



EL ARCHIVO Y LA HISTORIA. SOBRE *NOBODY'S BUSINESS*
ARCHIVE AND HISTORY. ABOUT NOBODY'S BUSINESS



GABRIEL BOSCHI
gabrielboschi@infovia.com.ar



EL ARCHIVO Y LA HISTORIA. SOBRE NOBODY'S BUSINESS
ARCHIVE AND HISTORY. ABOUT NOBODY'S BUSINESS

La historia nos habla de un hombre que va a ver a un artista y le pide que le haga un cuadro.

El artista le dice que hay dos tipos de cuadros: retratos y paisajes.

– ¿Cuál es mas barato? –pregunta.

– El paisaje –dice el artista.

– Entonces haga un paisaje de mí.

La historia: es lo primero que se escucha cuando comienza. Ése es el punto esencial de articulación tomado por el realizador estadounidense Alan Berliner. A lo largo de una hora se va asistir a la narración de una historia. Las estrategias de construcción discursiva y los modos de producción concernientes al relato son elementos que Berliner va a trabajar, con una puesta en escena astuta y siempre sorprendente, para ponerlos constantemente en crisis. Desde el comienzo, ya se deja en evi-

The story tells the story of a man who goes to see a painter and asks him to paint a picture for him.

The painter says that there are two kinds of paintings: portraits and landscapes.

– Which is cheaper?, he asks.

– The landscape, says the painter.

– Then do a landscape of me.

The story: this is the first thing we hear at the beginning of Nobody's Business. It is the essential starting point chosen by American filmmaker Alan Berliner. We are going to listen to the narration of a story for one hour. The strategies of discursive construction and the production models concerning the narrative, are elements that Berliner is going to work on, with an astute and ever surprising mise-en-scene, to put them into constant crisis. From the beginning, there are signs of the tension

* Reproducido de/ Reprinted from: Jorge LaFeria (ed.), *Cine, vídeo, multimedia. La ruptura de lo audiovisual*, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2001.

dencia las fuerzas en tensión que recorrerán la historia familiar que el autor trata de armar a partir de la información que obtiene de su padre. Se puede ir en busca de una historia colectiva, o mantenerla dentro de una esfera individual. “Mi vida no es diferente de la de billones de personas”, trata de persuadir Oscar Berliner a su hijo. “Cada uno tiene su historia y quiero conocer la tuya”, sostiene el realizador. La vida de Oscar no tiene nada en especial: ¿entonces por qué es viable como tema de un relato? Porque justamente la intención es tratar de construir una historia colectiva, la de un pueblo forjado desde la inmigración y consolidado con una identidad social específica. Se toma, entonces, como punto de partida la genealogía de una familia que nada la diferencia de las demás, para un análisis de las células fundantes de la sociedad americana contemporánea. Las imágenes que se ven mientras Oscar cuenta la anécdota con la cual se abre este trabajo son dos: un plano con los rostros de cientos de personas y el plano de un árbol en un espacio desolado. El árbol funciona como figura simbólica de las genealogías familiares; las numerosas entrevistas al resto de la familia hacen que la estructura de la obra refleje justamente esa figura. “Si se duplica la cantidad de ancestros por cada generación, al llegar a treinta generaciones, la cifra alcanza el orden del trillón”, nos informa Berliner. Los árboles genealógicos de todos nosotros se unen en un tronco único si se retrocede cincuenta generaciones. Ese árbol representa una unidad que aglutina un sentido de formación colectiva inequívoco. La unidad experimenta un salto cualitativo, donde lo individual queda transformado. Ésta es la manera en que el retrato se vuelve paisaje; sobre todo paisaje de uno mismo. La historia sólo puede llevarse

running through this family history which the author is trying to put together using the information he gets from his father. It can be considered a collective history, or can be kept in the individual sphere. Oscar Berliner tries to persuade his son: “My life is no different from who knows how many millions of people.” “Everyone has his own story and I want to know yours,” the filmmaker insists. Oscar’s life is nothing special: then why is it viable as the subject of the narrative? Precisely because it is an attempt to tell a collective story: that of an immigrant people who have built a specific social identity for themselves. The starting point, then, is a family tree that is no different from others, taken as the basis for the analysis of the foundational cells of contemporary American society. We see two images while Oscar is telling the anecdote with which the movie starts: a shot with hundreds of faces and a shot of a single tree in a desolate space. The tree is the symbol of the family genealogy; the numerous interviews with the rest of the family are true to how the movie is a reflection of this figure. Berliner tells us: “If the numbers of forefathers is doubled each generation, by the time we reach the thirtieth generation, we are talking about 30 trillion people.” All of our family trees conjoin in just one trunk if we go back fifty generations. That tree represents a unit that implies a sense of unequivocal common formation. The unit undergoes a qualitative change, where the individual is transformed. In this way the portrait becomes a landscape: over all, a landscape of oneself. The story can only continue if the human adventure is but one, as that great common tree-trunk. Stories from the past can only hold their original urgency for us if they are re-told within the unity of one great collective story, in this case the birth of

a cabo si la aventura humana es una, como ese gran tronco colectivo. Las historias del pasado pueden recobrar para nosotros su urgencia original únicamente a condición de que se las vuelva a relatar dentro de la unidad de una única gran historia colectiva, en este caso el nacimiento de la sociedad estadounidense, sólo si, aunque sea en una forma muy disfrazada y simbólica, se los aprehende como episodios vitales en una única y vasta trama inconclusa.¹ Aquí, la brecha entre lo público y lo privado se cierra para un mejor entendimiento del tiempo y del cambio.

La forma en que puede encarnarse la Historia es la del texto. Berliner es consciente plenamente de los mecanismos del texto audiovisual. Las estrategias de legitimación son el recurso desde el cual se va a estructurar formalmente la historia. Se abre, desde esta perspectiva, un nuevo campo de tensión entre los documentos y archivos que emplea el autor con su carga de veracidad intrínseca. “¿Cuánto durara esto?”, pregunta Oscar al inicio de la entrevista. “Cerca de una hora”, es la respuesta. Orson Welles nos había asegurado que íbamos a compartir junto a él *Fraude* a lo largo de una hora. Obviamente, nos estaba engañando. Su compañía iba a durar un poco más. Alan Berliner cumple lo que promete. Pero, en el transcurso de esa hora, nos damos cuenta de que lo construido por la historia es borrado y vuelto a edificar en otro espacio, en un proceso simultáneo de legitimación y negación de dicha legitimación. El trabajo del realizador con la máquina de microfilm en la Biblioteca Genealógica de Salt Lake City se puede asimilar al trabajo en una sala de edición. Se hace referencia constante a documentos de censos, certificados de matrimonio, partidas de nacimiento, papeles de inmigra-

American society; only if (in a hidden symbolic way) they are understood as vital episodes of a unique vast, unfinished story.¹ Here the gap between what is public and what is private is closed for a better understanding of time and change.

The means by which History becomes real is text. Berliner knows the mechanism of audiovisual text extremely well. The strategies of legitimacy are the means by which the story is formally structured. From this perspective, it opens a new field of tension in the heavy load of truth of the documents and archives that the author uses. “How long will we be at this?” Oscar asks at the beginning of the interview. The answer is: “About an hour.” Orson Welles assured us that we would spend about an hour with him in F for Fake. It is clear he lied. We were in his company a little longer. Alan Berliner tells the truth. But, within that hour, we realize that the history we know is erased and reconstructed in another space, in a simultaneous process of legitimizing and denying that legitimacy. The filmmaker’s work with the microfilm machine at the Genealogical Library in Salt Lake City can be compared to work in an editorial island. There are constant references to census documents, marriage, birth and immigration certificates. These archives are shown in an extraordinary way in Nobody’s Business. The fragmentation of the documents is complete, so much so, that they turn into pure typography through close-ups. The repetition of shots of letters at high speed takes usually ends with a shot of a key word or number. These may be the name of someone’s native village or the date of their ancestors’ arrival in America. Instead of a conventional use of typed documents that give information from the archives, the filmmaker designs these docu-

ción. Estos archivos son presentados de forma sorprendente en las imágenes de *Nobody's Business*. La fragmentación de estos documentos es total, hasta volverse pura tipografía gracias al plano detalle. La iteración de planos de letras a rápida velocidad concluye en general con la imagen de una palabra o número clave, como el nombre del pueblo natal o la fecha del arribo a América de los antepasados. En vez de un uso convencional de la tipografía que informe los datos de la investigación en archivos, el realizador diseña imaginativamente dichos documentos, homologando la lectura en búsqueda de la información importante con el tipo de plano utilizado y la concatenación de las imágenes dada por la edición.

“Háblame de esta foto”, dice Berliner a su padre. Las fotografías son un elemento fundamental en este trabajo. André Bazin aseguraba que la imagen fotográfica puede ser borrosa, estar deformada, descolorida, no tener valor documental; sin embargo, procede siempre por su génesis de la ontología del modelo. “De ahí el encanto de las fotografías de los álbumes familiares. Esas sombras grises o de color sepia, fantasmagóricas, casi ilegibles, no son ya los tradicionales retratos de familia, sino la presencia turbadora de vidas detenidas en su duración, liberadas de su destino...”² ¿Por qué ese encanto declarado por el crítico francés no parece ser el mismo que busca Berliner? Porque el modelo es otro. El modelo no tiene una duración detenida; como actantes de un proceso histórico y social, no pueden liberarse de su destino. La Historia es movimiento y la fotografía tiene un innegable valor documental. No se corresponde aquí a un embalsamamiento temporal, sino que esas imágenes pasadas siguen inyectando el presente con fuerza fundante. “No hay ninguna historia detrás de la



fotografía; ¿quieres que invente una?”, contesta iritado Oscar a su hijo. Berliner sabe que toda imagen es susceptible de un discurso narrativo. Se propone entender la Historia no como texto, una narración maestra, sino que, por su propia constitución, nos es inaccesible salvo en forma textual. Así que nuestro abordamiento de ella pasa necesariamente por su previa textualización y narrativización. Detrás de cada fotografía hay una historia, porque toda imagen fotoquímica es un documento. La narración no se inventa, es una característica potencial propia de la imagen. La fotografía a la que se refiere Berliner es una imagen de su padre en la posguerra frente a un micrófono. Sobre ella se ven flashes de luz y se escucha el sonido de obturadores de cámaras. Luego somos testigos de una sucesión de planos de fotógrafos, periodistas y público expectantes; como esperando un acontecimiento de suma importancia. Este juego elíptico en la edición sirve para producir un recurso de puesta en escena paradigmático. Los documentos y archivos que adquieren un efecto de legitimación solo pueden estructurarse a través de un mecanismo formal que genera un orden narrativo. La etapa de edición es fundamental. El archivo editado se convierte en relato, perdiendo al mismo tiempo que conservando su fuerza de veracidad. Muchos momentos en esta obra son ejemplares de la tensión entre la fuerza legitimadora del archivo y su reificación en relato. Hay una larga secuencia en la cual es leída una supuesta carta del bisabuelo de Berliner a su hijo, con relación al momento de su partida hacia América. Un gramófono comienza a girar y se escucha una música nostálgicamente connotada. Se puede ver una sucesión de imágenes en blanco y negro de una aldea europea a finales del siglo XIX. Un

ments with great imagination, mixing the search for important information with the type of shot he uses and the linking of the images chosen in the editing.

“Tell me about this photo,” Berliner asks his father. Photographs are absolutely fundamental in this work. André Bazin stated that a photograph may be blurred, faded, have no documentary value; however, because of its genesis it comes from the ontology of the model. “This is why family albums are so delightful. Those phantasmagoric, almost illegible, grey or sepia shadows, are not just traditional family photos; but the disturbing presence of lives detained, freed from their destiny.”¹² Why is this delight expressed by the French critic not what Berliner is searching for? Because the model is different. Berliner’s model is not static: as actors in a historical and social process, they cannot be free of destiny. History is movement and photographs have an undeniable documentary value. This is not suspension of time. In fact, these pictures from the past give basic strength to the present. “There is nothing behind the photo; do you want me to make up a story?,” Oscar answers his son peevishly. Berliner knows that any picture can form the basis of a narrative. He means to understand History not as a text, a master story, but as something that, because of its shape, is inaccessible except in the form of text. So to comprehend it we must change it into text and narrative. Behind each photo there is a story, because all photochemical pictures are documents. The story is not invented, it is potentially part of the picture. The photo Berliner is referring to is a picture of his father with a microphone in the post-war years. We can see the flashes of light and the clicking of cameras. Then we witness several shots of expectant

viejo patriarca judío saluda a cámara como despidiendo a alguien que se marcha. El abuelo de Berliner, en Estados Unidos, trabaja en una sastrería. Vemos imágenes de personas usando máquinas de coser. Cualquier imagen de archivo es válida en cuanto refleja una historia colectiva y anónima. El abuelo de Berliner fue uno de los dos millones de judíos europeos que vinieron a Estados Unidos entre 1880 y 1920. “¿Y? Uno en dos millones. Fue un típico inmigrante que no tuvo éxito. Busca a alguno que haya triunfado”, aconseja irónicamente Oscar. Esta impregnación semántica dentro de una nueva contextualización del material de archivo ajeno a la familia desequilibra su carga de veracidad, al mismo tiempo que la vuelve a establecer. La razón de dicho efecto la encontramos otra vez en la dialéctica entre lo individual y lo colectivo. No es el engaño de Welles. Aquí, los mecanismos y estrategias discursivas son puestos en crisis, pero es la misma inestabilidad la que permite que el relato no se borre definitivamente. Berliner muestra el dibujo de una aldea: “Tus ancestros caminaron por ahí”, comenta a su padre. Sabemos que es sólo un dibujo, y también que ésa no fue la aldea. Los trazos de la imagen entran en un borramiento de la asociación histórica. “Podría ser en cualquier parte”, remata Oscar. Entonces las líneas del gráfico vuelven a marcarse para dejar entrever una nueva aldea como espacio simbólico. Esta capacidad de hacer desaparecer y volver a aparecer la legitimación de la historia es lo que establece el estatuto de prestidigitador del realizador.

Pero Berliner da un paso más. La reconstrucción se expande también en el presente. Las entrevistas están realizadas ya con una mirada de este tipo. La información obtenida se orienta hacia una narración y una elip-

photographers, journalists and the public; they seem to be waiting for something of great importance. This elliptic editing game produces a paradigmatic mise-en scene.

Those documents and archives that have a legitimate effect can only be structured by means of a formal mechanism that generates the narrative order. The editing is fundamental. The edited archive becomes a narrative, both losing and keeping the strength of truth. Many moments in this work are examples of the tension between the legitimate strength of the archive and its reconstruction as a narrative. In a long sequence, a hypothetical letter from Berliner's great-grandfather to his son is read; it speaks of the moment of his departure for America. A gramophone starts to spin and we hear nostalgic kindred music. We see a parade of black-and-white photos of a European village in the 19th century. An old Jewish patriarch waves to the camera as if he were saying goodbye to someone who is leaving. In the United States, Berliner's grandfather worked in a tailor's shop. We see pictures of people at sewing machines. Any archive picture is valid as long as it reflects the common, anonymous story. Berliner's grandfather was one of the two million Jews who came to the USA between 1880 and 1920. "Big deal. One of two million. He was a typical unsuccessful immigrant. Find someone who was successful," Oscar advises sarcastically. This semantic impregnation within the new context of the archive material with nothing to do with the family takes away from its truth, but at the same time it re-establishes it. The explication for the effect is to be found yet again in the dialectic between the individual and the collective. It is not Welles' scam. Here, the mechanism and discursive strategies are at crisis point, but it is this very

sis que no poseía en su origen. Hacia mitad del metraje volvemos a ver a Oscar frente al micrófono. “Quisiera que cantaras un poco”, pide el hijo. Escuchamos cantar a Oscar en *off*. Sucede la imagen en blanco y negro de una multitud de parejas bailando (la manipulación de la velocidad del registro original hace coincidir el ritmo de la canción con el ritmo de la danza). Una mano cambia de dial en una vieja radio. Escuchamos ahora una canción en francés. Vemos una foto de Regina, esposa de Oscar, cantando en un escenario. Lo dicho en las entrevistas, por puro trabajo de edición, es resignificado en el relato a través de las imágenes de archivo en un nivel que alcanza lo poético. La compleja articulación temporal de lo visual y lo sonoro permite dar cuenta, sin hacerlo explícito y mediante una elipsis magistral, del primer encuentro romántico entre los padres de Berliner en algún salón de baile. Más adelante, Berliner nos muestra fragmentariamente el acta de matrimonio y la tarjeta de invitación a la ceremonia a modo de intertítulo. Un pie rompe una copa envuelta en servilleta. Un cartel informa: “Mazeltov” y a continuación vemos una serie de fotografías de la pareja bailando en la fiesta mientras los escuchamos en *off* cantar en un dueto diferido. El presente se organiza en función del pasado cuando un montaje alternado muestra separadamente a Oscar y Regina cantando la misma canción, mucho después del divorcio. Hasta ahora, cada vez que padre e hijo discutían en la entrevista, presenciábamos imágenes de archivo de una pelea de boxeo como contrapunto irónico. En momentos en que el divorcio es revivido, vemos caer rotundamente a uno de los boxeadores al piso. Oscar expresa escuetamente sus sentimientos hacia la separación, pero el recurso a esa imagen da una síntesis profunda

instability which does not permit the narrative to be forever erased. Berliner shows us a drawing of a village: “Your forefathers walked here,” the father says, We know it is only a drawing, and that it is not their village. The pencil strokes of the picture become a blur of historical association. Oscar insists: “It could be anywhere.” Then the graphite strokes shift to give a glimpse of the symbolic space of a new village. This possibility of being able to make historical legitimacy appear and disappear is what gives the filmmaker his status as a magician.

But Berliner goes a step further. This reworking also extends into the present. The interviews are carried out with this in mind. The information obtained is directed towards a narration and an ellipsis that it did not originally have, About halfway through the film we find Oscar again facing a microphone. “I’d like you to sing a little,” his son asks. We hear Oscar singing off-screen. This is followed by a black-and-white shot of a crowd of couples dancing. (The speed of the original register has been manipulated to make the rhythm of the song coincide with the rhythm of the dance.) A hand changes the dial on an old radio. We now hear a song in French. We see a photo of Regina, Oscar’s wife, singing on a stage. By pure editing, what was said in the interviews is, thanks to the archive material, raised to a new poetic level in the narrative. The complex temporal statement of what is seen and heard allows us to witness, without being explicit, and by means of masterly ellipsis, the first romantic encounter of Berliner’s parents in some dance-hall. Later, Berliner shows us fragments of the marriage act and the wedding invitation as inter-titles. A foot smashes a glass wrapped in a napkin. A poster says “Mazeltov” and is followed by a series of photographs of the couple

de la situación. En los momentos más dolorosos, Berliner prefiere utilizar simbólicamente imágenes de archivo para dar a entender sus emociones. La imagen de una casa derrumbándose durante una anegación es claro ejemplo de esta estrategia.

El otro material del que se sirve Berliner es el registro en Súper 8 realizado por su padre durante varios años. La forma en que estas imágenes están montadas merece especial atención. Vemos a Oscar junto a su auto. Escuchamos una bocina y Regina sale de su casa: comenta en *off*: “No me dejaban salir con nadie”. Abrazados, caminan por la acera. “Se casó conmigo para irse de su casa”, dice Oscar también en *off*. La pareja sube al auto y se van: “Tu crees que todos se casan por amor; no siempre es así”, adoctrina escépticamente Oscar a su hijo. Estas imágenes en Súper 8, cuyos tiempo y espacio de registro difieren abiertamente, son ensambladas en la edición sobre un sintagma que las unifica en un relato que enriquece lo que escuchamos. Otro momento especialmente emocionante se logra a partir del mismo dominio discursivo. “¿Qué crees que heredó mi hermana de ti?”, pregunta el realizador a su madre. Una imagen Súper 8 presenta a Lynn (hermana de Berliner) jugando de niña con una paleta en la playa. Regina ve parte de su personalidad en su hija. Lynn ahora juega con una paleta siendo ya una muchacha. A continuación, Regina, también joven, juega a la paleta en otra playa. Mediante el simple recurso del plano-contraplano, dos momentos distantes alcanzan, súbitamente, el espacio del recuerdo imposible. Con la misma edad, madre e hija juegan juntas en identidad hereditaria sumergidas en un flujo temporal arremolinado. El giro de la cámara Súper 8 equivale cualitativamente a la dinámica cinéti-

dancing at the party while we hear them off-screen singing an extended duet. The present depends on the past when we see a montage alternating between Oscar and Regina, singing the same song separately, long after their divorce. Up to now, whenever father and son argue in the interviews, we are shown archive images of a boxing match as an ironic counterpoint. When they are re-living the divorce, we see one of the boxers fall heavily onto the ground. Oscar barely expresses his feelings about this separation, but the use of this image synthesizes the situation extremely well. At the most painful moments, Berliner prefers to use symbolic archive material to explain his emotions. The shot of a flooded house falling down is a clear example of this strategy.

The other material Berliner uses is the Super 8 films taken by his father over several years. The way these images are edited deserves special attention. We see Oscar beside his car. We hear the klaxon and Regina comes out of the house. Off, she says: “He wouldn’t let me go out with anyone.” Arm in arm, they go along the sidewalk. Again off-camera, Oscar says: “She married me to get away from home.” The couple get into their car and drive away. “You think people always marry for love; not always true”, Oscar skeptically informs his son. These Super 8 films, which differ greatly in time and space, are assembled in the editing to form a syntax that unifies them into a narrative that enriches what we hear. Another particularly moving moment comes from the same discursive strategy. “What do you think my sister got from you?” the filmmaker asks his mother. A Super 8 shot shows Lynn, Berliner’s sister, as a child playing with a paddle on the beach. Regina sees part of her own personality reflected in her daughter. Now we see Lynn playing

ca de los carretes de la máquina de microfilmes: ponen en acción toda una cantidad de movimiento, creando en su misma imposibilidad, una arquitectura del tiempo y la memoria que se extiende en inagotables capas superpuestas. El resquebrajamiento espacio-temporal mediante el artilugio de un *raccord* improbable señala, en su génesis, una historia textualizada bajo la figura de diferentes contextos entrelazados en genealogías, que impiden, como lo hacían con la brecha individual-colectivo, la separación irrevocable entre el presente y el pasado. “Hay una bóveda antinuclear en una montaña de piedra. Contiene el registro de más de dos billones de personas que vivieron en los últimos quinientos años. Es el mayor archivo genealógico del mundo. Un día, cuando mueras, todos tus registros, documentos y certificados, sin excepción, serán microfilmados y archivados allí. Serás parte del cementerio documental de la humanidad”, informa el autor, ante lo cual, razona Oscar: “Jamás vivieron tantas personas al mismo tiempo”. La fotografía, el documento, el archivo, ya no remiten a un tiempo embalsamado, como planteaba Bazin; no se limitan a sustraerlo a su propia corrupción. Pues el tiempo histórico no se corrompe; se expande difusamente en la Memoria, cuya cartografía revela una intrincada red de niveles temporales. Así se hace posible la presencia simultánea de esa cantidad de personas. El trabajo de edición de Berliner deja en claro esta dinámica social.

Volvamos a un momento particular de *Nobody's Business*. Oscar quiere saber cuánto durará la entrevista. Curiosamente tendrá la duración de la obra misma. Seguido, el realizador pide a su padre que hable de una fotografía. Oscar asegura que no hay ninguna historia detrás de ella, mientras nosotros pode-

with a paddle as a young woman. Later, Regina, also young, playing with a paddle on another beach. By using these simple shots/reverse shots, two distant moments suddenly become an impossible memory. At the same age, mother and daughter play together submerged in the whirling flow of time. The spinning of the Super 8 camera is similar to the kinetic dynamic of the rolls in the microfilm viewer. They start great movement, and because of this impossibility, they create a construction of time and memory that spreads out in never-ending overlapping layers. The division in space and time, due to this unlikely union, shows, in its conception, a text-like story with different contexts linked by genealogies that avoid, as they did with the individual-collective division, an irrevocable separation between the present and the past. “There is an anti-nuclear dome within a mountain of stone. It holds the register of over two billion people who lived in the last 500 years. It is the largest genealogical archive in the world. One day, when you are dead, all registers, documents and certificates of your life will be microfilmed and stored there. You will be part of the documentary cemetery of mankind.” The author tells this to Oscar, who insists: “So many people never lived at the same time.” The photographs, documents, archives, no longer belong to suspended time, as Balzin stated; they are not limited to maintaining it incorrupt. Thus, historic time is incorruptible; it spreads diffusely through Memory, whose maps show an intricate web of time levels. This is how the simultaneous presence of so many people is possible. Berliner's editing work makes this social dynamic absolutely clear.

Let us return to one particular moment in Nobody's Business. Oscar wants to know how

mos verla. ¿Cómo sabe Oscar a que fotografía se refiere? La imagen de esa fotografía no es justamente un contraplano del plano anterior. El espectador es sometido, bajo estas circunstancias, a una imbricación entre el tiempo de la entrevista con el momento de visión de la obra. Oscar dice: “Soy un hombre común y corriente. No es como para hacer una película”. La respuesta del hijo manifiesta esta extraña yuxtaposición: “Alguien la está mirando ahora”. Ese “ahora” aglutina el tiempo de la entrevista con un futuro virtual, pues la obra todavía no está siquiera editada. “¿De dónde sacaste todos estos papeles?”, pregunta el padre mientras vemos una sucesión de documentos. Oscar se ríe nostálgico en *off*, mientras vemos algunas fotografías de su juventud en el ejército, como si estuviera mirando las fotos junto a nosotros: “Sí... me veía muy bien en esos días; estaba en la cima del mundo”. Se escucha este diálogo al mismo tiempo que vemos imágenes en Súper 8: “¿Por qué filmaste todas estas películas?”; “No quiero verlas, las he superado”. Nuevamente, la edición de sonidos e imágenes permite el acceso a un lugar totalmente rarificado donde el momento de la entrevista parece saltar hacia delante e instalarse en el tiempo de la mirada del espectador. Oscar, después de la guerra, juega en un equipo de béisbol con sus compañeros de ejército. Fueron personas muy importantes en su vida, pero no los puede recordar a todos. Aparece un cartel con sus nombres y a continuación otro: “Por favor, contactar al realizador”. La obra se asume inconclusa, como si no estuviera editada, como si la posibilidad de agregar información fuera viable aun en el momento de su visionado. “Voy a ir a Polonia a filmar los cementerios”, promete Berliner al inicio del reportaje. “No hallé sus tumbas”, se desilusiona en el final. Mediante el

long the interview will last. Strangely, as long as the film itself. Then, the filmmaker asks his father to talk about a photograph. Oscar insists that there is no story, while we can see it. How does Oscar know which photograph is being referred to? The image in the photo is not an exact reverse-shot of the previous shot. In these circumstances, the viewer must feel an overlapping of the time of the interview and the moment when we see the film. Oscar says: “I am a plain, ordinary man. There is nothing to make a movie about.” His son’s answer shows this strange juxtaposition: “Someone is watching it now.” That “now” conjoins the time of the interview with a virtual future, because the film has not even been edited yet. “Where did you get all these papers from?” the father wants to know as we see document after document. Oscar laughs nostalgically off-screen, as we see pictures of his youth in the army, as though he were looking at the photos together with us: “Yes, I looked good back then, I was on the top of the world.” And we hear this dialogue as we see Super 8 film: “Why did you film all this?” “I don’t want to see them, I’m past all that.” Again, the edition of sound and image allows access to an absolutely rarified place where the instant of the interview seems to leap forward and fit into the time of the viewing. After the war, Oscar played on a baseball team with his army mates. These people were extremely important in his life, but he doesn’t remember them all. We see a poster with their names and then another: “Please contact the filmmaker.” The film is presumed to be unfinished, as though the editing had not been done, as though it were possible to add information even as we watch. “I’m going to Poland to film the cemeteries,” Berliner promises at the beginning of the documentary. “I couldn’t find

manejo de paradójicas elipsis temporales, el realizador fue y vino de Polonia dentro de la hora que supuestamente dura la entrevista. No sorprende que cuando el hijo pregunta a su padre si se está divirtiendo, el conteste: "Sí, pero estoy un poco cansado". La entrevista, como etapa de registro, y la edición, como etapa de post-producción, se experimentan simultáneamente como el tiempo presente del relato. Este efecto es derivado de la original articulación de elipsis.

"Quizá un día tus descendientes quieran saber de ti, ¿no te importa cómo te recuerden?". Estas palabras contienen el sentido último de *Nobody's Business*: Oscar será efectivamente recordado como sujeto individual por su familia y como sujeto histórico por el espectador. No es casual que la muerte del padre flote a lo largo de toda la obra. El archivo de la humanidad, transformado por los dedos prestidigitadores del realizador en una compleja construcción textual, sale de su refugio antinuclear para pasearse en la escena audiovisual contemporánea. También Berliner será recordado por esta obra.

their tombs," he says disappointedly at the end. Unsurprisingly, when he asks his father if he's enjoying himself, he answers: "Yes, but I'm a little tired." The interview, as a stage in the recording, and the editing, as a stage of post-production, are felt to be simultaneous with the present of the story. This effect comes from the original expression of the ellipsis.

"Maybe some day your descendents will want to know about you. Don't you care how they remember you?" Within these words lie the real meaning of Nobody's Business: Oscar will, in fact, be remembered as an individual subject by his family and as a historical subject by the viewer. It is not accidental that the death of the father floats through the whole film. The archive of mankind, transformed by the magic fingers of the filmmaker into a complex construction of text, escapes from its nuclear shelter to stroll on a contemporary audiovisual stage. Likewise, Berliner will be remembered for this work.

¹ Cfr. Frederic Jameson, *The political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca, 1981.

² Andre Bazin, *Qué es el cine*, Rialp, Madrid, 1990, p. 29.

¹ Cf. Frederic Jameson, *The political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca, 1981.

² Andre Bazin, *Qué es el cine*, Rialp, Madrid, 1990, p. 29.

