

El documental autobiográfico. Intervenciones sobre el archivo familiar

Mariano Veliz

Arkadin (N.º 8), e002, agosto 2019. ISSN 2525-085X

<https://doi.org/10.24215/2525085Xe002>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

La Plata. Buenos Aires. Argentina

EL DOCUMENTAL AUTOBIOGRÁFICO

Intervenciones sobre el archivo familiar

Autobiographical Documentary

Interventions on the Family Archive

MARIANO VELIZ

marianoveliz@gmail.com

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Argentina

Recibido 11/2/2019 | Aceptado 4/5/2019

RESUMEN

El artículo se propone explorar la imbricación del documental, la autobiografía y los archivos familiares formalizada en *La sombra* (Javier Olivera, 2015). La indagación de este film permitirá, por un lado, analizar la tendencia a la inscripción de la primera persona y la potencia del yo del realizador en el marco de este ensayo con tintes autobiográficos. Por otro lado, se intentará dar cuenta de las intervenciones realizadas sobre los archivos familiares con el objetivo de llevar adelante una reescritura de la historia y una transformación topográfica de los lazos familiares.

PALABRAS CLAVE

Archivo; documental; autobiografía

ABSTRACT

The article aims to explore the articulation of documentary, autobiography and family archives proposed by Javier Olivera in *La sombra* (2015). On the one hand, the study of this film will allow us to analyze the tendency to the inscription of the first person and the power of the filmmaker's self within the framework of this essay with an autobiographical dimension. On the other hand, we will inquire the interventions made on family archives in order to promote a rewriting of history and a topographic transformation of family ties.

KEYWORDS

Archive; documentary; autobiography

En *La sombra* (2015), Javier Olivera¹ (1969) explora los enlaces entre el archivo, el cine y la autobiografía. En este ejercicio ensayístico, el realizador registra la demolición de la casa en la que vivió durante su infancia y que materializa, en gran medida, la memoria de su familia. Su padre, Héctor Olivera,² había ordenado la construcción de esa propiedad en un momento de expansión de su compañía productora, Aries Cinematográfica Argentina. En el presente, Javier Olivera tensiona las imágenes actuales del derribamiento con las procedentes del archivo audiovisual familiar. A través de esta intervención, el documentalista propone una escritura autobiográfica que trastoca la topografía familiar [Figura 1]. La operación llevada a cabo por Olivera participa de una tendencia notable en el documental



Figura 1. La casa de la familia Olivera en *La sombra* (Olivera, 2015)

argentino contemporáneo a explorar la potencia de la inscripción de la primera persona. En sintonía con otras corrientes del documentalismo de las últimas décadas (en un abanico que se extiende entre la vanguardia norteamericana y el cine ensayo europeo), desde esa inscripción se desafían las concepciones documentales asentadas en los presupuestos de la objetividad y el realismo. Al respecto de la tradición documental, Emilio Bernini (2008) señala:

Se consolidó, en gran parte, en una extendida interdicción de la primera persona desde sus inicios, asentada en la relación constitutiva del género con la otredad. El acceso del yo al documental, pues, ha sido lento y su emergencia dependió tanto de la modernidad cinematográfica como de su justificación en el otro o en el tema (pp. 104–105).

En la serie de desvíos propiciados por esta emergencia del yo se produce incluso un «desplazamiento

1 Javier Olivera dirigió largometrajes de ficción como *El visitante* (2000) y *El camino* (2000), y el documental *Mika, mi guerra de España* (codirigido con Rodolfo Pochat, 2013). En 2018 estrenó *La extraña. Notas sobre el (auto)exilio*.

2 En la extensa y heterogénea producción cinematográfica de Héctor Olivera como director sobresalen *La Patagonia rebelde* (1974), *La nona* (1979), *No habrá más penas ni olvido* (1983), *La noche de los lápices* (1986), *El caso María Soledad* (1993), *Una sombra ya pronto serás* (1994), *Ay Juancito* (2004) y *El mural* (2010).

del lugar de la verdad documental en su historia, en tanto esta ya no reside en el mundo representado, ni en la enunciación con que se da cuenta de él, sino en cambio, en el yo del autor» (Bernini, 2004, p. 43).

Pablo Piedras (2014) precisa que en torno al año 2000 se hace notoria la irrupción de documentales en primera persona en el documental argentino. En gran medida, este fenómeno se vincula tanto con las nuevas políticas de la identidad que adquirieron una visibilidad expandida en el espacio público a partir de aquellos años como con las búsquedas político-estéticas identitarias llevadas adelante por hijos de desaparecidos. En estos documentales, el yo conforma un espacio enunciativo en el que se tensionan lo personal y lo político, lo privado y lo público, lo íntimo y lo histórico. En el contexto general de esta preeminencia de la primera persona sobresale la aparición de autobiografías audiovisuales basadas en un acercamiento significativo entre el objeto y el sujeto del documental.

Estos documentales autobiográficos recurren a una amplia variedad de recursos para poner en escena la interioridad del autor. Uno de los más recurrentes reside en atribuir a su voz la capacidad narradora. Se trata de una voz individualizada que encuentra su autoridad textual en esta remisión a un sujeto identificable. Su potestad se erige así sobre la propia experiencia, tanto aquella referida explícitamente como aquella que se le asigna sesgadamente por el contacto directo que habría establecido con lo narrado. En *La sombra, el yo* de Javier Olivera organiza, en gran medida, el relato. Su inscripción en el presente ordena la estructura temporal y se posiciona como el punto desde el cual se relea el pasado. Ese presente, la demolición de la casa familiar, es simultáneamente un inicio (del relato) y una clausura (de la casa como sinécdoque de ciertas experiencias familiares y de cierta época en la vida del cineasta). La ubicación de la destrucción como germen del relato supone la colocación del documental bajo el signo de la melancolía, adherida a las imágenes y a los sonidos desde su propia gestación. En el espacio abierto por la melancolía, la voz de Olivera regula el fluir de la recordación. A su vez, en su voz se asientan las tonalidades peculiares de la afectividad. La asunción de la palabra como propia implica, de manera ineludible, la irrupción de la emocionalidad fijada al sujeto, y estructura, desde allí, una «topografía de la interioridad» (Arfuch, 2010, p. 97).

Sin embargo, frente a la potencia de la subjetividad de esa voz resulta necesario interrogar quién habla en el relato. Leonor Arfuch (2010) propone, en su exploración de las «narrativas del yo» proliferantes en la escena contemporánea, apelar a la noción de «identidad narrativa» para distinguir al autor empírico de la primera persona que enuncia los relatos. Esa identidad narrativa no coincide necesariamente con el autor, aunque tampoco puede desprenderse de él. No se trata de una instancia que anteceda al trabajo de producción textual, sino que es un producto del acto narrativo. En *La sombra*, esta identidad narrativa se formaliza en la voz a través de la proposición de una unicidad imaginaria que absorbe lo que es múltiple y descentrado en el sujeto. Supone así un momento de detención, un efecto de (auto) reconocimiento (Arfuch, 2010, p. 95). El sujeto que se inscribe en la materialidad del documental a través de la *voice over* condensa una polifonía: niño, adulto, discípulo, colega, hijo, hermano.

La multiplicidad que abona la unidad imaginaria configurada por la voz construye al propio sujeto como otro. El acto de rememorar, articulador del documental, extraña al sujeto para sí mismo. La autobiografía fomenta así un despliegue hacia la alteridad. La recordación se produce en un espacio de cruce de voces y de tiempos, en un intercambio de registros y de autores que asume las variabilidades del sujeto. En su interioridad coexiste una diversidad de discursos de distintas procedencias (oscilantes entre la recomposición de las voces del padre y la madre hasta la posibilidad de integrar la procedente de los medios de comunicación de la época retratada) y una proliferación de autorías (*home movies*, archivos televisivos, registros sonoros). Estas otras voces se pliegan al yo, lo acompañan, lo duplican, lo desmontan, lo refutan. La voz manifiesta la distancia (temporal, espacial, experiencial) entre el yo que narra y el yo narrado, aunque parezcan coincidentes en la materialidad del documental.

De esta manera, en los documentales autobiográficos se problematiza, precisamente, la posibilidad de enunciar una definición simple del sujeto. Por el contrario, allí «la primera persona se encarna en la narrativa fílmica como una identidad en crisis y/o en proceso de introspección y cuestionamiento» (Piedras, 2014, p. 77). La identidad ya no constituye una certeza, un lugar de conocimiento y exposición, sino un itinerario incierto y fragmentario. En este sentido, se trata de identidades incompletas, imbuidas en procesos significativos de transformación (la voz pregunta «¿Cómo ser uno mismo?»). El documental se constituye como el espacio de esta travesía. El carácter performativo de *La sombra* se asocia a esta concepción de la autobiografía como elemento conformador de este recorrido identitario. En el camino emprendido por la voz se propicia una intervención sobre el propio pasado y sobre una idea de filiación y linaje familiar.

Esta complejidad de la definición, siempre tentativa, del sujeto autobiográfico se imbrica con la revisión crítica del pasado, y en ocasiones del presente, de sus vínculos familiares. Pablo Piedras (2014) propone al respecto:

La inmersión en el propio mundo no se limita a lo sentimental y a lo afectivo, sino que implica un sistemático sumergimiento en los espacios cotidianos del realizador, en la intimidad de sus familiares y en las imágenes domésticas que expresan y movilizan la memoria (p. 97).

En esta dirección, la autobiografía linda con la proposición de una biografía familiar. En *La sombra*, la autobiografía segmentada y lacunaria, construida sobre las ruinas de la casa y de las experiencias que allí tuvieron lugar, funciona también como biografía del padre. Se trata de un abordaje, igualmente parcial e incompleto, de la figura luminosa, y por lo tanto generadora de sombra, del padre. La exploración de la propia subjetividad no se desliga de la indagación en los aspectos más significativos del progenitor. Desde allí fomenta, en este nuevo acercamiento a la historia de su familia, una revolución topográfica. La autobiografía fragmentaria de Javier Olivera rediseña la organización familiar a través de la apertura de su archivo audiovisual. La intervención sobre este conduce a una redistribución de los espacios ocupados, de los cuerpos y las miradas, de las voces y las escuchas.

ARCHIVO

En las últimas décadas, la intervención sobre los archivos familiares se convirtió en una estrategia recurrente en el cine documental (Anderson, 2011).³ En el marco de estas búsquedas, en *La sombra* Javier Olivera introduce imágenes de archivo filmadas por Fernando Ayala,⁴ el socio de su padre en Aries, entre 1972 y 1981. La intimidad de las imágenes en súper 8 resulta notoria. Se trata de películas que, aunque hayan sido capturadas por un cineasta y registren la cotidianeidad de otro cineasta, se conciben en función de un modo de lectura privado. En relación con este recurso a las *home movies*, Roger Odin (2007) especifica que «las imágenes de un film familiar funcionan menos como representaciones que como índices que invitan a volver sobre el pasado vivido» (p. 202). Estas imágenes y sonidos tienen un sentido particular para quienes experimentaron esas situaciones o establecen vínculos directos con

3 A su vez, la relevancia asignada al trabajo sobre el archivo vincula a *La sombra* con el fenómeno del arte de archivo estudiado por Hal Foster (2017). Para Foster, el «artista de archivo» suele dedicarse a hacer presente información histórica perdida o abolida y propicia la emergencia de aquellos elementos que fueron excluidos del relato historiográfico hegemónico o del relato familiar oficial. Eduardo Russo (2017) puntualiza al respecto que los artistas de archivo ponen en juego múltiples estrategias destinadas a restablecer esa presencia. La intervención sobre el archivo supone así entablar una batalla contra las fuerzas que llevaron al ocultamiento de esa información histórica.

4 Ayala fue un director emblemático del cine industrial argentino. Entre sus películas se destacan: *El jefe* (1958), *El candidato* (1959), *La fiaca* (1969), *Plata dulce* (1982) y *El arreglo* (1983). La inclusión de las películas familiares filmadas por Ayala conduce, ineludiblemente, a una reflexión acerca de la manera en la que el trabajo sobre el archivo afecta las definiciones clásicas de autor y originalidad.

sus protagonistas. Desde la perspectiva semiopragmática propuesta por Odin, las películas familiares se ponen al servicio del sostén y el afianzamiento del grupo familiar a través de la conservación de momentos felices. Por lo tanto, resulta evidente que no se orientan a la retención de la totalidad de la historia familiar, sino que implementan una política de selección que conduce a la construcción de una mitología familiar. El culto del rito doméstico erigido de este modo (Zimmermann, 1995) somete al archivo a una función reproductiva de la ideología de la vida privada centrada en la valoración de la familia heterosexual, el individualismo y la domesticidad de las clases medias.

Las películas familiares constituyen, de esta manera, dispositivos de memoria. Se trata de instrumentos utilizados para rememorar el pasado o para construir un pasado que será, a partir de ese momento, el que se elija recordar. Ante esta capacidad de las *home movies*, diversos realizadores se preguntan cómo intervenir sobre ese archivo y convertirlo en una contramemoria articulada a partir de la búsqueda de aquellas imágenes que no se vieron o de aquellas palabras que no se escucharon. Así, estos nuevos dispositivos analizan las estructuras de represión y silencio que regulan el funcionamiento de los archivos en general y de los familiares en particular.

En el contexto de estas preocupaciones, Marianne Hirsch estudia en *Marcos familiares* (2019) las formas de perpetuar la memoria familiar, pero también se preocupa por explorar las intervenciones sobre las historias familiares y personales puestas en juego por diferentes artistas en la contemporaneidad. En los casos que indaga, los artistas no producen imágenes, sino que recurren a la manipulación de imágenes existentes para desplegar sobre ellas una serie de acciones: borrar, inventar, reenmarcar, fisurar. Así, descubren hiatos y ausencias que les permiten impugnar la plenitud prometida por los archivos familiares. Estos actos, configurados desde los límites de los propios archivos, articulan un orden temporo-espacial que habilita la resistencia, la revisión de los papeles familiares y de las posiciones sociales en muy diferentes contextos culturales (Hirsch, 2019, p. 148). La consecución de estas alteraciones depende de la remoción del archivo de su contexto comunicativo inicial (la familia) y su extirpación de las imágenes y de los sonidos del marco en el que tenían un funcionamiento naturalizado (Chalfen, 1986).

En esta dirección, en *La sombra* se violenta el archivo familiar al arrancarlo de la circulación restringida para la que había sido concebido. De esta manera, se extraen las imágenes del encuadre en el que estaban resguardadas y se las somete a un escrutinio orientado a desconfigurar el archivo familiar para proponer nuevas configuraciones. Esta articulación alternativa de la historia de la familia Olivera no se produce solo a través de la confrontación de los dos regímenes temporales de la imagen (el archivo del pasado y el registro del presente), sino también mediante el conflicto entre esas imágenes y la mencionada *voice over* de Olivera, encargada de proponer una nueva legibilidad del archivo. Así, Héctor Olivera ya no es solo «el gran *tycoon* de la industria cinematográfica argentina», sino también «la sombra implacable del monumento» para su hijo. Si en el archivo el padre detenta el centro de la imagen y de la composición familiar, y el resto de los miembros de la familia parecen girar a su alrededor (como aquellos planos en los que se ve a sus hijos admirándolo por una ventana mientras él escribe en su oficina), la voz abre las grietas por las que se introduce un reordenamiento disruptivo del relato familiar [Figura 2].

La adición polémica de esa voz a las imágenes en súper 8 implica una transformación radical del funcionamiento de la autoridad hermenéutica. En *Mal de archivo* (1997), Jacques Derrida sostiene

Figura 2. El archivo familiar en *La sombra* (Olivera, 2015)

que el sentido del archivo depende de la autoridad hermenéutica legítima que lo haya instituido. Esta autoridad impone un «principio de consignación» que «tiende a coordinar un solo corpus en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal. En un archivo no debe haber una disociación absoluta, una heterogeneidad» (Derrida, 1997, p. 45). La voz de Olivera opera, precisamente, una remoción de la autoridad hermenéutica que había condicionado la dinámica de ese archivo familiar. Esta atribución no estaba concentrada en quien había filmado esas imágenes, Fernando Ayala, sino en la autoridad familiar registrada allí, Héctor Olivera. La recomposición del archivo impulsada por su hijo apunta a proponer un contraarchivo organizado en torno a una revolución topográfica: el intento de relegamiento, parcial e impreciso, del magnate en torno al cual se construyó la historia del cine industrial argentino de las décadas del setenta y del ochenta.⁵ El centro del relato familiar ya no está hegemonizado por Héctor, sino que entra en tensión con la presencia de su hijo, Javier, a través de la incorporación de esa voz que deconstruye el archivo privado de manera simultánea al desmantelamiento de la casa familiar [Figura 3].⁶ En esta búsqueda, la voz reescribe el sentido de las imágenes. Sin embargo, no se trata de una operatoria que se limite a imponer desde la banda sonora un sentido agregado a la imagen, sino de una estrategia de lectura que hace estallar sentidos que estaban impresos allí, pero que habían quedado subordinados en el marco de sentido sancionado por la autoridad hermenéutica previa. Así, Olivera explora en *La sombra* la posibilidad de accionar sobre el propio archivo familiar no solo para desnaturalizar su funcionamiento

⁵ En el film se aborda a los archivos familiares como dispositivos interseccionados entre la historia pública y la privada. En *Technologies of History* (2011), Steve Anderson precisa que la introducción de *home movies* en documentales supone la irrupción de lo doméstico en lo histórico. En *La sombra* se imbrican el pasado familiar, el cinematográfico (producciones de Aries) y el nacional (mediante un sofisticado archivo sonoro compuesto por Zypce, oscilante entre La marcha de San Lorenzo y las recetas de Doña Petrona). Consuelo Lins y Thais Blank (2007) analizan el cine familiar como posible memoria del mundo.

⁶ La casa se constituye como un operador mnémico clave en la organización del documental.

hegemónico, sino para convertirlo en el germen de un nuevo relato (autobiográfico) sobre la familia, su pasado y su presente.

REFERENCIAS



Figura 3. La demolición de la casa en *La sombra* (Olivera, 2015)

Anderson, S. (2011). *Technologies of History. Visual Media and the Eccentricity of the Past [Tecnologías de la historia. Los medios visuales y la excentricidad del pasado]*. Nueva Inglaterra, Estados Unidos: University Press of New England.

Arfuch, L. (2010). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Bernini, E. (2004). Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos films argentinos recientes. *Kilómetro 111*, (5), 41-58. Recuperado de <http://kilometro111cine.com.ar/ensayo-3-extracto-12/>

Bernini, E. (2008). Tres ideas de lo documental. La mirada sobre el otro. *Kilómetro 111*, (7), 89-108.

Chalfen, R. (1986). The Home Movie in a World of Reports [Las películas caseras en un mundo de reportes]. *Journal of Film and Video*, 38 (3-4), 102-111.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, España: Trotta.

Foster, H. (2017). *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Madrid, España: Akal.

Hirsch, M. (2019). *Marcos familiares. Fotografía, narrativa y posmemoria*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Prometeo.

Lins, C. y Blank, T. (2017). Films de familia, films amateur y la memoria del mundo. *Arkadin*, (6), 45-62. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin/article/view/439>

Olivera, J. (2015). *La sombra* [Película]. Argentina: Walden Productora Audiovisual.

Odin, R. (2007). El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático. *Archivos de la Filmoteca*, (58), 196-217.

Piedras, P. (2014). Inflexiones del yo en el documental argentino contemporáneo: formas, influencias y categorías. En *El cine documental en primera persona* (pp. 62-98). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Russo, E. (2017). La cuestión de los archivos: presencia y experiencia en el cine. En A. Rodríguez y C. Elizondo (Comps.), *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual* (pp. 57-77). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.

Zimmermann, P. (1995). *Reel Families: A Social History of Amateur Film* [Bobinas familiares: Una historia social del film amateur]. Bloomington, Estados Unidos: Indiana University Press.