

La línea paterna, palimpsesto fílmico

Escrito por :Salvador Velazco



“Gracias al cine mi abuelo vuelve a cabalgar”

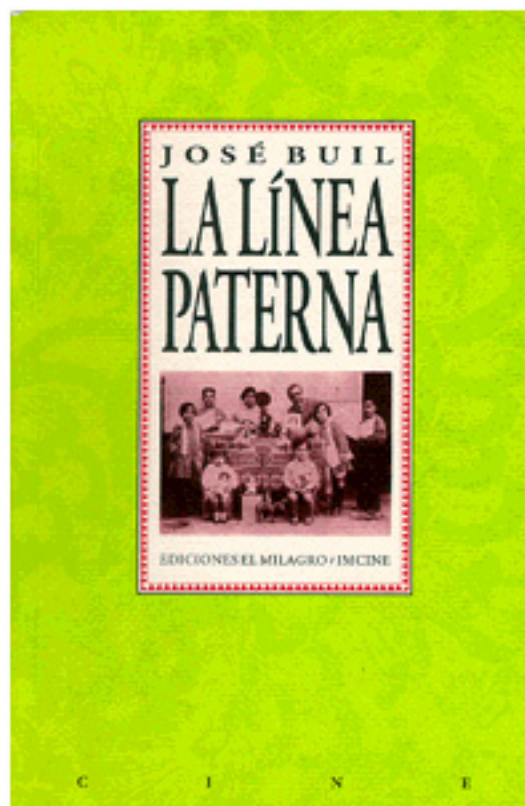
José Buil



José Buil y Marisa Sistach, cineastas con reconocida carrera en el cine narrativo mexicano, han incursionado en el documental con **La línea paterna** (1995), “una pequeña obra maestra inesperada del cine más entrañable”, según Jorge Ayala Blanco.^[1] Este filme surge a partir de un hallazgo en una vieja casa en Papantla, Veracruz: cientos de rollos de películas pertenecientes a José Buil Belenguer, un español que vino a vivir a México a principios del siglo XX. Se trataba de una serie de películas domésticas tomadas con una cámara Pathé Baby de 9.5 mm (modelo 1923) a lo largo de por lo menos tres lustros (1925-1940). José Buil Ríos, nieto de José Buil Belenguer, encuentra estas películas caseras a principios de la década

de los 90 y, al revisarlas, se da cuenta de que la cámara Pathé Baby de su abuelo había registrado no solo acontecimientos de la historia familiar sino que también había captado escenas de costumbres y prácticas muy arraigadas en la zona del Totonacapan, como la producción de vainilla, los voladores de Papantla, los desfiles de fiestas patrias, las celebraciones de carnaval, las excursiones a la zona arqueológica del Tajín, entre otras. Era un descubrimiento de gran valor. Por ello, la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) decidió apoyar los trabajos de restauración de estas películas así como su transferencia de 9.5 mm a un formato de 35 mm. Se ha creado una colección, la “Buil-Papantla”, que forma parte ahora del acervo de la Filmoteca.^[2] José Buil y Marisa Sistach utilizarían estos materiales a la hora de realizar **La línea paterna**, un documental ciertamente insólito en el panorama del cine mexicano, puesto que es difícil encontrar más ejemplos de cintas basadas casi en su totalidad en películas domésticas.

La pareja de cineastas construye una suerte de álbum fílmico compuesto por elementos diversos. En principio, **La línea paterna** combina el metraje encontrado -el material en formato de 9.5 mm- con otro material filmado con una cámara Arriflex de 35 mm a cargo de Servando Gajá. Hay un tercer tipo de cámara que maneja un formato de video en H-8 que, en realidad, se usa muy poco. Tanto la cámara de 35 mm como la de video en H-8 registran el tiempo presente de los años 90 cuando se produce el documental, a diferencia de la Pathé Baby que fija escenas del pasado más lejano e imágenes de época. En segundo lugar, el otro dispositivo que sobresale en el documental son las fotografías que nos dan a conocer la geografía de rostros que conforman la numerosa familia Buil Güemes. Conjuntamente, José Buil y Marisa Sistach echan mano para la elaboración de la cinta de cartas y diarios, de papeles guardados celosamente en los viejos arcones, de los folletos que acompañan a la Pathé Baby. Buil publicó en 1997 el guión del documental en la colección “El Milagro” que se coedita con el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). El documental ganó el Ariel por mejor guión y mejor argumento original para la pantalla.



¿Cómo podríamos explorar **La línea paterna**?... Se ofrecen varias posibilidades: como un ejercicio de microhistoria, como un documento etnográfico y cultural, como un ensayo de cine aficionado de carácter doméstico, como una exploración por el laberinto del tiempo y los

recuerdos, como una idealización de la vida familiar... Considero que ***La línea paterna*** es, sobre todo, un palimpsesto fílmico que da cabida a dos temporalidades, a dos discursos visuales, a dos miradas que no se excluyen sino que se complementan. Esta película, que como dice el narrador “duró setenta años en hacerse”, es un homenaje que el nieto hace a su abuelo, el primer cineasta de la estirpe. Y es un reconocimiento al cine por su capacidad de preservar la vida en movimiento, de captar su temporalidad en celuloide, de reparar el tejido del tiempo, de triunfar sobre la muerte. No habría podido haber un mejor homenaje al cine en su primer centenario de existencia (1895-1995).

La película del abuelo: primera escritura del palimpsesto (1925-1940)

José Buil Belenguer (1875-1959) viene de Valencia, España, a principios del siglo XX para establecerse en Papantla, Veracruz. No sabemos exactamente las causas que lo orillaron a abandonar su país natal. Allí perdió a su primera mujer e hijo por una epidemia en 1909. Decide darse una segunda oportunidad, pero ahora en México. No es un exilio forzado por circunstancias políticas o confrontaciones bélicas como sería la Guerra Civil española años más adelante. El narrador del documental, su nieto, apunta a una posible explicación: “Hacia 1911 México no era el destino final de muchos viajeros, pero una revolución necesita médicos”. Buil Belenguer era un médico-cirujano que le tocó auxiliar a los heridos por los cruentos enfrentamientos de la Revolución mexicana. Otra razón, señala el narrador, tiene que ver con el hecho de que en Papantla había “muchos criollos, españoles radicados ahí desde hacía varias generaciones”. Establecido en este pueblo, contrae matrimonio con Remedios Güemes, con quien procreará siete hijos. Entre ellos, Pablo, el padre del narrador. Es bastante notorio el deseo del valenciano de integrarse a la cultura papanteca participando en los eventos o acontecimientos de la comunidad. Lo veremos posar muy orgullosamente para la cámara al lado de un grupo de voladores y más tarde aparecerá en otra fotografía en la pirámide del Tajín al lado de gente de la localidad. En otra más distinguiremos al Dr. Buil con un grupo de hombres vestidos a la usanza zapatista con grandes sombreros. En Papantla, la ciudad que perfuma el mundo con el olor de la vainilla, habría de permanecer el resto de su larga vida.



Patricia R. Zimmermann ha estudiado en el contexto estadounidense las películas caseras como una forma de entretenimiento de las clases medias y acomodadas de principios del siglo XX. Esta forma de esparcimiento está asociada al desarrollo de las cámaras cinematográficas para cineastas aficionados, pero sigue siendo un entretenimiento costoso que sólo ciertos segmentos de la sociedad podrían sostener. El francés Charles Pathé (1883-1957) logró consolidar un extenso monopolio industrial que le permitió ejercer gran parte del control del mercado internacional de ventas de película virgen y cámaras de cine.^[3] El Dr. Buil Belenguer, como uno de los pocos médicos en Papantla, tiene los recursos necesarios para comprarse un equipo de filmación de la popular marca Pathé, a través de Latapí y Bert, sus distribuidores en la ciudad de México. Con su cámara Pathé-Baby de 9.5 mm va a filmar a sus hijos durante años y años en la ciudad de la aromática vainilla. El objetivo de su cámara será testigo de la transformación de niños a adultos de los miembros de la familia. Podemos imaginar al Dr. Buil capturando en cada fotograma el paso del tiempo para que así sus hijos puedan revivir la alegría del Día de Reyes, de las fiestas de cumpleaños con las tradicionales piñatas, del Jarabe tapatío, de las charlotadas totonacas (bailes con gestos a la Charlie Chaplin). Comenta el narrador: “La camarita Pathé –escribió mi abuelo- es un imán familiar que entrelaza a los niños con nosotros y con los demás. Yo no me propongo otra cosa que testimoniar el paso del tiempo en mis hijos, en Remedios, en mí y en el pueblo que el destino puso en mi camino”. El legado fílmico que dejó incluía 300 cintas de dos minutos de duración, en blanco y negro, sin sonido.

Las películas caseras hechas por José Buil Belenguer se inscriben en el contexto del cine amateur, un cine hecho por no profesionales. Patricia R. Zimmermann se refiere a las *home movies* “as a descriptive term for actual films produced by families”.^[4] Una película casera es realizada por la familia para la familia. Las películas caseras tienden a ser reiterativas, las mismas ceremonias se repiten sin cesar: nacimientos, bodas, celebraciones de cumpleaños, vacaciones, etcétera. Por ello no nos debe extrañar la repetición constante de los mismos sucesos captados por la cámara de la familia Buil. Digo familia aquí porque además del médico valenciano algunos de sus hijos con el tiempo se van a integrar al equipo de filmación. Curiosamente, sólo se menciona a Julio y a Pablo como operadores de la cámara; al parecer ninguna de las mujeres se hará cargo de filmar alguna escena, lo cual es muy

revelador de una actitud patriarcal. Las hijas y esposa del Dr. Buil sólo se convierten en objetos de la mirada masculina.

Un *leitmotiv* de **La línea paterna** lo constituye el día del cumpleaños de los niños Buil Güemes: un día en que se acercaban al objetivo de la cámara Pathé Baby para hacer “retratos animados”. Es decir, posaban primero de frente y luego de perfil, sin dejar de mirar y sonreír directamente a la cámara de su padre. Así iremos conociendo a todos y cada uno de ellos: Julio, Pablo, Amparo, Carmen, Juan Manuel, Ana y Cristina. Al hacer estos retratos animados estaban siguiendo las instrucciones del folleto que acompañaba a la Pathé Baby en el sentido de adoptar poses para la cámara sin sacrificar la naturalidad y espontaneidad. Indudablemente, este tipo de retratos (sin la animación, desde luego, que se obtiene por medio del cinematógrafo) se hacen desde el siglo XIX cuando la fotografía se pone al servicio de la burguesía para, en palabras de Olivier Debrouse, “apreciarse a sí misma, a situarse en una perspectiva histórica”.^[5] Los retratos de los niños Buil Güemes en movimiento forman parte de un gran álbum familiar visual investido con un sentido de autoafirmación y valores de índole sentimental. Así, para el patriarca Buil Belenguer, el culto del rostro se convierte en el núcleo de la memoria familiar.

Algo que no faltaba en la serie de repeticiones que vemos en las películas domésticas del Dr. Buil era el bailable infantil del Jarabe tapatío, ejecutado por las diferentes generaciones del clan Buil como una muestra de su apego a las tradiciones mexicanas. Su vestimenta es la típica de este bailable: el niño porta el traje de charro y la niña el tradicional vestido de china poblana. Incidentalmente, nos preguntaremos: ¿Por qué el Jarabe tapatío?...Recordemos que esta pieza musical --compuesta por el jalisciense Jesús González Rubio en el siglo XIX-- vino a convertirse en la danza nacional mexicana por antonomasia a raíz de que así la proclamara (en realidad, por decreto) el ministro de Educación Pública, José Vasconcelos, en la década de los años 20. De esta manera, el Jarabe tapatío empieza a enseñarse en todas las escuelas públicas del país y, por ende, a imponerse sobre las danzas locales como símbolo de la identidad mexicana.^[6]

Por otra parte, el cine doméstico típico construye, en esencia, una visión idílica de la vida familiar que, habitualmente, no incluye los sufrimientos, las enfermedades, la miseria, los posibles conflictos entre los familiares. En este sentido, escribe Zimmermann: “...it served to idealize and immortalize the family”.^[7] Por ello, las vistas tomadas por el abuelo aficionado al cine captan solamente los momentos de felicidad familiar en el corazón del Totonacapan. Hay el deseo explícito de querer perpetuar el rostro de sus seres queridos en esos retratos animados. Son caras sonrientes, felices, que no conocen aparentemente la tristeza. Este “familiarismo”, por así decirlo, muestra sobre todo a los integrantes de una familia unidos, en armonía, disfrutando del simple hecho de estar juntos frente a una cámara. No quiero decir con esto que el cine doméstico presente una ideología inalterable en el tiempo o de carácter monolítico. Ejemplos contemporáneos como el trabajo de Michelle Citron (*Daughter Rite*, 1978) cuestionarían este familiarismo al presentarnos una familia disfuncional donde hay un caso de abuso sexual, con lo que se penetra en un territorio ciertamente prohibido para las películas caseras.^[8] Con todo, las películas del Dr. Buil proponen una suerte de vergel familiar, nos remiten a un tiempo mítico, nos invitan al ritual de la inmortalización del rostro de una esposa, un hijo, un nieto, en una clara afirmación de la ideología familiarista. Señala el narrador: “A lo largo de los años mi abuelo tomó una foto, o una película, para fijar en el tiempo la felicidad de su familia”. Debe acentuarse que esta utopía familiar se finca en el control masculino y patriarcal.

Péter Forgács (n. 1950), cineasta húngaro, autor de una producción importante de documentales basados en películas caseras depositadas en su gran mayoría en el archivo fílmico de Budapest, tiene un par de reflexiones que vienen muy a cuento para las imágenes de la familia Buil. En principio, el tema de la comprensión de la muerte, porque a diferencia de los personajes que mueren en el cine y siguen vivos en la vida real, la gran mayoría de las personas que vemos en las películas domésticas ya están muertas. Señala Forgács: “In a feature film the character dies even as the actor lives. Conversely, in the private film we are

aware that the person who appears on screen may well be dead even as he/she seems to be alive on the screen. It is as if they have sent a message with skeletal traces for today's viewer".^[9] Los abuelos paternos, el padre, la mayoría de los tíos del realizador de **La línea paterna** son personas fallecidas. De ahí que en los planos filmados por Buil Belenguer estos personajes adquieran un estatuto espectral y fantasmático.

También, comenta Forgács, "The home movie [...] kept alive the tradition of silent film acting, along with the intertitles of the early cinema".^[10] Es muy notoria la sobreactuación de los niños Buil Güemes, sus exageradas expresiones faciales en frente de la Pathé Baby. No es de extrañar, entonces, que su figura favorita de las películas que el abuelo les exhibía fuera Charlie Chaplin (1889-1977), quizá la más grande estrella del cine mundo que llegó a dominar con suma perfección el arte de la pantomima y el género de lo burlesco.^[11] Podemos imaginar al Dr. Buil proyectando una y otra vez el corto de Chaplin "Charlot en las carreras" (1914) a sus hijos en aquellos años infantiles. Y veremos a Pablo, cuando ya pasaba de los veinte, hacer una charlotada en homenaje a su cómico favorito bailando con una muchacha papanteca. "Esta película –nos dice el narrador–, rodada en 1936, se llama Charlotada por Irma y Pablo". Desde luego, Pablo no usa la tradicional indumentaria del personaje de Chaplin que los franceses llamarían "Charlot": pantalones muy holgados, la chaqueta estrecha, unos zapatos muy grandes, un bastón y un sombrero pequeño. Pablo es un Charlot vestido de totonaco.

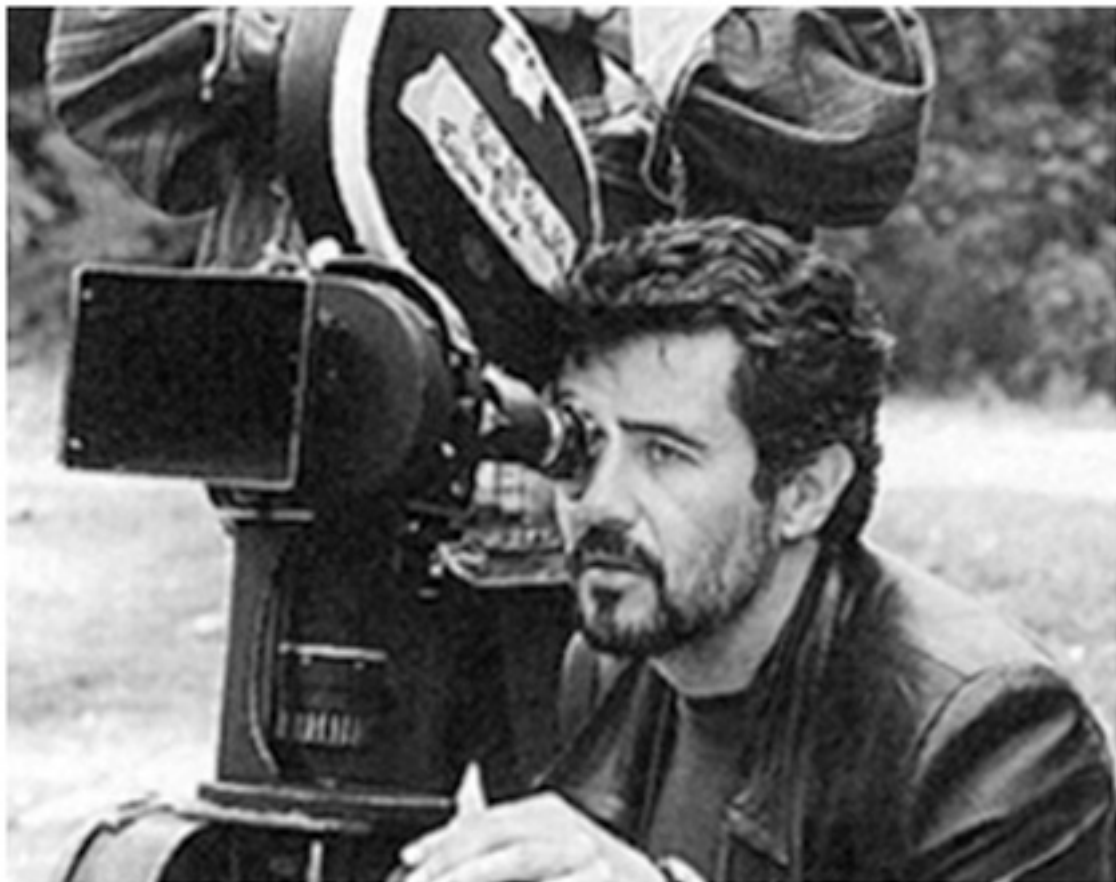


En relación a lo estético, los filmes caseros adolecen de una falta de planificación de los movimientos de la cámara.^[12] La película casera registra lo que pasa frente a su lente de

manera espontánea, sin que el operador de la cámara tenga necesariamente un conocimiento de una gramática de lo visual. Generalmente, las películas de dos minutos del Dr. Buil constan de un solo plano, a la usanza de las primeras “vistas” de la historia del cine desde los hermanos Lumière. La estética de las vistas consistía en elegir un motivo o evento para filmar, un emplazamiento para la cámara y un tiempo determinado (el día para aprovechar la luz); acto seguido, el operador o tomavistas hace girar la manivela de la cámara durante un minuto o más para rodar un único plano.^[13] Rodar un único plano (bloque continuo de espacio y tiempo) para el cineasta aficionado que era Buil Belenguer tenía mucho que ver con el trabajo de estos primeros tomavistas: seleccionar un decorado (generalmente el patio de la casa), pensar en las gradaciones de luz y sombra de ese mismo decorado (las tomas se hacen invariablemente en el día), dirigir la interpretación de los actores (pedir a sus hijos que adopten las poses tradicionales del retrato animado, por ejemplo), entre otras decisiones de dirección. Podemos pensar, sin embargo, que más allá de cualquier preocupación de índole estética, la satisfacción del Dr. Buil consistía en filmar en plena vida y movimiento a sus hijos para forjar una apología de la familia. La “vista” que captura la vida en vivo le viene muy bien para encaminar sus esfuerzos de cineasta amateur hacia ese objetivo.

En suma, esta primera escritura fílmica del Dr. Buil ha adquirido, con el paso del tiempo, un aura de suma nostalgia; un gran interés histórico y sociológico, documental y etnográfico; un sentido estético que en toda su imperfección tiene la fuerza expresiva de una primera arqueología del plano. Por otro lado, como ya lo expresamos, no se puede negar el carácter patriarcal del cine doméstico de la familia Buil.

La película del nieto: segunda escritura del palimpsesto (1992-1994)



La palabra palimpsesto, según el diccionario etimológico de Joan Corominas, se forma de las palabras griegas *palin* ('de nuevo, otra vez') y *psao* ('yo rasco').^[14] Rascar de nuevo el pergamino, borrar y escribir de nuevo en un documento que, sin embargo, conserva huellas de la primera escritura. Tal vez ésta sea la mejor manera de definir **La línea paterna**. Buil y Sistach en su reescritura con sus cámaras Arriflex de 35 mm y de video H-8, escriben de nuevo una serie de viñetas fílmicas siguiendo el estilo de las películas caseras del abuelo. Es decir, esta segunda estructura fílmica no tiene como finalidad subvertir a la primera: la idea es volver a filmar como el abuelo para hacer una sola película. Incluso, hay momentos en que la nueva escritura se sobrepone a la antigua, se enganchan, se empalman, como cuando de las viejas fotografías se pasa al metraje en 35 mm y del metraje en 35 mm a las viejas fotografías. O de la película antigua a la moderna o viceversa. El documental --filmado en su totalidad en blanco y negro-- está dividido en breves episodios con intertítulos a la usanza del cine silente.

En **La línea paterna** hay un narrador que es José Buil, en la voz de Ricardo Yáñez, el cual nos ofrece un conjunto de impresiones, notas, reflexiones, apuntes, sobre los materiales visuales que van entrando en cuadro a lo largo del filme. La de José Buil es la íntima voz del autor que nos conduce por este trabajo documental ofreciendo información sobre Papantla, la época de la acción, los sentimientos de los personajes; a veces, parece susurrarnos al oído ciertas confidencias de los integrantes de su familia. José Buil es el agente narrativo con la función de darnos la información contextual que las imágenes por sí mismas no poseen ("La esposa de mi abuelo se llamaba Remedios"; "Aquí murió Pablo, mi padre, la noche que llegamos a recoger las películas"). Además de información contextual, el comentario en voz *over* introduce un punto de vista subjetivo, poético y nostálgico ("En esta casa siempre se recordó al abuelo. Estaba presente en cada rincón; en las fotos, en las cosas..."). A través de sus comentarios podemos, en suma, entrar en el mundo interior de los diferentes miembros de la familia Buil.

En relación con el universo sonoro del filme, el sonido en general está subordinado a la imagen para naturalizarla y producir un efecto de lo real; como el golpeteo en las piedras de los cascos del caballo del abuelo que escuchamos en *off*, o el rumor constante de la motocámara Pathé Baby cuando se pone en acción, o las pistas de sonido --llenas de *scratch*-- provenientes del fonógrafo, o el clic del obturador de las cámaras que convierten imágenes en fotos fijas, o la melodía de la antigua caja de música de los arlequines que Pablo recibió como regalo un Día de Reyes, la cual produce una sensación de gran nostalgia. Por otra parte, en el cine mudo, como sabemos, la música en directo acompañaba a las proyecciones para orientar a los espectadores hacia determinados aspectos del relato (dramáticos, humorísticos, grotescos, etcétera). Ésta es la función que tiene parte de la música seleccionada para acompañar las escenas filmadas por el Dr. Buil Belenguer en la segunda reescritura del palimpsesto. Así, además de la voz del narrador presente en la banda sonora, hay un rico trabajo de musicalización de las escenas en las que se usa ora música típica del folclor de Veracruz, ora música autóctona de la región, ora música de jazz o, simplemente, se deja escuchar el canto del papán --nombre del ave que da origen a la palabra Papantla ("lugar de papanes"). Los pasajes musicales están sobre todo en función de la transparencia del relato.

En la segunda escritura del palimpsesto se ratifica la ideología del familiarismo. Hay una articulación de continuidad familiar que incluye cuatro generaciones: desde el patriarca Buil Belenguer y su esposa Remedios Güemes, hasta sus bisnietos, Pía Buil Sistach y Emiliano Huitzilín Buil. Quizá el motivo central de esta articulación generacional se vea representado en la fiel ejecución del Jarabe tapatío. No en balde en la última secuencia del documental veremos a Pía y a Emiliano ejecutando el bailable en una clara imitación de los gestos de sus antepasados. Pero hay una diferencia importante. En las escenas filmadas por el abuelo Buil Belenguer, el Jarabe tapatío es, sin duda, un rito familiar que refleja la educación del periodo postrevolucionario y que se asocia con la "mexicanidad" como se mencionó anteriormente. Por su parte, el bailable con que finaliza el filme tiene algunos elementos de parodia, a saber: los lentes negros y movimientos humorísticos de Pía, la música del Jarabe

tapatío a ritmo de jazz, los tenis de Emiliano; en fin, la cuarta generación Buil recicla el mítico bailable a su manera revelando una mexicanidad más abierta a lo transnacional.

La imitación del cine doméstico del abuelo se percibe de inmediato, por ejemplo, en los nuevos “retratos animados” que llevan a cabo José Buil y Marisa Sistach. Primero, hay que decir que el metraje original fue sometido a un proceso de montaje para reducir a unos pocos minutos los retratos animados que al patriarca Buil Belenguer le tomó años y años realizar para registrar cómo crecían sus hijos. A través de esta elipsis técnica o de montaje distinguimos cómo se van transformando de niños a adultos los integrantes de la familia Buil Güemes. José Buil, en el guión, les llama “montajes cronológicos” en donde “corte a corte, cuadro a cuadro el tiempo pasa”.^[15] Los modernos retratos animados ya no tienen la necesidad de presentarnos montajes cronológicos, pero sí siguen imitando el estilo Pathé. Por ejemplo, Anastasio Tiburcio Santiago y Lucía Xanath a quienes veremos, después de fertilizar a mano la hermosa flor blanca que produce la vainilla, posar para la cámara al estilo de las películas caseras del Dr. Buil. Igualmente, se produce otra serie de retratos totonacos cuando entran en cuadro varios voladores indígenas de Papantla y el narrador conjetura sobre quién podría ser el hijo que su padre tuvo con una mujer totonaca. Este secreto de familia que le fue revelado a José Buil por una tía cuyo nombre no está autorizado a divulgar, ilustra el proceso de mestizaje entre los diferentes grupos étnicos de la región papanteca; empero, el padre mestizo/criollo no se hace cargo del hijo indígena. Otros ejemplos: cuando la cámara Arriflex de Servando Gajá registra en un primer plano a varios totonacos que cruzan frente a la Pirámide de los Nichos en el Tajín. Si bien el retrato de estos totonacos pudiera insertarse en una tradición muy arraigada desde el siglo XIX, la del “exotismo” que convierte a los indígenas en simples objetos de un decorado,^[16] es interesante advertir que estos nuevos retratos animados, a la vez que imitan al cine casero del metraje en 9.5 mm, se integran a la ideología del familiarismo, pero con una variante importante: lo indígena se incorpora al espacio mítico del gran álbum familiar. Así, el cine y la fotografía son instrumentos privilegiados para la construcción de esta suerte de utopía nacional entendida como una gran familia mexicana unida en su diversidad étnica.

José Buil y Marisa Sistach utilizan las fotografías de los viejos álbumes familiares en la segunda reescritura del palimpsesto. Este dispositivo es tan importante como el metraje en formato de 9.5 mm. Estas fotografías fueron tomadas, en su gran mayoría, durante la primera mitad del siglo XX. Podemos suponer entonces que muchos de los fotografiados son personas ya fallecidas. Gracias a las fotografías y al cine es que podemos recuperarlos. Sabemos que tanto el tiempo de la fotografía instantánea como los bloques de tiempo en movimiento del cine reproducen el mundo de modo automático y crean una imagen analógica del mundo físico (antes de la era del cine digital porque en el cine digital, como también sabemos, no se necesita un referente del mundo real para poder crear una imagen). Roland Barthes en su libro *La cámara lúcida* señala que la fotografía mantiene una relación especial con lo real ya que es una huella, una efigie, un indicio o evidencia de la realidad material. Señala Barthes: “The photography is literally an emanation of the referent. From a real body, which was there, proceed radiations which ultimately touch me, who am here...”^[17] La transferencia de realidad que emana del referente a la imagen fotográfica responde a su naturaleza de huella, de índice (o *índice*), lo que nos lleva a considerar que hay un vínculo indicial entre la imagen y lo real. La fotografía, apuntó Barthes, nos devuelve no “lo que ya no es”, sino “lo que ha sido”,^[18] reafirmando así que no es una copia de la realidad pretérita sino la emanación de la misma.

Antes de Barthes, André Bazin (1918-1958) ya se había sentido fascinado por el poder de la fotografía para embalsamar fragmentos de vida. En su trabajo publicado en 1945, “la realidad ontológica de la fotografía”, señala que: “for photography does not create eternity, as art does, it embalms time, rescuing it simply from its proper corruption”.^[19] La fotografía como una máscara de la muerte que se produce en contacto directo con el objeto fotografiado. Aún más, para Bazin, el cine combina fotografías estáticas con la reproducción del tiempo: “the image of things is likewise the image of their duration, change mummified as it were”.^[20] Por ello, Bazin reivindica la idea de que lo que hace el cine es embalsamar el tiempo, de capturar a

los vivos en celuloide, de apresar esas imágenes sin cuerpo de personas que en su momento caminaron por el mundo.

Las fotografías de **La línea paterna**, al ser convertidas en planos gracias al poder transformativo del montaje, vendrán a adquirir una nueva dimensión al conferírseles un nuevo tiempo y espacio. Filmar las fotografías, dotarlas de movimiento o animarlas significa insuflarles vida. A las fotografías se les da vitalidad con primeros planos, panorámicas, fundidos o montajes. A su vez, el movimiento generado por la cámara para fijarse en los detalles de las fotografías, reproduce el acto de mirar del espectador. Fotografía y cine en **La línea paterna** se alimentan recíprocamente. José Buil parece encantado por ese poder que tiene el cine de capturar esos reflejos que lo real ha ido dejando en celuloide a lo largo del tiempo. Para el cineasta las fotografías y películas tomadas por su abuelo poseen una fuerza probatoria de que alguien de su línea paterna estuvo ahí para ser retratado; significan el regreso de sus muertos, el vestigio material de un pasado irrecuperable, una verdad de los ritos de familia. Pero quizá lo más importante sea la capacidad de poder revivir en la cinta de plata a los seres queridos –fantasmas redivivos. Dice el primer intertítulo que abre el documental: “Gracias al cine mi abuelo vuelve a cabalgar” y vemos a lo lejos un jinete que se acerca al lente de la cámara, como un espectro del pasado, como una aparición súbita venida de otro tiempo. Gracias al cine es que el nieto puede volver a ver a su abuelo montado en su caballo El Huasteco. Gracias al cine es que José Buil y nosotros (los espectadores) podemos volver a ver a su padre crecer desde los 8 años hasta la edad adulta en un montaje cronológico. Apunta el narrador: “De no ser por las películas de mi abuelo, yo no sabría nada de la infancia ni de la juventud de mi padre. Gracias a ellas lo puedo ver crecer a lo largo de sus años papantecos”. Y así, gracias al cine, el cineasta ve la primera vez que su padre fue a conocer la ciudad de México con el abuelo a los 13 años, o las múltiples idas en caballo a visitar las pirámides del Tajín: “Venir al Tajín era llegar al encuentro con la piedra y la jungla, era abrir la imaginación a un pasado remoto y verdadero”. Curiosamente, la misma noche en que llegan a recuperar las cintas domésticas de la familia es cuando muere Pablo, el mismo que aspiró solamente al título de volador, como lo muestra una credencial que veremos en un plano de detalle. “Ellos sí son hombres valientes –le dice a su hijo José--, hombres que ponen en peligro su vida a cambio de una sensación en el alma”. En breve, cine y fotografía convergen en **La línea paterna** para producir una poderosa memoria familiar que es capaz de hacer frente al paso inexorable del tiempo.

La línea paterna: el regreso a casa

Habiendo considerado las dos escrituras que conforman **La línea paterna** como un palimpsesto, conviene ahora hacer una reflexión final a guisa de conclusión. Para sus realizadores (especialmente para José Buil), este documental significa el regreso a casa. La palabra “nostalgia”, según Corominas, se compone del griego *nostos* (‘regreso a casa’) y *algos* (‘dolor’): deseo doloroso de regresar a casa.^[21] En inglés, se usa la palabra “homesickness” para referirse al sentimiento de nostalgia que puede provocar el estar lejos de la casa o el país natal. La nostalgia tiene que ver, esencialmente, con la añoranza por personas, lugares, objetos, paisajes, situaciones del pasado, el país de origen. Pero también con la irreversibilidad del tiempo, con un pasado irremisiblemente perdido, muy frecuentemente idealizado. Lo que dispara la nostalgia del nieto son las películas caseras de su abuelo que lo remiten a un espacio y tiempos utópicos: Papantla, la casa paterna, la época dorada de la infancia, donde se regresa a la vida a todos esos fantasmas entrañables. Es un regresar a casa.

A este regresar a casa estamos invitados todos los espectadores gracias a que José Buil y Marisa Sistach decidieron hacer un documental con las películas del patriarca Buil Belenguer. Así, la esfera privada que se podría definir como el dominio de la familia y vida personal se convierte en un espectáculo público, motivo de fruición para la audiencia. Pero, a la misma vez, esta reconstrucción genealógica nos hace reflexionar sobre el despiadado paso

del tiempo, sobre nuestra propia mortalidad y vulnerabilidad. El hecho de que las imágenes domésticas sean reales y privadas, no puesta en escena, subraya la tenebrosa relación del cine con el tiempo. Con todo, lo más significativo es la capacidad que tiene el cine de capturar la vida en movimiento. Expresa el narrador: “Oremos por el cine que preserva la vida y la muestra desnuda tal y como es... Sí, aquí está la rueda de la vida, de todos los que se fueron y de los que se irán... Oremos por su muerte esta vez vencida por la cinta de plata...” A fin de cuentas, **La línea paterna** es un filme elegíaco, crepuscular, *memento mori*.

*Muchas gracias a Daniel Chávez, profesor en la Universidad de Virginia (Estados Unidos), por sus comentarios.

CITAS Y NOTAS

[1] Jorge Ayala Blanco, *La fugacidad del cine mexicano*, México, Océano, 2001, pág. 274.

[2] Véase el comentario de Iván Trujillo en su colaboración “La Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México” en: Karen L. Ishizuka and Patricia R. Zimmermann (eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, Berkeley, University of California Press, 2008, pág. 58.

[3] David A. Cook, *A History of Narrative Film*, Third Edition, New York, W.W. Norton & Company, 1981, pág. 48.

[4] Patricia R. Zimmermann, *Reel Families: A social History of Amateur Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, pág. X (Preface)

[5] Olivier Debroise, *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2005, pág. 243.

[6] Véase Vicente T. Mendoza, “Panorama de cincuenta años de música popular mexicana”, *Revista Hispánica Moderna*, Año 20, No. 3 (julio 1954), págs. 267-272.

[7] Patricia R. Zimmermann, *Reel Families: A social History of Amateur Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, pág. 47.

[8] Para la lectura del guión así como una autobiografía de la realizadora, véase Michelle Citron, *Home Movies and Other Necessary Fictions*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.

[9] Péter Forgács, "Wittgenstein Tractatus. Personal Reflections on Home Videos", en Karen L. Ishizuka and Patricia R. Zimmermann (eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, Berkeley, University of California Press, 2008, pág. 49.

[10] *Ibid.*, pág. 52

[11] Jérôme Larcher, *Charlie Chaplin*, Paris, Cahiers du cinéma Sarl, 2011, pág. 92.

[12] Patricia R. Zimmermann, *Reel Families: A social History of Amateur Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, pág. 68.

[13] Emmanuel Siety, *El plano en el origen del cine* (traductor Carles Roche), Barcelona, Paidós, 2004, páginas 50-52.

[14] Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Editorial Gredos, pág. 435.

[15] José Buil, *La línea paterna*, Ciudad de México, Ediciones El Milagro, 1997, pág. 70.

[16] Olivier Debroise, *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2005, pág. 173.

[17] Roland Barthes, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, (traductor Richard Howard), New York, Hill and Wang, 1981, pág. 80.

[18] *Ibid.*, pág. 85.

[19] André Bazin, *What is Cinema?*, Vol. 1 (traductor Hugh Gray), Berkeley, University of California Press, 2005, pág. 14.

[20] Ibid., pág. 15.

[21] Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Editorial Gredos, pág. 416.

BIBLIOGRAFÍA

AYALA BLANCO, Jorge, *La fugacidad del cine mexicano*, México, Océano, 2001.

BARTHES, Roland, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, (traductor Richard Howard), New York, Hill and Wang, 1981.

BAZIN, André Bazin, *What is Cinema?*, Vol. 1 (traductor Hugh Gray), Berkeley, University of California Press, 2005.

BUIL, José, *La línea paterna*, Ciudad de México, Ediciones El Milagro, 1997.

CITRON, Michelle, *Home Movies and Other Necessary Fictions*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.

COOK, David, *A History of Narrative Film*, Third Edition, New York, W.W. Norton & Company, 1981.

COROMINAS, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Editorial Gredos, 1983.

DEBROISE, Olivier, *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2005.

FORGÁCS, Péter, “Wittgenstein Tractatus. Personal Reflections on Home Videos”, en: Karen L. Ishizuka and Patricia R. Zimmermann (eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, Berkeley, University of California Press, 2008.

LARCHER, Jérôme, *Charlie Chaplin* (traductora Pilar Peña), Paris, Cahiers du cinéma Sarl, 2011.

MENDOZA, Vicente T., “Panorama de cincuenta años de música popular mexicana”, *Revista Hispánica Moderna*, Año 20, No. 3 (julio 1954), págs. 267-272.

SIETY, Emmanuel, *El plano en el origen del cine* (traductor Carles Roche), Barcelona, Paidós, 2004.

TRUJILLO, Iván, “La Fimoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México,” en: ICHIZUKA, Karen L.y Patricia R. Zimmermann (eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, Berkeley, University of California Press, 2008.

ZIMMERMANN, Patricia R., *Reel Families: A social History of Amateur Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

Leer **1251** veces

Publicado en [PLANO SECUENCIA](#)

Salvador Velazco

Salvador Velazco es profesor asociado en el Departamento de lenguas y literaturas modernas de Claremont McKenna College (en el área de Los Ángeles, California). Dicta cursos en literatura y cine de América Latina. Actualmente trabaja en un libro sobre el cine documental mexicano contemporáneo. Su publicación mas reciente sobre este tema es “Documental y crímenes de Estado en México: 1968, 1971” en *Canal 6 de julio: la guerrilla filmica* (Carlos Mendoza, coordinador), México, Heródoto, 2008, páginas 109-119.