablar de su película «El silencio es un cuerpo que cae» (2018), ella relata que cuando se encontró con el material editado por primera vez sentía que las imágenes registradas por su padre estaban “más allá” y la de las entrevistas “más acá”, le pidió a su compañero que las dos imágenes se acerquen en el tiempo. Fue una decisión estética eliminar esa distancia y por supuesto también narrativa. Es mi intención que en este cortometraje las imágenes habiten las temporalidades en la que se crearon (1998 y 2018), que permanezcan en sus texturas, en su tiempo e historia y que lo que las encuentre sean las casualidades presentes en la voz off.

Si pensamos en términos de archivo familiar, deviene el pasado, el cual se dibuja en el registro magnético de video. Tanto el digital como el video tienen sus propias características estéticas: ratio, parámetros de valores cromáticos, de ganancia, de luminancia y de texturas, entonces, las características mecánicas con las se graba la señal en la cinta magnética son radicalmente diferentes a las que obedece al registro digital, aunque el espectador desconozca de éstas especificaciones sí puede ver en esas cualidades estéticas el paso del tiempo. Si bien no es mi intención adentrarme en las peculiaridades de cada una y su evolución, sí me es necesario destacar que al ojo humano la trama y textura de la imagen es muy diferente, haciendo de la señal magnética un código visual, el cual ante la percepción del espectador se traduce en tecnología del pasado, se transforma el VHS en huella.



Tomó el recurso analógico del video pretendiendo que esos momentos en que el registro mecánico “falla” sean parte del relato, así como también el deterioro de la cinta



propio del paso del tiempo, la textura poco pulcra con los bordes no definidos, el contraste y el brillo hablan de las limitaciones del material para el registro de las luces resultando en una escueta escala de grises, así como también, la textura evidencia líneas y grano propia de la tecnología electromagnética. El formato de video no puede capturar la gran cantidad de información que registra un sensor de cámara moderno. El resultado queda a la vista de cualquier ojo inexperto: se reduce el rango dinámico y la información de color.

Al hablar de tecnología de registro digital partimos de pensar el registro como información numérica, la cinta y el pulso electromecánico desaparecen, es decir, el material audiovisual registrado en 2008 es imagen codificada por medio de bits; es inminente que partiendo de naturalezas tan disimiles sus características estéticas resultan radicalmente diferentes. No sólo estamos en evidencia de una imagen con mayor resolución, sino también ante tecnología diseñada para grabar y transmitir tanta información que pase por el sensor de la cámara como le sea posible, de esta manera conserva la información tanto de las luces altas como de las bajas. El resultado es una imagen maniobrable, capaz de ser nuevamente pintada, por lo tanto las posibilidades estéticas son permeables a la postproducción, estamos ante una imagen más “pulcra”, es suave porque las marcas analógicas dejan de hacerse presentes. Es así cómo el encuentro de estos materiales traduce el tiempo en calidad estética, haciendo literal toda percepción temporal.

Cada cámara además de tener sus particularidades en el registro también tiene sus herramientas específicas a la hora de editar. En el formato digital, siempre que haya un registro óptimo, el material puede ser manipulado cuantas veces queramos. En los sistemas analógicos, una vez modificada la señal sobre la cinta ésta decisión no podía ser eliminada, esto quiere decir que cualquier manipulación sobre el material de registro era definitiva. Si bien muchas de esas herramientas eran pensadas y manipuladas a priori, también sucedían marcas en la cinta de manera accidental, “errores” propios de la materialidad, estas marcas están por sobre todo presentes en los registros de archivo familiar, fue una decisión no eliminarlas y hacerlas presentes en el cortometraje.

La digitalización del material está acompañada de software que hace de las posibilidades narrativas un universo infinito. En el caso de éste cortometraje lo trabajé

con Adobe Premiere, que me permitió crear muchas capas y superponer estas temporalidades, posibilitó que se genere no sólo una distancia en las texturas sino también que crezcan esas diferencias al encontrarlas. Tomé estas estrategias y posibilidades que me brindaron los materiales para poder aprovecharlas conceptualmente. Así, aunque dos narradores recorramos los mismos caminos, los 20 años que distancian esas excursiones se evidencian y potencian desde la materialidad.

3.3 Pacto de veracidad

La historia familiar se transformó a partir del VHS, no sólo porque rompió la temporalidad sino porque además dio lugar a nuevas estrategias discursivas para el “yo”, es así como en el mundo del arte y sobre todo en el del documental se transforma el pacto de veracidad objetiva que se establecía entre el film documental y el espectador. Al dejar a un lado el objetivismo del documental tradicional⁶, otras metodologías del discurso cobran el poder necesario para explicar el mundo histórico de lo real⁷. Este desplazamiento de la voz portadora del conocimiento al “yo” materializa la subjetivación del discurso documental en el cual el pacto de credibilidad entre realizador y espectador está dado a partir de la primera persona, es decir, la presencia de un realizador-protagonista hace saber que el relato audiovisual parte de una experiencia personal. La veracidad es creada a partir de lo vivencial.

El investigador Pablo Piedras (2014) en su libro “El cine documental en primera persona” realiza una posible clasificación tras la irrupción de la primera persona en la no-ficción y las categoriza⁸ de la siguiente manera; en primer lugar, las “autobiografías” calificadas como procesos de introspección y cuestionamiento donde un sujeto habla sobre sí mismo, por otra parte nombra los relatos de “experiencia y alteridad” son relatos donde la percepción del realizador está profundamente involucrada y el objeto de enunciación se ve resignificado a través de esa mirada

⁶ Cuando pienso en el documental en estos términos me remito a los estudios de Bill Nichols (1997). Para él el cine documental se presenta como un discurso de sobriedad basado en una representación de la realidad. A esta lectura la enmarca en un modelo de representación donde el cine documental se configura como la puesta en escena representada a través de cuatro modalidades: observacional, expositiva, reflexiva e interactiva.

⁷ Hablo de realidad en tanto memoria e historia entran en tensión para recuperar fragmentos del pasado «en contraposición a un concepción del cine documental que confía en la posibilidad de representar el mundo histórico sin fisuras epistémicas» (Pablo Piedras, 2014, p.149)

⁸ Piedras aclara además, que estas modalidades no tienen que ser pensadas para enmarcar a los films en categorizaciones cerradas, sino como «categorías que identifican estrategias y modos de narrar comunes dentro de un amplio flujo de obras» (p. 77).

particular, es un sujeto que le habla los otros. Y por último los “relatos epidérmicos”, aquellos donde un sujeto habla sobre el otro, donde dirá él, el relato en primera persona pareciera actuar como un capricho, asumiendo que se está contando un recorte del mundo y que hay otra parte que no se desea mostrar. (pp. 77-81)

Si bien entiendo que los discursos y obras no pueden cuantificarse en compartimientos estancos, la investigación de Piedras me llevó a pensar desde qué lugar partir para construir “Los besos sin despedida” en tanto siento que como realizadora me encuentro ante una autobiografía, un relato que hace imagen y voz, mi propia voz, experiencia de vida y muerte. Sin embargo, no puedo obviar al espectador, y como personaje activo en la obra imagino que, siguiendo a Piedras, se encuentra ante un relato de “experiencia y alteridad”, mi voz protagonista y realizadora vuelve a encontrarse con eventos, caminos del pasado y personas que no pueden ser pretéritas en tanto muchas de las imágenes dispuestas en el film representan la mirada en primera persona de alguien ahora ausente. Mi voz les habla y les da nuevo significado, intenta encontrar en esos recorridos un sentido al viaje, a todos los viajes. Por tanto, en el relato conviven dos realizadores, dos miradas pero hilvanadas e interpretadas por un nuevo narrador.

Pienso que la pretensión de transparencia en “Los besos sin despedida” se logra al presentar material familiar, mi cuerpo y voz; es en estas estrategias dónde se encuentra o podría verse reflejado el espectador. Se pregunta Di Tella (2007): «¿Y a



quién le importa esa identidad o lo que me pase o me deje de pasar a mí?» (pp.57-58).

Entendiendo la identidad como transformación y construcción constante, una parte de nosotras/os/es tal vez siempre incompleta, pienso que reflexionar acerca

de ella implica verse reflejada/o/e en otro/a/e. Inevitablemente la categoría de archivo queda de lado, el estatuto que le damos al material arrancado de la intimidad familiar para ser expuesto, cobra nueva intención, se transforma en un relato al que el espectador accede, es decir sale del ámbito privado al público. Entonces si bien Andrés Di Tella responde a su pregunta, creo que encontramos la misma respuesta: únicamente al espectador. Cuando decidimos exponer nuestra intimidad nace la veracidad, ahí está depositado nuestro pacto, porque estar implica la condición de hija/o/e y ese es nuestro lugar común.

4. Reflexión final

Responder a la pregunta anteriormente planteada no me fue sencillo. Lo evidente es que el material cobraría nuevo público, lo poco claro me era ¿por qué ese público se interesaría? A medida que investigaba y empapaba de films autobiográficos descubría una identidad política presente en casi todos esos relatos. Por lo tanto mi pregunta se transformaba: ¿por qué ese público se interesaría en personajes sin una clara lucha política? ¿Dónde encuentra mi relato la memoria colectiva? ¿Cómo se traspasa la esfera del ámbito privado para llegar al público?

Comencé a pensar en el acto de narrar como una necesidad que lejos de ser individual, es una condición humana. La humanidad necesitó desde siempre narrar para enriquecer y soportar su existencia, Irene Klein se refiere a la capacidad que tiene la narración como acto para conocernos y conocer el mundo: «muchas veces, cuando el hombre se enfrenta con acontecimientos que trascienden su comprensión [...] arma un relato» (2009, p.10).

Entonces descubro la memoria colectiva en las grietas de mi familia. ¿No es la vida un acontecimiento que escapa de nuestra comprensión? Cuando la narración de la experiencia ingresa en el campo del arte y la comunicación, es el sujeto que narra fuente de conocimiento, por tanto si ese saber nace en el ámbito de lo privado es un conocimiento difícil de ser juzgado y ligero de ser compartido. Si bien es la memoria un acto individual, a veces necesitamos de la colaboración de los/as/es otros/as/es para poder recordar. Ese es el hecho político de “Los besos sin despedida”, abrir las puertas de la intimidad familiar, exponer los dolores y penares de una familia, reflexionar la muerte como hecho inminente, invitar a revivir la memoria. Este relato es sólo una reflexión de vida y muerte, dónde las miradas aún vivas se reencuentran en película. Me responsabilizo de mis penares y comparto «el demasiado viaje de la vida. Los demasiados viajes del viaje» (María Negroni, 2021, p.81) y elijo hacerlo con el público y con mis muertos, ese es un acto político.

5. Referencias Bibliográficas

Allard Laurence. (1999, pp. 9-31). L'amateur: une figure de la modernité esthétique. En: communications, 68. Le cinéma en amateur.

Benjamin, W. (2004 [1982], p.394). Ciudad y arquitectura oníricas. Ensoñaciones utópicas, nihilismo antropológico, Jung, K, en Libro de los Pasajes, Madrid: Editorial Akal.

Bill Nichols (1997). La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.

Di Tella Andrés (2007), en Archivos de la Filmoteca, Volúmenes 57-58. La Filmoteca

Jorge La Ferla, compilador. Edición: Fundación Eduardo F. Constantini y Fundación Telefónica.

Mora Méndez, Noraedén (2020). Espigando el tiempo: Agnès Varda y Walter Benjamin en busca de la vida cotidiana. Calle 14: revista de investigación en el campo del arte 15(28). pp. 238-251. <https://doi.org/10.14483/21450706.16259>

Negrón María (2021). El corazón del daño. Penguin Random House.

Odin Roger. (2007, pp. 197-217). "El film familiar como documento. Enfoque semiopramático". Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen, ISSN 0214-6606, N° 57-58, 2, 2007

Piedras Pablo. (2014). El cine documental en primera persona. Buenos Aires, Paidós.

Schefer Raquel. (2008). Cap 2. Instalaciones, documental, autorretrato. Vi-deo memoria. Autobiografías, autorreferencialidad y autorretratos. En Historia crítica del video Argentino.

6. ANEXO

Referencias filmográficas

Bruno, B. Moreira Salles, J. Andrade Ramos, M. Freire Zangrandi, R. (Producción), y Moreira Salles, J. (Director). (2006). Santiago. Brasil.

Carri, A. Schipani, D. (Producción). y Carri, A (Directora). (2017). Cuatros. Argentina.

Céspedes, M. Guarini, C. (Producción), y Muñoz, L. Wolf, S. (Dirección). (2003). Yo no sé qué me han hecho tus ojos. Argentina.

Céspedes, M. (Producción), y Di Tella, A. (Director). (2007). Fotografías. Argentina.

Coproducción Argentina-Alemania del Oeste (RFA). INCAA, Hochschule für Fernsehen und Film München (Producción), y Echeverría, C (Director). (1987). Juan como si nada hubiera sucedido. Argentina.

Costa, P. Santos, D. (Producción), y Costa, P. (Directora). (2012). Elena. Brasil.

Ellsworth, B. Carri, A (Producción). y Carri, A (Directora). (2003). Los Rubios. Argentina.

Greensfelder, R. (Producción), y Varda, A. (Directora). (1967). Uncle Yanco. Francia, Estados Unidos.

Maristany, J C. Diaz Pernia, L. (Producción), y Comedi, A (Directora). (2018). El silencio es un cuerpo que cae. Argentina.

Varda, A. (Producción y Directora). (2000). Les glaneurs et la glaneuse. Francia.

Varda, A. (Producción y Directora). (2008). Les Plages d'Agnès. Francia.