

UNA VENTANA QUE ES ESPEJO **(Reflexiones acerca de las películas de Alan Berliner)**

Cuando vi por primera vez *Family Album* (1986) nunca me imaginé que apenas cuatro meses después estaría escuchando en persona a su director. Recuerdo que después de verla en clase, la película me inquietó bastante pues el álbum familiar es uno de los temas que me obsesionan desde hace un buen rato y posiblemente esa era la primera película que veía en la que se planteaba la dicotomía existente entre nuestros recuerdos almacenados y la realidad –que no siempre es alegre como la de las memorias guardadas en películas y fotos- de nuestra historia íntima; nuestra pequeña y aparentemente intrascendente historia familiar.

Admito que nunca me preocupé demasiado por saber quién era ese Alan Berliner que aparecía en los créditos como el director y editor de la película, pero cuando leí su nombre entre los de los invitados a la Muestra Documental de este año y además vi que iban a proyectarse cinco de sus películas –incluyendo *Family Album*-, me causó muchísima curiosidad ver cómo era el resto de su obra, sobre todo porque quería saber si en sus trabajos posteriores –la mayoría realizados durante los años noventa- había persistido la misma preocupación acerca de la relación entre la memoria y la familia.

No me sentí decepcionado. De hecho durante la presentación de *Family Album*, que fue la primera de sus cintas en presentarse, Berliner señaló que esa película había marcado un punto de inflexión en su carrera como realizador de cine, pues había sido para él una puerta que se había abierto hacia la exploración de esa compleja red de relaciones que es la familia. La historia que relató varias veces acerca de la película consistía en que ésta fue un collage que armó a través de la búsqueda de películas y cassettes de audio comprados a terceros y que, llegaron a él casi por accidente (fue en un clasificado pegado en una pared donde un hombre que coleccionaba proyectores quien anunciaba la venta de unas 35 horas de material casero de 16mm donde comenzó todo), adquirido en mercados de las pulgas y ventas de garaje. Berliner dijo varias veces que vio una cantidad enorme de material y que creía haber sido la persona que más películas caseras vio en todo el mundo durante los meses previos a la edición de la película. El resultado final es un collage/bricolage en el que el audio y la imagen se contradicen constantemente, o al menos tanto como a veces suelen encontrarse.

Es una película en la que podemos escuchar como una niña relata sus intenciones de convertirse en sirena cuando sea grande, a la vez que vemos la imagen de una mujer jugando en el mar con su hija pequeña, para más tarde ver a un grupo de niños sonrientes entrando a una escuela mientras escuchamos el relato de un hombre que habla de un compañero suyo que, al igual que su padre, se verá obligado a convertirse en un peón, pues es todo lo que puede esperar de su condición social. En el primer caso, la imagen de la niña jugueteando en la orilla de un mar calmado apenas si se contradice con el relato cándido de la niñita que desea convertirse en un ser fantástico; en el segundo, la realidad social abrumadora se filtra sutilmente para dejarnos con una imagen que no podemos ver más que como una mentira desenmascarada a través de una historia sencilla, pero finalmente

poderosa: esos niños felices en el colegio son tal vez una puesta en escena descarada. No habría una mejor manera de señalarlo: el álbum familiar –aquí visto en forma de películas–, pero no nos damos cuenta a menos que la realidad nos caiga encima a través de un registro que suele ser más fiel, como lo es la tradición oral, el relato contado por una voz que ha sentido, que ha vivido, *que tiene una memoria*.

Después de ver *Family album* es fácil comprender por qué –como señaló también varias veces el mismo director– muchas personas en circuitos artísticos y festivales de cine empezaron a tratar a Berliner como una especie de ‘experto en la familia’; al fin y al cabo había realizado una labor extensísima de recopilación de registros mnemónicos caseros y debía conocer muy bien las convenciones que éstos contenían. Sin embargo, aquello no resultaba suficiente y por eso desde la realización de esa película, Berliner decidió –anunciando que no era ningún ‘experto en la familia’– apuntar la cámara hacia el único lugar por el que podía empezar a comprender realmente a la institución familiar, o sea a las conexiones y relaciones que ésta implica para una persona en muchísimos niveles (afectivos, sociales, personales, posiblemente políticos, o hasta geográficos). “No puedes ser un experto en la familia a menos que mires la tuya”, fue su conclusión. Y de ahí en adelante su trabajo empezó a girar en torno a esa única preocupación.

Aquí hay que dar marcha atrás por un breve instante, para preguntarse que era entonces lo que Berliner venía haciendo antes de realizar la película que cambió su dirección creativa, pues creo que aquí se hallan las raíces de su forma de acercarse al cine, un método que se repetiría de forma sistemática –aunque no repetitiva– en el resto de sus películas. Durante la Muestra también fue proyectado un corto realizado en 1985 titulado *Everywhere at once*, que puede darnos una respuesta. Este corto es otro collage realizado a partir de imágenes de archivo procedentes de fuentes muy diversas, pero a diferencia de *Family album*, aquí no vemos por ningún lado imágenes caseras –o al menos nunca tantas– sino puras relaciones de yuxtaposición temporal de unas cosas con otras; vemos como una bala que es disparada en un western en blanco y negro termina matando a un pájaro que vuela en un cielo a todo color; como una imagen concebida con un propósito –narrativo, dramático– puede relacionarse con otra que tenía otro muy diferente.

Berliner apuntó que uno de sus principales goces en la vida –y no sólo en el cine– era el de poder “poner cosas juntas”, establecer vínculos entre cosas aparentemente disímiles a primera vista. Eso lo llevó a decir más de una vez que para él el montaje es el proceso central en el cine, que es la “alegría especial” que debería resultar agradable para todo cineasta, pues es durante el montaje que realmente se está realizando la labor de construir, de *esculpir*, en el tiempo, como se ha notado infinidad de veces. En *Everywhere at once*, como bien lo indica su título, la idea es proponer que una imagen pueda relacionarse con todas a la vez, que la unión de dos imágenes procedentes de *todas partes* pueda dar como resultado algo que tenga sentido para el espectador, que se puedan conectar cosas que están lejos y acercarlas a un mismo punto, ligarlas a una misma duración: la de la película.

Una cosa más que noté en *Everywhere at once*, y que apunta también hacia la subsiguiente producción de Berliner, fue la presencia de varias imágenes –un reloj en blanco y negro, unas burbujas subiendo en un mar azul, un hombre común con traje y sombrero caminando por una calle en los años 40 o 50, por mencionar algunas de las que pude distinguir más

fácilmente- que luego vería repetirse en muchas de sus otras películas, las que ya había hecho con su familia y consigo mismo. Hablando del corto, el director explicó muy bien esta presencia de repeticiones en su trabajo: “mis películas vienen todas del mismo ADN, comparten el mismo origen”, incluso fue tan lejos como advertir que para él la totalidad de su obra puede ser vista como una sola gran película, pues sus obsesiones han sido desde hace mucho tiempo las mismas, no solamente en relación a la familia, sino en cuanto a dos cosas básicas y elementales: su posición respecto al montaje como la actividad cinematográfica central y el trabajo de collage y bricolage –que implica tener un gran archivo de imágenes disímiles para poder ‘modelar’, como si de arcilla se tratara, nuevas unidades con él más adelante- como ejes de su aproximación inicial al cine. Creo que esto es lo que vale la pena dejar más en claro aquí: Berliner es un realizador que desde muy temprano tuvo claras sus obsesiones junto con su forma de trabajo, y por esa razón en sus películas se puede hallar una coherencia y un estilo muy marcados, aunque obviamente no exentos de influencias tomadas de otros lugares.

En la película *Wide awake* (2006) se nos abren las puertas del estudio/taller/almacén personal de Berliner, y allí él nos devela en gran medida los misterios de su método de trabajo. En una secuencia de la que se habló bastante en las diferentes presentaciones hechas por él mismo durante la Muestra, Berliner –cargado de cafeína-, nos exhibe abiertamente su archivo personal que consiste en cientos de cajas de cartón y cajones (algunos con ingeniosas instalaciones sonoras dentro) llenos de fotografías, películas, cintas de video, cassettes de audio, objetos –como piezas de relojería, que dan cuenta una vez más de una especial obsesión con el pasar del tiempo- y un sinfín de chucherías que, cómo él mismo dice, son su material de trabajo, son sus “montañas de material”, la multiplicidad de elementos con los que se encuentra al comienzo de cada nuevo proyecto para luego ponerse en la tarea de darles un sentido. Su idea con este archivo y este excesivo orden, con este lugar en donde “no se bota nada”, es la de poder “actuar a la velocidad del pensamiento” cuando se encuentra editando; poder saber dónde está cada cosa, cada imagen y cada sonido cuando los necesite para elaborar una idea que puede incluirse en una película. Este método obsesivo y ordenado revela totalmente el por qué sus películas tienen tanto en común; sin embargo, creo que el gran mérito de Berliner refiriéndose a su sistema de trabajo, no viene de poder contar con un archivo tan vasto, sino de su sentido del ritmo, pues en sus películas la forma de ordenar las cosas siempre parece estar llevada por una música interna, así sea con las voces de muchas personas –como en *Family album*-, con el tic-tac del reloj, con la máquina de escribir o con su propia voz comparada con la de sus homónimos (*The sweetest sound*, 2001).

Habría que añadir también que Berliner no se siente cómodo con el título de ‘documentalista’, sino más bien con el de cineasta, de realizador, o incluso el de artista: su formación se llevó a cabo en una escuela de artes y junto con el cine ha realizado paralelamente varios trabajos en este sentido, siendo los principales instalaciones sonoras, como las que nos muestra en su estudio de trabajo, cuya influencia se asoma de vez en cuando en las películas cuando vemos el esmero que suele poner la mezcla sonora, que muchas veces es la que suele evidenciar más claramente la obsesión de Berliner con la notación del paso del tiempo –y con el montaje- mucho más que la imagen.

Sin embargo, temáticamente lo que considero el punto principal de las siguientes películas de Alan Berliner es el problema de las apariencias que nos dan las imágenes, en contraposición a los recuerdos que están impresos en la memoria, que muchas veces están representados en sus películas en la forma de los relatos, las historias narradas verbalmente. Esto es realmente claro en la película que sucede a *Family album* y con la que Berliner comienza su exploración personal. *Intimate stranger* (1991) es una película sobre su abuelo materno, Joseph Cassuto, un hombre del que poco a poco nos vamos dando cuenta que no era solamente un desconocido para su nieto –pues murió hace mucho tiempo y el realizador apenas convivió con él, pues Joseph Cassuto pasó la mayor parte de su vida lejos de su esposa y sus propios hijos, viviendo en Japón donde era admirado y respetado- sino también para el resto de su familia, incluidos su esposa, su hija (la madre del realizador), sus hijos, su yerno -el padre de Berliner, que luego reaparecerá en sus demás películas como uno de los personajes más relevantes. Lo interesante es que al final el ‘extraño íntimo’ resulta haber sido una persona muy respetada para aquellos que no eran miembros de su familia, lo que da pie a que se concluya acerca de él que era un hombre al que “le gustaba gustar” (*he liked to be liked*) y que aparentaba ser un padre y esposo responsable fuera de su hogar.

La película está narrada –acompañada por fotografías y películas caseras del mismo Cassuto, junto con lecturas hechas por Berliner de cartas dirigidas ó escritas por él- por una multiplicidad de voces en off que cuentan los vagos o definidos recuerdos que tienen sobre Cassuto. Solamente hasta el final vemos los rostros de estos narradores, que no son otros que su propia familia, en una secuencia conmovedora en la que cada uno de los hijos –la madre de Berliner y sus dos hermanos varones- nos cuenta lo que su padre esperaba que hicieran con sus vidas y se contrasta con lo que realmente llegaron a hacer con ellas. Más que decepción o frustración, con lo que uno se encuentra es con los hijos criados –aunque la palabra es exagerada para un padre tan ausente- por un hombre que nunca los conoció, que nunca supo lo que querían hacer con sus vidas y que por lo tanto estaba realmente desconectado de aquellos con quienes debió haber tenido una relación muchísimo más estrecha. Sin embargo, y esto es revelador, a lo largo de la película hemos visto muchas películas caseras y fotografías de los Cassuto, tomadas por un padre que se sentía culpable y por eso quería guardar recuerdos, aunque estos no reflejaran lo que en realidad sucedía en su vida familiar. Son películas en las que juega con su hija sonriente en una playa egipcia, fotos donde abraza cariñosamente a su esposa que luego abandonaría en todas las formas posibles –exceptuando la económica- para irse a buscar el respeto de extraños. Al final esos extraños –los japoneses dueños de una gran compañía- le rinden un homenaje después de su muerte al que asisten Berliner y su madre, quedando al final una imagen un poco ambigua de su abuelo, pues Berliner nunca lo condena sino que más bien se preocupa a lo largo de la película por comprenderlo.

En *Intimate stranger* también ocurre algo que viene a significar un paso hacia adelante en la idea de Berliner de “poner cosas juntas” como método de narración. Todo el tiempo estamos viendo cómo se establecen relaciones con lugares tan distantes entre sí como Japón, Egipto y Estados Unidos justificándolas a través de los viajes de su abuelo, pero lo interesante es que muchas veces las relaciones no se hacen tan evidentes (al comienzo, por ejemplo, vemos la imagen de la tranquila vida cotidiana de una familia norteamericana para luego pasar a ver una imagen casi turística del monte Fuji; entonces uno se pregunta ¿qué

hace eso ahí?) y se van hilando poco a poco para que los espectadores asociemos las imágenes separadamente del texto o la narración principal. Además, todo el tiempo escuchamos el tecleo de una máquina de escribir que más que una herramienta de escritura se nos va apareciendo como un contador del tiempo, como si la película no fuera al ritmo del reloj al que estamos acostumbrados, sino al de un cuento que se va escribiendo y que tiene su propio ritmo; es como si todos los tiempos que se comprimen dentro de la película –una historia que abarca unos 50 o 60 años- fueran irrelevantes porque al final solamente importan en cuanto están conectados unos con otros, en cuanto a que hacen parte del mismo todo que es la película, la historia que Berliner quería contar.

La relación entre texto e imagen que se ve en las películas de Berliner –aunque en *Intimate stranger* es tal vez en donde es más fuerte- da cuenta también de su interés por el collage, por mezclar medios diferentes que enriquezcan a la imagen (a veces se vale también de lo infográfico); de hecho a mi cada una de sus películas me recordó constantemente esas construcciones que el artista alemán Kurt Schwitters realizó a comienzos del siglo pasado, esos collages en los que aparecía junto a otros objetos o fragmentos de objetos un texto tomado de un periódico o incluso hecho a mano y que de pronto sugería una nueva lectura de la composición pues, inevitablemente, el texto no se puede ver como una imagen más y tendemos a leerlo sin importar dónde esté metido. No quisiera exagerar demasiado la importancia de este elemento en el cine de Berliner, pero me parece que la presencia de textos puede también venir a ser una metáfora de la dirección ensayística que toman sus películas; más que narraciones cerradas y conclusivas, me parece que todas las películas de Berliner no son más que divagaciones, saltos constantes de aquí para allá en los que se habla de muchas cosas y se ofrecen muchos puntos de vista –pero siempre personales- acerca de lo que sea que se está hablando. Y los textos muchas veces cumplen el papel de ser la puntuación que justifica un salto o un cambio repentino de dirección. No son un elemento visual más, son las señales enfáticas que estructuran el ensayo fílmico de Berliner que es bastante literario, creo yo. *Ensayos autobiográficos*, si se les puede llamar así.

Pasando a otra cosa, aparece otro elemento que aunque no es tan visible en *Intimate stranger*, si empieza a asomarse allí, y es el sentido del humor que Berliner consigue a través de su propia espontaneidad y la de sus personajes. La falta de afectación y la sencillez con la que Berliner se aproxima a los miembros de su familia quienes ofrecen como resultados muchos momentos espontáneos –y casi siempre carentes de toda sospecha de preparación- con los cuales es excesivamente fácil identificarse, y posiblemente de ello se desprende el que resulten hilarantes para el espectador.

En *Nobody's business* (1996), un personaje aparentemente anónimo y ‘poco interesante’ –el padre del mismo Berliner- resulta transformado en un hombre al que no se puede dejar de escuchar como si se tratara de un amigo cercano o de un viejo conocido con el que nos gusta encontrarnos. Nos hace reír, pero no porque quiera entretenernos, sino porque su hijo lo cuestiona pidiéndole que le cuente su historia y él responde siempre con negativas detrás de las cuales se hace claro su deseo real de hablar y expresar sus opiniones muchas veces contrarias a las de su hijo; un enfrentamiento que Berliner expone intercalando constantemente imágenes de dos hombre batiéndose en un ring de boxeo entre los diálogos con Oscar, su padre. Al final de la película, por ejemplo, justo en el momento de los créditos se encuentra uno de los momentos más espontáneos que he podido ver en el cine documental: el padre dice a su hijo que lamenta que con su inteligencia no se hubiera

dedicado a otra cosa y hubiera elegido el cine; además, luego apunta que le molesta que viva de “limosnas” ignorando las réplicas de su hijo que le insiste en que eso de lo que el vive se llaman “becas de creación” y no “limosnas”.

Durante toda la película Oscar Berliner dice una y otra vez que su historia no le interesa a nadie, que no es nadie especial, que es uno más. Y sin embargo, de ese hombre común y corriente, Berliner logra extraer el relato nostálgico y agrisado de un anciano que se siente solo y que aún convive con recuerdos dolorosos en su mente. En el momento -a mi juicio- más revelador de la película, alcanzamos a sospechar que la renuencia del padre a hablar acerca de la vida familiar (cuando su hijo le pregunta por las películas familiares que filmó el padre utiliza su sordera como excusa para no responder) se desprende de que aún está enamorado de la madre de Berliner, de quien se había separado hace muchos años. Al final no sabemos si eso es cierto o no, pero eso es lo de menos, considerando que lo que la película nos da justamente un retrato de las fuertes contradicciones presentes en un hombre como cualquier otro.

Junto con *The Sweetest sound* (2001) y *Wide awake* (2006), *Nobody's business* hace parte de las películas en las que creo que se puede ver algo que Berliner expuso como la principal preocupación de su relación con el espectador. Aunque *Intimate stranger* también cuenta una historia familiar y privada, sospecho que esa película deja por fuera de alguna manera algunos aspectos privados y además no consigue ser tan personal, lo que tal vez sucede porque no podemos oír la voz de su protagonista, o porque era una historia que no le correspondía al mismo Berliner narrar pues apenas conocía a su abuelo; aunque la película tiene el estilo de Berliner, no es necesariamente una película que saque afuera los “trapos sucios” tanto como creo que al realizador le gustaría pensar. En las demás, en las que el mismo Berliner es siempre el personaje principal o al menos el antagonista, surge una exposición de sí mismo por parte del realizador, una especie de escisión total, de la que resulta la increíble espontaneidad de la que hablé más arriba. Y no me refiero necesariamente a que se hable de tragedias, de situaciones comprometedoras o incluso de mentiras ocultas; la vida de Berliner se nos aparece muchas veces como la más simple y trivial de todas, como *una más*, y ahí radica el principal punto de encuentro con sus espectadores.

“No podría hacer lo que hago si no tuviera un acuerdo de confianza con la audiencia”, fue como Berliner comenzó a definir esa relación. Y ahí ya aparece una palabra clave. La confianza que Berliner deposita *a priori* en sus espectadores establece desde muy temprano y, en todas sus películas una relación de camaradería con ellos que da pie a que uno pueda ver a Berliner no como un cineasta que está hablando desde una pantalla a la distancia, sino como una persona tangible, accesible y llena de las mismas preocupaciones cotidianas que a todos nos atañen. No como un *personaje*, sino como una *persona*. El hecho de que en todas sus películas después de *Family album* sea su propia voz en off la que se dirige al espectador y lo introduce a los hechos que se van a narrar es la primera característica común que nos habla de esa necesidad inherente en su cine de establecer el acuerdo de confianza acerca de la cual él mismo habló durante la conferencia: “Quiero que tengan todo el tiempo una sonrisa en la parte trasera de sus cabezas”, fue otra de sus afirmaciones refiriéndose al público, porque efectivamente, así sea en un nivel inconsciente, todos nos

identificamos con las situaciones que aparecen en sus películas y por eso las encontramos tan entretenidas a la vez que esclarecedoras.

Al igual que otro importante cineasta estadounidense, Ross McElwee, Berliner parte de ganarse la confianza del espectador (en *Wide awake* se dirige a nosotros susurrando, secreteando, para no despertar a su esposa que duerme junto a él) para poder contar lo que quiere contar; si a alguien le llegara a resultar antipática su presencia –así sea la de su voz– sencillamente no podría ver la película. Berliner parte de la base de que a través de la identificación, “es el espectador el que construye la película junto con el realizador”; es necesaria una parte de mí como observador, es necesario que yo también me abra o de lo contrario no voy a poder comprender la película. Tal vez esta sea una nueva definición de catarsis que el cine –y no hablo sólo del de Berliner– hecho desde una perspectiva profundamente personal nos ha aportado: si el que está en el escenario se abre de verdad y se quita la máscara (*persona*), el que mira desde lejos probablemente va a tener que hacer lo mismo. Antes que representar un papel, lo que hace Berliner es –aparentemente– no jugar a ser nadie más que él mismo para luego ponernos en la misma situación frente a las historias que nos cuenta. Tal vez si somos demasiado cínicos podríamos decir que lo que hace es ponerse el disfraz de ‘hombre auténtico’, lo que antes que ser negativo podría llegar a señalar que Berliner es entonces un muy buen actor.

Pero continuando con la relación cineasta/espectador, aún hay más cosas que decir. Para Berliner, todo el proceso de establecer una relación de mutua confianza con el que ve sus películas, desemboca en una sola intención clara y puntual: “trascender lo que es específico de mi vida”. Muchas veces se refirió a esto como la presencia en la pantalla en donde se proyecta la película, de una ventana que es al mismo tiempo un espejo. Según él, a través de la ventana abierta de la pantalla de cine podemos ver hacia afuera: mirar con tranquilidad hacia las imágenes que van pasando, escuchar los sonidos y los fragmentos de relatos que de allí nos llegan; básicamente disfrutar de la vista. Pero al mismo tiempo, mientras vamos viendo, en algún punto, algo de lo que vemos nos toca, nos inquieta y nos conmueve. Vemos algo del otro en nosotros y de repente somos el otro. La ventana se convierte en espejo y lo que yo veo ya no es al que está ahí afuera hablándome de sí mismo, sino justamente a mí mismo, el reflejo fiel al que al vez había estado evadiendo. Yo mismo me encargo –a través de mi propia memoria– de realizar la transmutación de la ventana en espejo. Lo único que hizo el realizador fue hablarme desde su propia memoria, y ahí reside el poder que tienen las imágenes de la cotidianidad, pues inexplicablemente –pero también irrevocablemente– siempre me van a remitir a mi propia cotidianidad de la que tal vez no sé tanto como creo saber.

En *The sweetest sound*, por ejemplo, Berliner partió de la base de hacer una película sobre nombres –en general– hasta que se dio cuenta de que realmente del único nombre del que podría hacer una película era del suyo propio. Al ver a Berliner preguntándose por su propio nombre, por su significado, por cuántas otras personas lo comparten, por su historia y por su relación con él, uno no puede evitar hacerse las mismas preguntas con respecto a su propia situación. Expongo mi propio caso: mientras veía la película me distraje varias veces pensando en que varias veces he escuchado a mi mamá –que es bastante religiosa– decirme que sacó mi nombre de la Biblia y que es un nombre que significa algo así como *el amado*; asimismo recordé que mi apellido es un patronímico y además también hace podó

decidí buscarlo en Internet (el *ego-surfing* al que hace referencia la película) y me encontré con demasiados registros, los suficientes para comprobar que no tengo un nombre único ni mucho menos. Creo que no había pensado en esas cosas desde hace mucho tiempo, y fue la película la que me hizo volver a hacerlo. No es esto algo trascendente, no es nada interesante, de hecho es bastante trivial si se quiere (y si se compara con tantos documentales que hay ahí afuera interesados en la Historia con H mayúscula), pero es más de lo que logran hacer muchas otras películas que tratan con temas más serios pero que nunca logran interesar al espectador en ellos porque no se evidencia en ellas que al otro lado de la pantalla –o del espejo– esté un ser humano real y sensible que quiera hablarnos de lo que para él es importante.

Porque además, con su actitud respecto al cine, Berliner también cuestiona de paso la relatividad de lo que es o no es ‘interesante’ o ‘digno de ser convertido en película’. Como ya dije acerca de *Nobody's business*, el punto de partida de la película era un viejo solitario que decía de él mismo que no era interesante para nadie; sin embargo el resultado final es todo lo contrario. “Cualquier persona a la que se le mire apasionadamente tiene algo que vale la pena contar. Una especie de magia, de sabiduría.”, fue lo que dijo el realizador cuando se le preguntó precisamente por esa intención de hacer público lo privado o de exponer lo que podría no ser interesante para nadie. Esto podría verse desde la sencilla fórmula de que ‘todos tienen algo que contar’, pero me parece que hay algo más en las películas de Berliner y es la necesidad de comparar cualquier experiencia externa siempre con la suya propia, pues en realidad la película sobre su padre no es tanto sobre Oscar como sobre Alan queriendo conocer mejor a su progenitor. Así que puede replantearse así: ‘sí, efectivamente todos tienen algo que contar, pero yo no puedo solamente sentarme a escuchar, tengo que contarle algo también’. Creo que se trata de compartir historias, de hablar tanto como de escuchar.

“Ninguna historia es anónima” fue otra de sus declaraciones, refiriéndose a que, al igual que como en el montaje ninguna imagen está exenta de poder relacionarse con otras y pasar a tener muchos significados posibles, ninguna historia personal, por aparentemente irrelevante que sea, carece de conexiones interminables con otras, porque cada imagen y cada historia se refieren a un enorme mapa de relaciones que se abrirá frente a nosotros dependiendo de qué tan capaces seamos de poder ver esos vínculos que muchas veces no son tan obvios. No debemos sino mirar, por ejemplo, como en *The sweetest sound* parte de la indagación por el origen de su nombre para llegar a una disertación histórica sobre cómo los cambios de nombre a los inmigrantes que llegaban a Ellis Island en Nueva York no son más que un invento de la cultura popular, para ver cómo Berliner establece un lazo entre su tema y la historia sin salirse de lo que le interesa. Es una conexión que habría podido obviarse fácilmente, pero que a mi juicio enriquece la película insertando la preocupación íntima en un contexto más amplio.

Berliner también habló de una palabra clave más en su cinematografía (creo que llevamos cinco que en realidad son seis: familia, collage, montaje, memoria, ventana/espejo), y es *acceso*. ¿Qué significa? Significa que el cine no sería posible sin poder entrar a algún lugar (y como bien sabemos, para poder *entrar* a algo primero hay que *abrir* otra cosa, así sea uno mismo). “Las películas documentales existen porque alguien tuvo *acceso* a algo: a un secreto, a un líder político, a un permiso especial, o porque abrimos nuestro entendimiento

individual acerca de algo”. Esto es interesante, pues el mismo realizador más adelante diría que para él no hay nada más interesante en este sentido que hacer películas sobre sí mismo. Él explicó como en *Wide awake*, la película acerca de su propio insomnio patológico, tuvo que enfrentar una seria contradicción. Como persona, estaba sufriendo porque no podía dormir; estaba realmente desesperado. Pero al mismo tiempo, como cineasta, no podía pedir más pues estaba dentro de la cabeza de su sujeto (su personaje) y tenía acceso total a él: estaba con él las 24 horas del día, estaba en su casa con su familia, conocía perfectamente sus recuerdos, sus sentimientos, su interior. Es, en pocas palabras, el *acceso total*. Esta me parece una reflexión interesante, pues muchas veces el documental se preocupa en exceso por las relaciones entre el documentalista y sus sujetos, pero rara vez se preocupa por la relación del realizador consigo mismo.

¿Por qué le interesa el tema?, ¿de dónde surgió su preocupación?, ¿qué nos revela la película sobre él mismo? A veces se apunta la cámara hacia fuera sin antes mirar hacia dentro. Esto me recuerda la frase que un líder político árabe le hace al periodista interpretado por Jack Nicholson en *El pasajero* (Antonioni, 1975) “Las cosas que usted me pregunta dicen más acerca de usted mismo que acerca de mí”; y no olvidemos que ese era un periodista con una seria crisis de identidad. Me parece que tal vez lo mismo suele sucedernos cuando nos ponemos detrás de la cámara: reflejamos nuestras inseguridades y problemas sobre el material sin antes habernos preguntado por nuestra relación con él, que finalmente es una relación que, en mi opinión, *debería* ser personal. Creo que de no tener eso en cuenta es de donde vienen muchos problemas, de no saber apuntar la cámara hacia nosotros mismos de vez en cuando, por andar dirigiéndola hacia otros que nos parece interesantes, pero con quienes no queremos relacionarnos realmente; más o menos lo mismo que hacen los reporteros de televisión: van, captan la imagen que necesitan, y luego se largan. No hay necesidad de meterse más profundamente, de involucrarse personalmente.

Tal vez meterse de lleno, involucrar la intimidad y los sentimientos sea algo muy riesgoso. Berliner comparó el proceso de trabajar con su propia familia con un jardín en el que de pronto uno puede llegar a pisar donde no es y arruinar unas bonitas flores, ya también repitió muchas veces que su propia cabeza era el “lugar más aterrador” donde podía llegar a estar. Es posible que al hablar acerca de uno mismo y escindirse como un animalito en el matadero ante un montón de desconocidos (espectadores) uno corra el riesgo de quedarse sin nada. Pero a mí me parece que es un riesgo que vale la pena correr, pues es preferible dar la cara a esconderse, sobre todo en una sociedad tan temerosa como la nuestra en el trato con los demás.

Para mí es realmente difícil concebir el proceso por el que Berliner debió haber pasado al atreverse a buscar y contactar a los otros 12 Alan Berliner para la cena de *The sweetest sound*; imagino que debió haber sido un proceso largo y difícil, ya que como dice él mismo en la película, al final de la reunión no sucedió absolutamente nada, no se llegó a ninguna conclusión especial y ni siquiera se hizo amigo de todos los demás hombres que compartían su nombre. Pero por un momento diría yo, se atrevió a compartir con otros su obsesión privada, y ahí está el mérito. Porque lo hizo, en nombre de quién sabe qué, hizo esa reunión y ahí es donde creo que puede hallarse una evidencia más de la sinceridad de Berliner: hacer cosas sin esperar ganar más que el poder incluirlas como fragmentos capturados de la

realidad personal en la película que se quiere hacer; que la única motivación sea la obsesión personal independientemente de cualquier otra cosa, me parece un muy buen motivo para hacer cine.

Porque hay una cosa más y es que esas motivaciones de Berliner son algo que también tiene claro; “para hacer una película”, dijo, “tienen que cumplirse dos requisitos: que sea una necesidad hacerla y que su tema sea para mi un objeto de fascinación”. La necesidad es el combustible que hará arrancar todo el proceso, que además suele ser un proceso muy largo. La necesidad implica que el proyecto es algo que hay que hacer, incluso a veces sin cuestionar demasiado las razones. La fascinación es el resultado de la necesidad, pues significa que durante el proceso no se va a perder el interés en el tema y que éste tiene que significar lo suficiente como para crecer con él durante la realización de la película, tiene que volverse una obsesión.

Después de todo esto (añadiendo tres palabras clave más: acceso, necesidad y fascinación), creo que no podría ser más claro que en las películas de Berliner podemos hallar muchísimos elementos para ver hacia el cine –en términos generales, no solamente me refiero al ámbito documental- de una forma más personal, que se cuestione sobre la relación entre el que sostiene la cámara y sus propios criterios a la hora de decidir hacia dónde dirige la mirada de ese ojo mecánico que muchas veces puede servir como una prótesis de la memoria para poder aislarla, separarse de ella, rebobinarla, avanzar más rápido, o embalsamarla, si seguimos a Bazin. Si algo aprendí de esas películas es que la relación con el material filmado, con esos registros, debería estar mediada siempre por una relación más estrecha con las vivencias personales.

Declaración final de Berliner: “Cada vez que hago una película juro que no voy a volver a hacerlo”; cosa que ya hemos escuchado muchas veces a los cineastas, y que es bastante comprensible. El proceso de hacer una película es agotador, sobre todo si se sigue un método tan riguroso como el de Berliner y además cuando se expone tanto de sí mismo y se deja allí en la pantalla a la vista de todos. Pero creo que esa es la mentira más grande que dicen todos los cineastas, o al menos todos los que aman lo que hacen. Sé que dentro de poco veremos más cosas de Berliner, y eso me alegra, porque sé que ver esa nueva película será como encontrarme de repente con un amigo a quien no veo hace mucho tiempo y que sé que tiene historias qué contar.

David Álvarez Galvis
Taller Documental y Cultura II
Escuela de Cine y Televisión
Universidad Nacional de Colombia