

Los besos sin despedida. La búsqueda de vivir por siempre
Rocío Martínez Benz
Arkadin (N.º 12), e051, octubre de 2023. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe051>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin/>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina.

LOS BESOS SIN DESPEDIDA

La búsqueda de vivir por siempre

Kisses without goodbye

The pursuit of living for ever

ROCÍO MARTÍNEZ BENZ | rociomartinezbenz@gmail.com

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Recibido: 30/03/2023 | Aceptado: 8/05/2023

RESUMEN

La búsqueda en *Los besos sin despedida* (Martínez Benz, 2022) consiste en encontrar un nuevo relato ante el encuentro de dos preexistentes. Pretende interpelar al espectador desarticulando la condición de material de archivo y registro familiar para interpelar a un nuevo público. El presente artículo es la reflexión de las estrategias de lenguaje puestas en juego para el encuentro de esos dos materiales y la posibilidad de contar a un personaje ausente.

Propuse hacer del montaje una posibilidad que habilita a narrar todos los tiempos, incluso al unísono y desprender de ese encuentro una nueva mirada.

PALABRAS CLAVES

Archivo; documental; montaje; mirada

ABSTRACT

Los besos sin despedida [Kisses without goodbye] consists of discovering a new story based on two preexistent stories. It aims to address spectator attention by dismantling the archive material condition and the family archive records to approach a new audience. The present article is a reflection on the language strategies developed to meet those two materials and to tell an absent character. It highlights the possibility of editing to narrate all times, including all of them at the same time and as a result of this encounter to release a new gaze.

KEYWORDS

Archive; Documentary; Montage; Gaze



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

La cámara siempre fue una integrante de mi familia porque mi papá, Emilio, filmó desde que tengo uso de razón, desde pequeña me vi en pantalla y lo vi a él filmando los momentos que —creo yo— consideraba memorables. Por lo tanto, no quedaban exentos los viajes, como tampoco mi continua y creciente insistencia por ser quien portara la cámara.

La totalidad del archivo en casete que pertenece a *Los besos sin despedida* (2022) está realizado por él. Mientras redescubría su material, mi mamá nos invitó a mi hermano menor y a mi a vacacionar en Bariloche. Decidí llevar mi cámara y hacer un registro de nuestra estadía: me fue inevitable el registro en movimiento, lo audiovisual y su condición temporal que registra más allá de la foto fija. Los sonidos de cada espacio son también su identidad.

Al volver, descubrí un viaje gemelo, mi papá había documentado las mismas vacaciones veinte años atrás. A través del lente, pude redescubrir espacios que mi padre ya me había mostrado. Las mismas excursiones, el mismo paisaje, todo esto volvió a hacerse presente. Entonces, 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— impresos de vida cotidiana. Mi desafío consiste entonces en encontrar un nuevo relato entre líneas de dos que ya fueron escritos.

EL ENCUENTRO DE DOS RECUERDOS

Los besos sin despedida (2022) es el encuentro de dos materiales y dos familias que, aunque parecen ser idénticas no lo son; también, es el de un espacio repetido bajo miradas diferentes —tal vez la mía empapada de imágenes ya vistas— que se reconstruye y se 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, por lo tanto, cada huella hecha recuerdo habita en el presente.

Es curioso que, a la hora de hacer un registro familiar, quien filma no tenga mayor intención que esta, es decir, generar un material improvisado donde quede registro de la experiencia. Cuando veo el material de archivo registrado por mí, la cámara se comporta de forma muy similar a la de mi padre, deambulando por las categorías que propone Roger Odín, entre el cineasta amateur y el familiar (2007, pp.197–217).¹

Mi cámara llegó a Bariloche encendida, y pude a través del lente, redescubrir espacios que mi padre ya me había mostrado. 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.

Al poner nuestros registros en diálogo el viaje se hizo grande y escapó de Bariloche. La manipulación del material deja en evidencia cómo al encontrarse dos narradores diferentes, se rompen las posibilidades de permanecer dentro de las categorías propuestas por Odín. En tanto material bruto, los archivos proponen determinada lectura pero encontrándolos, se ponen en juego nuevas intenciones. Entonces, me reencuentro con su oficio, ahora también mío y manipulo imágenes ya existentes para encontrar

¹ Para ser un cineasta amateur el autor sostiene que será necesario excluirse del relato familiar, es decir, dejar de ser miembro de la familia para ser director: ordenar acciones, elegir planos, movimientos de cámara, etc. Por otra parte, el cineasta familiar es un participante, no tiene otra intención más allá del registro instantáneo, se corre del rol de observador y se hace parte del registro.

en los silencios o en las grietas, un relato que el archivo no logró contar y, de esta forma, resignificar la veracidad del archivo familiar² con el que trabajo.

Este encuentro, opera como un dispositivo que crea las relaciones del grupo familiar, ya que ofrece una nueva lectura al espectador propuesta por 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. 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 para un público plural.³ Este nuevo relato, entonces, pretende exponer y graficar a la memoria en funcionamiento.

ESTRATEGIAS PARA CONTAR A ALGUIEN AUSENTE

Los besos sin despedida necesita imprimir en cada beso un «hasta luego», porque si el tiempo del film no es unidireccional, siempre estamos acá.

Walter Benjamin (2004 [1982]) en el *Libro de los pasajes* se refiere a la historia como la posibilidad dialéctica de experimentar el presente desde la sensación de ensueño, y Mora Méndez, particularmente, hace hincapié en cómo el autor se interesa en el estado entre dormir y estar despierto. Méndez entiende que en el despertar todavía están presentes los resabios de sueños, y agrega:

[...] pero estos sueños son traídos al tiempo presente 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 (2000, p.244).

Es de esta manera que se pueden representar los mecanismos de la memoria en los que 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, acompañadas 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 opera a partir del procedimiento de montaje, construye en el cotidiano lo extraordinario. 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 aquella que se vuelve collage, que se mezcla, se confunde y se reconstruye. Si recordar es una reconstrucción, manipulación y omisión de hechos, su representación es un viaje en continuo movimiento que solo puede contarse en múltiples capas.

² En relación con esta idea Roger Odin (2008) sostiene que el espectador del archivo familiar construye como 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. El autor 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, en el que 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.

³ Para ampliar el concepto de espectador de un film familiar, Odin 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.» (2007, p. 202).



Figura 1. Rocío Martínez Benz. (2022). Superposición de tiempos en *Los besos sin despedida*.

Dejar atrás el formato de archivo familiar e intervenir el material evidencia un no tiempo, un relato narrado desde el recuerdo presente, un estado de somnolencia en el que la imagen escapa de la voz para evitar caer en redundancias y, sobre todo, para no explicarlo todo, porque en las preguntas se imprime lo desconocido y el movimiento. Si pensamos en nuestro presente como una realidad compleja, confusa y repleta de información, en la que muchas veces el sentido escapa de la razón, lo no dicho también forma parte de los relatos y en aquello que no se explicita quedan los puntos suspensivos que dan paso a la escritura del futuro.

La historia —cualquiera sea— carece de simpleza, ya que se manipula en pos de generar relatos. En este caso, 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» (Schefer, 2008, p.116). Ponerse delante de la cámara implica problematizar el campo y el fuera de campo, nos obliga a pensar en diferentes estrategias del discurso con que el sujeto de enunciación se escribe. El montaje y el sonido son 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 entretrejen nuevas sensaciones, y emergen 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 dirigirse rápidamente a alguien en particular —como quien lee una carta en voz alta— y a partir de este momento el espectador se transforma en alguien que espía en esa intimidad. El personaje a quien le habla está solo 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 a través de la superposición de material que habla de un pasado impreso siempre en presente, como nuestra historia que 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 este relato oral también desaparece la figura humana.



Figura 2. Rocío Martínez Benz. (2022). *Los besos sin despedida*.

Emilio se hace presente otra vez 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.

Veinte años de distancia del registro de aquel material de archivo nos lleva a un archivo familiar más cercano en el tiempo, ahora quien porta la cámara 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.

REFLEXIÓN FINAL

Se pregunta Andrés 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). Responder a la pregunta no fue sencillo. Entendiendo la identidad como transformación y construcción constante, una parte de nosotros, tal vez, está siempre incompleta, pienso que reflexionar sobre esto implica verse reflejado en otro. Inevitablemente, la categoría de archivo queda de lado, el estatuto que le damos al material arrancado de la intimidad familiar para ser expuesto, cobra una nueva intención. 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).



Figura 3. Rocío Martínez Benz. (2022). *Los besos sin despedida*.

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 la memoria es un acto individual, a veces necesitamos de la colaboración de los otros para poder recordar. Este 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 sobre la muerte como hecho inminente e invitar a revivir la memoria.

Este relato es sólo una reflexión sobre la vida y la muerte, en el que 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» (Negroni, 2021, p.81), y elijo hacerlo con el público y con mis muertos. Entonces, Andrés Di Tella encuentra una respuesta a su pregunta, y descubro que estamos de acuerdo al responder: le importa únicamente al espectador. Cuando decidimos exponer nuestra intimidad nace la veracidad, ahí está depositado nuestro pacto, porque estar y crecer en continua relación con los demás es nuestro lugar común.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Allard, L. (1999). L'amateur: une figure de la modernité esthétique. *Communications. Le cinéma en amateur sous la direction de Roger Odin*. <https://doi.org/10.3406/comm.1999.2028>

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

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

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

Klein, I. (2009). *La narración*. EUDEBA.

Mora Méndez, N. (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*. <https://doi.org/10.14483/21450706.16259>

Negroni, M. (2021). *El corazón del daño*. Penguin Random House.

Odin R. (2007). El film familiar como documento. Enfoque semiopramático. *Archivos de la filмотeca: revista de estudios históricos sobre la imagen*.

Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Paidós.

Schefer, R. (2008). Cap 2. Instalaciones, documental, autorretrato. Vi-deo memoria. Autobiografías, autorreferencialidad y autorretratos. En La Ferla, Jorge (comp.), *Historia crítica del video Argentino*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires y Espacio Fundación Telefónica.