

# Memoria y olvido: el papel de las películas domésticas en la construcción de la figura paterna en los documentales en primera persona

Marta N. R. Casale <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** Si bien la utilización de imágenes provenientes del cine doméstico en el documental autobiográfico tuvo esporádicas apariciones desde la década del '70, no fue hasta los noventa que esta práctica ganó terreno, juntamente con el giro subjetivo en los films de no ficción. Se trata de la recuperación de imágenes familiares, en general ligadas a momentos felices, que son integradas en un relato más amplio para dar cuenta de la vida de una persona o de un grupo ligado al realizador del film; muchas veces, él mismo. Son documentales en primera persona, en el que el cineasta/narrador hace un uso creativo del material, abriendo su significado a través de un montaje que sirve de puente entre un presente en el que el film ancla y el pasado en el que el cineasta busca reconstruir su identidad. Este artículo se propone analizar tres casos específicos donde estos recursos son utilizados en relación con la figura paterna de modo muy original. En primer lugar, el film *Nobody's business* (Alan Berliner, 1996), uno de los pioneros que servirá de antecedente, y luego dos películas argentinas: *La sombra* (Javier Olivera, 2015) y *Adiós a la memoria* (Nicolás Prividera, 2020). En ellos, el rastreo de coincidencias echará luz sobre los nuevos campos de sentido que el material recuperado propone.

**Palabras clave:** Identidad - documental en primera persona - cine doméstico - memoria - padre

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 121]

---

<sup>(1)</sup> Licenciada en Artes Combinadas (UBA). Profesora de Filosofía (UCA). Coautora de *Una historia del cine político y social en Argentina*, Volúmenes I y II (Nueva Librería, 2009 y 2011) y del *Diccionario biográfico estético del actor en Buenos Aires Vol.I* (Galerina, 2009). Forma parte del Instituto de Historia del Arte argentino y latinoamericano (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) desde 2003 investigando tanto en el área de cine como de teatro. Ha publicado artículos en distintos medios académicos del país y del exterior, y participado en Congresos sobre ambas especialidades tanto a nivel nacional como internacional.

## 1. Introducción

Si bien la utilización de imágenes provenientes del cine doméstico en el documental autobiográfico tuvo esporádicas apariciones desde la década del '70, no fue hasta los noventa que esta práctica ganó terreno, juntamente con el giro subjetivo en los films de no ficción. En este cambio de orientación influyeron tanto las vanguardias cinematográficas, en especial con sus nociones de montaje y apropiación, como los cambios tecnológicos que, desde los sesenta, permitieron el acceso a cámaras más pequeñas y económicas. Los nuevos aparatos, más portátiles, no solo facilitaron una relación de mayor cercanía con los sujetos filmados, sino que impulsaron una práctica más generalizada del registro filmico. De hecho, la popularización de las películas domésticas data de esa época. Tuvo, sin embargo, que pasar algún tiempo para que los discursos en primera persona tengan su auge, estableciéndose con creciente importancia dentro del campo cultural, tanto en el ámbito literario como en el cinematográfico. Diarios íntimos y de viaje, confesiones, autobiografías y retratos de familia aparecieron como respuesta a la caída de los grandes relatos y el fin de las utopías colectivas, proponiendo una revalorización de la experiencia individual, sostenida por el efecto democratizador de las nuevas tecnologías y la tendencia cada vez mayor a la exposición de la vida privada.

En el cine, este giro subjetivo se hace notorio en los discursos de no ficción en parte o totalmente autobiográficos que proliferan en la última década del siglo XX y las primeras de este siglo, en los que el realizador deja su marca, colocándose en el centro del relato. En estos films, el cineasta se compromete en forma personal, ya sea al incorporarse con su cuerpo al cuadro, ya sea solo con su voz *off* u *over*. Según la tipología planteada por Bill Nichols, se trata de una modalidad que viene a agregarse a las cuatro establecidas en primer término (expositiva, observacional, participativa y reflexiva): la performativa, que enfatiza la subjetividad y expresividad del propio realizador sobre el tema a tratar, priorizando los afectos y experiencias personales por sobre la pretendida objetividad de otros modos como el expositivo<sup>1</sup>. La cualidad más referencial del documental tradicional como “una ventana al mundo” se desvanece frente a una experiencia situada y corporizada, que busca llegar al público por afinidad, más que nada emotiva, invitándolo a alinearse con la subjetividad planteada. “Es una cuestión de moral –sostiene Breschan–: el cineasta no es externo a aquello que filma, está implicado en cuerpo y alma en su búsqueda, se convierte en el revelador de las fisuras y los conflictos que atraviesan el mundo y los hombres” (citado por Piedras 2008:2).

La incursión de la subjetividad, por otro lado, ha traído consigo, por parte del sujeto, la exploración de la propia identidad (Ortega, 2008,66), sobre todo a través de la autobiografía: una primera persona que puede ser tanto singular como plural; incluir tanto el retrato familiar como el de una colectividad de pertenencia. En esta vertiente se ubican una serie de películas que utilizan metraje recuperado de películas domésticas (también denominadas *home movies*, *film familien* o *de famille*, según en idioma de que se trate) para abordar la propia historia o la de su familia, hundiendo sus raíces (las del realizador) muchas veces en contextos más amplios. Entre ellas, son numerosas las que se detienen en la figura del padre o la madre, quizás porque el/la cineasta encuentra en ellos el nexo más próximo con

el pasado, el vehículo de la transmisión generacional; tal vez, solo por razones afectivas, como una manera de retenerlos cuando el deterioro de los años o la ausencia se hacen sentir. Muy probablemente, ambos. Entre las películas que se construyen alrededor de la figura paterna reciclando películas domésticas encontramos films como *Dopamina* (Natalia Imery Almario, 2020), *Silvia* (María Silvia Estévez, 2018), *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2017) y *El grill de César* (Darío Aguirre, 2013), además de las tres que se analizarán en este artículo: *Nobody's business* (Alan Berliner, 1996), uno de los films pioneros que servirá de antecedente, y dos películas argentinas: *La sombra* (Javier Olivera, 2015) y *Adiós a la memoria* (Nicolás Prividera, 2020).

En todas ellas, los fragmentos de películas domésticas adquieren, a través del reciclaje, un valor que trasciende la memoria visual personal, para alcanzar, mediante el paso de lo privado a lo público, estatuto de memoria colectiva al activarse determinados procesos que permiten tender un puente entre pasado y presente, entre lo individual y lo colectivo. De este modo, lo autobiográfico puede inscribirse en lo histórico (la creciente importancia para la Historia de las microhistorias) y lo personal en lo social. Hirsch habla de posmemoria para referirse al trabajo que, en relación con ella, hace la segunda generación, la de los hijos, aquella que no vivió en forma directa los sucesos traumáticos en cuestión. Ésta involucra dos instancias que se dan también en estos films que reciclan películas familiares: la reconstrucción y el duelo.

## 2. ¿Qué es el cine doméstico?

La definición canónica de este tipo de cine se la debemos a Roger Odin, quien definió la película familiar<sup>2</sup> como: “cualquier film (o vídeo) realizado por un miembro de la familia sobre personajes, acontecimientos u objetos vinculados de algún modo a la historia de esa familia y de uso prioritario para sus miembros” (2007, 199). Es decir, es un registro –en general, de momentos felices– para ver en familia. Es, precisamente, en este visionado, en su seno, donde se completa su sentido: durante la proyección de la película, cada uno de los integrantes da su versión sobre lo que significan las imágenes, haciendo de ella, en definitiva, una creación colectiva. Así se establece la narrativa familiar, que no puede provenir de la película por sí sola, puesto que no tiene sonido y, por eso mismo, carece de cualquier explicación sobre aquello que muestra (Odin, Cuevas)

Por lo demás, se trata de material no estructurado secuencialmente, sin otra continuidad que la que le otorgan sus protagonistas, que se proyecta sin editar. Una de las características más destacadas de este tipo de films es que “en ellos se da una triple identidad entre autor, narrador y ‘personajes’, tomando la familia como ‘unidad identitaria” (Cuevas, 2008:102).

En las últimas décadas es posible notar un mayor interés en este tipo de registro y su salvaguarda, más allá de investigadores y cineastas. Así, han surgido diferentes instituciones dedicadas, a veces con exclusividad, a su archivo. Entre ellas podemos citar la Cinemateca Brasileña de São Paulo, en Brasil; el *Proyecto Filmoteca*, con cerca dos mil quinientos films

domésticos considerados “huérfanos”, en Chile; el de *Mi vida*, de la Filmoteca de Andalucía, y los archivos del CRDI (Centre de Recerca i Difusió de la Imatge) de Girona, España. Entre los muchos virtuales, se destaca por su importancia el MOCA –Museo Online de Cine Autobiográfico–, que reúne películas desde el enfoque genérico de la autobiografía, el cine autorreferencial y el cine en primera persona. Pionero en esta tarea fue el programa de 1982 *Inédits*, de la Radio Televisión Belga francófona, que llevó a su pantalla muchos de estos films, transformándose con posterioridad en una asociación de dedicada a su conservación.

Hay que recalcar que, al pasar del núcleo familiar en el que se originan a los archivos públicos, las películas domésticas cambian su estatuto, tal como sosteníamos más arriba a propósito del cine: de recuerdos familiares, destinados al uso privado, se transforman en fragmentos de memoria colectiva, testimonio de una época que nos es ajena.

### 3. Reapropiación del cine doméstico. Procedimientos. Su rol en el cine en primera persona/autobiográfico<sup>3</sup>

La reutilización de material del archivo familiar (películas domésticas) en el documental en primera persona es una práctica no tan reciente y muy extendida en casi todas las cinematografías, en especial en la latinoamericana, en la que la generación de los hijos y nietos ha recurrido a ella para construir su propia identidad y elaborar la memoria traumática en relación con la pérdida de sus padres o abuelos, en el marco de las dictaduras recurrentes en estas latitudes. Imágenes olvidadas, dispersas, conservadas sin ningún orden, pasan a formar parte de un relato que plantea un relevo generacional que en muchos casos ha quedado trunco, completando de este modo su devenir como familia. El film resultante plasma el camino recorrido por el cineasta para indagar, elaborar la pérdida y recuperar a la persona querida (muerta, disminuida o simplemente añosa), para el cual la reapropiación de metraje doméstico es solo uno de los recursos, junto con otros como los testimonios, los comentarios en voz *over* u *off* o la foto fija. Mediante renovados procedimientos, a veces muy creativos, el director construye un relato que a menudo contraría el de felicidad y armonía que la película doméstica por esencia postula, problematizando la institución familiar al proyectar otros significados sobre ella. Al tratarse de la propia familia del realizador, esos nuevos sentidos tienen otra hondura; surgen lazos afectivos genuinos que son compartidos con los espectadores y la intimidad retratada –de modo casi confesional– se vuelve más auténtica. “Creo que todo cine doméstico guarda sus secretos, algunos más evidentes, algunos otros muy velados. Trabajar con este material implica investigar en el propio imaginario y en la “leyenda” de la familia”, sostiene Christiane Burkhard Engelchen (2010:383).

Herederio del *collage*, el cine de reapropiación es, ante todo, un cine basado en el montaje. Antonio Weinrichter (2008) considera éste un género en sí mismo y, al mismo tiempo, una técnica que puede ser usada en forma parcial o total en producciones de distinta naturaleza, ya sea de ficción o de no ficción. Es, sobre todo, a través de él que estos films

acrecientan el sentido del metraje utilizado, muchas veces contraponiendo esas imágenes a otras que pueden ampliarlo o contrariarlo. Otro tanto sucede con el comentario del director y el testimonio actual de sus protagonistas quienes corrigen, matizan o amplifican el significado de las imágenes caseras (Cuevas, 2008).

Una característica fundamental de este tipo de documental es el cambio de su estatuto de verdad. La posición central de la figura del director/narrador en el relato hace que el supuesto pacto de objetividad entre la obra y el espectador, propio del documental tradicional, se trastoque: lo mostrado en los films ya no se percibe como “verdadero” en función de su referencialidad, sino que recibe su credibilidad de quien narra algo que declara que es parte de su propia experiencia (Piedras, 2014).

#### 4. La construcción de la figura del padre en relación con el reciclado de metraje doméstico

Los films en primera persona “pueden ser autobiográficos en su totalidad, o solo en parte o de forma implícita. Pueden tomar la forma del autorretrato o, en efecto, del retrato del otro (...) [Son, a menudo, un cine] sobre alguien querido, amado o intrigante, que, sin embargo, nos informa del valor que tiene para el cineasta”, sostiene Lebow (citado por García Díaz, 2021: 4). En el caso de los films a analizar, esa persona querida y, a la vez, cuestionada es el padre. En sus relatos, los tres realizadores a los que nos abocaremos – Alan Berliner, *Nobody's business*; Javier Olivera, *La sombra*, y Nicolás Prividera, *Adiós a la memoria*– discuten en forma directa o indirecta con sus padres y hasta los descalifican. Sin embargo, es a través de ellos, de esta “pelea” con ellos, que los cineastas pueden indagar en sus propias raíces y construir su identidad tanto individual como grupal (familiar, étnica): Berliner quiere saber más sobre su familia, romper el silencio del padre; Olivera quiere correrse de la sombra del suyo, dejar de lado el peso de la herencia que, por momentos, lo agobia; Prividera desea entender el olvido de su padre, que involucra, también, el de parte de su propia historia. No es casual que dos de ellos (Berliner y Olivera brevemente) utilicen el boxeo para simbolizar la relación que los une y enfrenta. En todos ellos se establece entre padre e hijo un vínculo asimétrico y ambiguo: hay una superioridad por parte del hijo que es dada por su posición como entrevistador o narrador, pero hay también un sentimiento de inferioridad que proviene de la infancia y persiste en la vida adulta. De esa doble tensión surgen los films que, en algún punto, justifican o redimen a sus progenitores, aun con todos los reparos que cada uno expone a lo largo del documental. Esto está muy claro en *Adiós a la memoria* y *La sombra*, las dos películas en las que los padres no tienen la palabra y es el discurso del hijo el que hilvana el relato<sup>4</sup>; pero también en la actitud comprensiva de Berliner frente a la negativa a testimoniar de su padre o ante comentarios desdeñosos, como el ácido acerca de que, si su película versa sobre su vida, “será un auténtico fracaso” (7:27) o ese otro en el que afirma que “desperdicia el talento que Dios le dio” siendo director de cine (54:45). Por lo demás, en todos los casos, los hijos parecen haber heredado la vocación por el cine de su padre –un reconocido cineasta en el caso

de Olivera, uno *amateur* en el de Berliner y Prividera—, algo que dos de ellos reivindican expresamente en sus films<sup>5</sup>.

Si bien los documentales se centran en los padres, es inevitable que también hablen de sus hijos, los cineastas, quienes comparten con ellos un rol protagónico no solo en función de su vínculo filial, sino por su posición como comentador/narrador; en este sentido, los films terminan siendo un doble retrato de padre e hijo y, por extensión, un retrato de familia. Y no solo un retrato familiar, sino que, al extender sus búsquedas, lo realizadores involucran un contexto más amplio, con fuertes connotaciones sociales y políticas: la inmigración judía a los Estados Unidos entre 1881 y 1920 (Berliner); las amenazas de la triple AAA y el posterior gobierno militar (Olivera); las desapariciones durante la dictadura del Proceso de Reorganización Nacional (Prividera). De este modo, los cineastas tienden un puente entre un grupo particular más o menos pequeño (la familia) y otro mucho más grande: inmigrantes, perseguidos políticos, familiares de desaparecidos o aquellos que, simplemente, vivieron bajo una dictadura cualquiera. Por lo demás, en tanto que construye interpretaciones e incide en la vida pública, todo cine es político.<sup>6</sup>

#### 4.1 *Nobody's business*. Las historias individuales importan

Alan Berliner es un referente obligado si de empleo de metraje doméstico se trata. El film que nos ocupa fue pionero en el reciclaje de películas familiares propias y, si se quiere, ejemplar por su uso; a éste le siguieron *The sweetest sound* (2001) y *Wide awake* (2006), largometrajes en los que el realizador echa mano en mayor medida del mismo recurso. Pero ya antes, en 1986, el famoso documentalista había empleado metraje encontrado en *The family album* reciclando parte de una enorme colección de películas domésticas que había comprado y comprendía el registro personal de setenta y cinco familias a lo largo del período de 1920 a 1940.

En cuanto a *Nobody's business*, el propio director resume con sencillez su propósito al encarar el film: “Mi trabajo como hijo y como director fue explorar su relación con el pasado a través de su historia, que también es mía de alguna forma; a través de su pasado, que también es mi pasado; y su forma [la del padre] de entender el concepto de familia y de generaciones...” (Vroom, 2015, s/p). Es decir, más allá de retratar a su padre buscó hacer un retrato de familia que le permitiera bucear en sus raíces. Es la misma intención que anima a casi todos los films que venimos mencionando con relación al reciclado de metraje familiar propio.

Si, como solía enseñar Claudio España, nos fijamos en el primer minuto de la película como muy significativo para condensar el sentido total del film, encontramos que el relato se abre con la imagen de una multitud a la que acompaña, en la banda sonora, una especie de humorada que termina definiendo muy bien el espíritu del documental: “Un tipo va a ver a un pintor para que le haga un cuadro. El artista le dice: “mire, hay dos tipos de cuadros: retratos o paisajes”. Él le pregunta “¿cuál es el más barato?”. El artista contesta: “el paisaje”. Él le dice “bueno, haga un paisaje de mí.”” (0,01: 0,08). Y eso es exactamente lo que hace Berliner; no solo un retrato, sino un paisaje: de una familia, de los inmigrantes judíos y de toda una generación, la de su progenitor.

Apenas comenzado el film, se instala el enfrentamiento entre padre e hijo que recorre y sustenta todo el relato. Un pugilismo verbal de voluntades en el cual el cineasta intenta que le cuente su historia y él se niega, es reticente; dice haberse olvidado o que a nadie le importa: es un hombre “común y corriente” (1:03), para nada diferente de billones de personas (1:34)<sup>7</sup>. Es una lucha que, como dijimos más arriba, es simbolizada con los esporádicos *inserts* de imágenes de dos hombres boxeando en el ring cada vez que la discusión se vuelve más álgida, o cuando uno de ellos da un “golpe maestro”. A propósito de esta negativa, Roger Odin (2004) remarca que es la actitud propia de la segunda generación de inmigrantes, en las que el deseo de integración es tan fuerte que los lleva a renegar de sus orígenes extranjeros, por lo demás, muy próximos. De hecho, una de las definiciones que da el padre de sí mismo es ser un americano, así sin más.

Varios son los recursos a los que Alan Berliner apela en esta búsqueda del origen exacto de su familia, que el padre dice desconocer. Entre ellos están las usuales entrevistas, en este caso a sus primos, montadas de un modo creativo, de manera tal que sea posible comparar sus respuestas, en las que encuentra una gran coincidencia: todos tienen una idea vaga de su procedencia (Rusia o Polonia) y a ninguno le importa demasiado.

Otro de los recursos de los que el director se sirve, habituales en este tipo de films, son los documentos relacionados con su investigación: partidas de nacimiento, de casamiento y defunción, datos de inmigración y otros del mismo tipo, disponibles en el Centro de Historia Familiar, Sociedad Genealógica de Utah. Su deseo es hacer el árbol genealógico de esa parte de la familia, una evidencia más de su intención de trascender el mero retrato del padre; la declaración de este propósito marca, además, de qué manera está involucrado personalmente el cineasta en el objeto de su búsqueda. La materialidad de estos documentos ocupa en el relato un lugar tan importante como las fotos y las películas domésticas. Existen y dan fe. Le incumben a él, tanto como a quienes son sus titulares. El mismo realizador es muy claro en este punto: “una fotografía de la boda de mis padres también me pertenece a mí y yo tengo el derecho de tenerla, de estudiarla y de preguntarle por ella” (Vroom, 2015 s/p).

Si nos atenemos al uso de metraje doméstico, que es el objeto específico de este artículo, se trata del recurso más importante, junto con la entrevista al padre que atraviesa todo el relato. En ellas se lo ve joven, haciendo deportes, disfrutando del sol con una muchacha o con sus hijos pequeños; por lo demás, son muchas las imágenes filmicas que lo muestran con la madre o, incluso, a ésta sola, sonriente, espléndida; también hay metraje de la hermana en diferentes épocas. Con referencia a las imágenes que protagoniza el padre, el director las acompaña con un comentario que lo describe en función de aquello que se muestra; por ejemplo, comentando que era buen mozo, tenía éxito con las mujeres o era un buen deportista. A veces es condescendiente, a veces irónico.

En algunas oportunidades, Berliner usa el metraje doméstico para, a través del montaje, comparar a los padres con sus hijos: ¿qué tienen él y su hermana de su padre y de su madre?, ¿qué heredaron de él o de ella?, se pregunta desde la banda sonora, subrayando una cuestión que también tiene que ver con la transmisión generacional: la herencia genética. Otro tanto hace con su padre en relación con sus propios progenitores: ¿qué heredó su padre de los suyos? Hay una escena muy significativa en cuanto a este punto y es la que se

logra a través del montaje de imágenes del archivo familiar de la madre, por un lado, y de la hija, por el otro, jugando ambas a la paleta en la playa, cada una en un contexto distinto, en momentos diferentes. La yuxtaposición de esas imágenes filmicas hace que dé la impresión de que están jugando juntas, que comparten un mismo tiempo y espacio. Berliner ilustra así el parecido entre ambas, a la vez que hace evidente el puente que permiten tender este tipo de películas entre dos tiempos diversos.

A pesar de estar centrado en el padre, el relato se extiende a la familia, particularmente a la rama paterna. En general, los fragmentos de películas familiares están en consonancia con alguna declaración del realizador o de algún testimonio, o en contraposición con ellas. Abren el sentido, dejan un espacio para la interpretación del espectador.

En el film, Berliner usa también metraje encontrado para ilustrar aquello sobre lo cual no hay película doméstica para reciclar: la vida de su familia en Polonia, antes de emigrar. Para cubrir esta ausencia incorpora al relato imágenes que muestran la vida de los judíos en aquellas tierras y en esa época (chicos aprendiendo, escenas rurales varias). Algunas imágenes que utiliza no tienen por fin ilustrar sino que son *inserts* que comentan, como la de la casa que se derrumba en relación con aquello que representó el divorcio, sobre todo, para el padre. Un lugar aparte en este sentido tienen las fotos fijas de multitudes que aparecen esporádicamente en el relato; éstas se conectan, a nuestro entender, con la primera afirmación del padre acerca de que es uno más entre millones de personas. Esas imágenes colocadas allí subrayan que cada uno de ellos –como su padre– es importante y tiene su propia historia, que es, a la vez, colectiva: la de un pueblo, la de una clase social (los trabajadores) o la de los soldados que pelearon la guerra.

Durante todo el film, el padre se muestra reacio a contribuir con una película que, según su opinión, resultará poco interesante para el público, como resultan poco interesantes para él determinados temas: no quiere saber nada acerca del pasado y protesta a viva voz en cada oportunidad en que se ve obligado a confrontarlo, adquiriendo una tonalidad combativa propia que lo va a distinguir a todo lo largo del documental. Sin embargo, a pesar de este tono gruñón y desinteresado del padre, *Nobody's business* es un film emotivo porque logra transmitir, más allá de todos los desacuerdos, el amor que se tienen padre e hijo, un lazo inquebrantable que hace que el padre esté ahí, declarando, aunque su testimonio muchas veces sea “no sé”, “no me importa” o “no recuerdo” (Vroom, 2015).

#### **4.2 La sombra. La casa familiar como correlato de la figura paterna**

Tomando como punto de partida la casa familiar, Javier Olivera construye un relato intensamente poético acerca de su infancia, centrado, sobre todo, en su padre, el reconocido cineasta y empresario Héctor Olivera. Oscilando en dos tiempos: el de su construcción a pedido de éste, en un momento de florecimiento económico, y el mucho más actual de su demolición, el film va desplegando la figura del jefe de la familia a la vez que bucea en la relación con su hijo. Se trata de un documental autobiográfico –el hijo nos habla de sí mismo, de su particular experiencia, en una narración entre nostálgica y dubitativa–, pero del tipo que linda con la biografía familiar, en este caso, más específicamente, del padre;

uno de esos casos en los que, como venimos sosteniendo, ambos tipos se funden el uno con el otro.

Olivera hijo (1969) reconstruye su historia personal en parte reciclando imágenes filmadas en super ocho por su padrino y abuelo postizo, Fernando Ayala, socio de su padre en los estudios de cine Aries y parte de la familia. Estos registros, realizados entre 1972 y 1981, se consideran películas domésticas en cuanto, a pesar de estar hechos por un director profesional, están destinados al ámbito privado; son de y para la familia. El material reciclado hace foco sobre todo en la casa –a medida que avanza su construcción y también en su esplendor– y en la familia, presidida por el padre, siempre en la cabecera de la mesa familiar, según recuerda Javier (en la otra punta se hallaba su socio). En él se pueden ver los primeros tiempos con su esposa, los chicos chicos, la apacible vida familiar, el trabajo del director en su estudio, bajo la mirada de admiración de su prole. Estas imágenes se complementan con otras de distinta procedencia, como archivos televisivos, registros sonoros, fotos, filmaciones más actuales de los trabajos de demolición y otros menos recientes de la casa tal como era cuando estaba habitada, antes de su desmantelamiento. También hay fragmentos de películas filmadas por Olivera padre o Fernando Ayala, imágenes que encuentran su hilo en la narración en primera persona del director del film.

¿Qué busca Javier Olivera en esas imágenes del archivo familiar? Curiosamente, en relación con esta cuestión, podemos citar a Prividera, quien, en *Adiós a la memoria* (película que también es analizada en este artículo) afirma que este tipo de imágenes “siempre portan una sombra que se revela con el tiempo” (10.05). En el caso de los directores que las reciclan, ese tiempo es el específico de la reapropiación. En el film de Olivera la mencionada sombra es la que proyecta la figura del padre, erigido en monumento, sombra bajo la cual le es difícil crecer, saber quién es. “El lugar de uno no se hereda. Hay que buscarlo y construirlo. Pero la sombra del monumento es muy grande cuando se lo construye desde la escala de la niñez”, confiesa Olivera en su calidad de narrador (1:02:32). A diferencia de Berliner, él está más inclinado a romper con la herencia que a fortalecerla. Todo el relato irá construyendo esa figura poderosa, comparándola, incluso, con la de un “enemigo” a ser derrotado, para pasar a trastocarla como tal sobre el final con una imagen de por sí elocuente: el padre enseñando al hijo a caminar y éste, muy chico, soltándole la mano para aventurarse solo.

El material casero habilita una descripción del padre como un empresario de éxito, un huérfano que se construyó a sí mismo, un realizador visionario capaz de arriesgar su capital en cada película. Planos detalle de los objetos ligados a él completan el retrato, junto con fotos que lo muestran en glamorosas fiestas, acompañado por las grandes figuras del cine nacional. Un cineasta comprometido, según hace notar su hijo, quien da cuenta de algunas de sus películas, en especial *La Patagonia rebelde* (1974); un burgués, según sus amigos de izquierda; un “inmoral, obsceno y promarxista” para la AAA, que amenazó con ejecutarlo. Repasando estas amenazas, otra vez la casa ocupa un lugar clave “En parte, nos salvó la casa, porque la casa no era la de un revolucionario, era más bien la de un empresario exitoso” (33:52).

La casa refleja el poderío del padre, pero también es un “palacio de la memoria”, ese lugar que condensa la memoria familiar y permite adentrarse en la búsqueda de la propia identidad, porque, como sostiene James Morán: “la imagen de la casa nos sitúa en el mundo” (citado por Cuevas, 2008: 103). Con su demolición se cierra un ciclo, no solo el exterior, de la vivienda familiar, sino el interior, el de sentirse bajo la sombra de una figura “heroica”, “prócer del cine nacional”. Al final se produce esa reconciliación de la que hablábamos más arriba (la justificación o reivindicación del punto 4).

### 4.3 *Adiós a la memoria. Una lectura política del olvido*

La película de Prividera es la más teórica de las tres; la que reflexiona con mayor especificidad sobre la relación entre imagen y memoria tomando como punto de partida la enfermedad de su padre, quien padece un deterioro cognitivo que le quitó la memoria (apenas reconoce a sus más allegados). Es también el film en el que el director más distancia toma en la narración con respecto a su propia historia al borrar el sujeto en primera persona: en ella solo son “el padre” y “el hijo”, aunque, en su relato en *voice over*, la primera persona esté implícita en el cariz confesional de todo cuanto cuenta.

El film abre con un breve poema de Borges, titulado *El sueño*. En la imagen que lo acompaña hay un mojón visto de lejos, solitario, en medio del río, una imagen quieta<sup>8</sup>. Prividera cambia algunas palabras; la versión que recita es esta:

En un desierto hay una no muy alta torre de piedra, sin puerta ni ventana. En la única recámara, que tiene la forma del círculo, hay una mesa de madera y un banco. En esa celda circular, un hombre que se parece a mí escribe en caracteres que no comprendo un largo poema sobre un hombre que en otra celda circular escribe un poema sobre un hombre que en otra celda circular... El proceso no tiene fin y nadie podrá leer lo que los prisioneros escriben.<sup>9</sup> (0:38 a 1:13)

El aislamiento y la incompreensión que el texto describe son también los del padre, que, acaso como el protagonista del poema, escribe desde el encierro de su propio olvido en un lenguaje que no pueden comprender ni él ni su hijo. Toda la película tratará desentrañar este proceso, oscilando entre memoria y olvido. El relato está estructurado a través de siete capítulos –cámaras, signos, espectros, cavilaciones, represiones, velados y *souvenirs*– y un epílogo. Varios de estos apartados, a propósito de distintos temas, vuelven sobre ideas parecidas a la que propone el poema.

“Cámaras” es un capítulo que trata del valor documental y artístico de la imagen. En él se mezcla la disquisición más académica con una descripción en cierto modo distanciada del padre y ciertas confesiones de carácter íntimo. Es un apartado en el que abundan las películas domésticas, tanto propias como de metraje encontrado: juegos, fiestas, reuniones, imágenes de bebés y también de niños pequeños, incluyendo las del propio Nicolás con su padre. Estas imágenes son contrapuestas a otras actuales que el director filma especialmente para la película, con las que tiende un puente entre pasado y presente con el fin de

fundamentar preguntas y observaciones de índole teórica: ya nadie filma a los otros; ahora, en el siglo XXI, con toda la tecnología a nuestro favor, la única imagen que, en verdad, importa es la propia. Este hábito es muy distinto al de su padre, que salía a la calle a filmar a extraños, quizás motivado por sus estudios de psiquiatría. A las imágenes caseras del padre, que muestra al principio de este apartado, le siguen otras que registran su mirada. Ya no se trata de mirar al padre, sino de mirar aquello que el padre miraba. Junto a estas películas de mera observación hay otras, de índole más cómica, que el padre realizó con un amigo en tono de comedia y permiten pensarlo como un cineasta *amateur* con cierta producción. Sin embargo, ahora, debido a su enfermedad, no recuerda ni siquiera cómo poner un rollo en la cámara.

“Signos” está dedicado al olvido y la forma en que nos relacionamos con el pasado. En él, Prividera echa mano de distinto tipo de material, tanto sea filmado por él (su casa, su padre en la actualidad), como *found footage* y de ficción. Siguiendo con su reflexión teórica, plantea la diferencia entre “recuerdo” y “rememoración”, uno involuntario, el otro buscado. El padre va siendo ganado por el olvido y solo le queda el empeño por rememorar, recuperar un recuerdo perdido echando mano de un cuaderno en el que las notas cada vez más se parecen a aquel poema de Borges. También se pregunta por la memoria y cómo salvaguardar la memoria histórica entre tanta información que proporcionan los medios; cómo preservar su sentido encontrando un rumbo en el exceso.

A menudo el hilo del relato se abre a un contexto más amplio, necesariamente político. Así de la historia individual que proponen las películas domésticas, se pasa a la historia argentina.

En “Espectros” Prividera sostiene que, de alguna manera, su padre “eligió” el olvido. En este sentido, la enfermedad fue algo “esperado”, “una ironía del destino”, puesto que él siempre quiso olvidar. Señala como el principio del fin la desaparición de su esposa (la madre del director) en 1976, hecho que lo llevó a recluirse. Otra vez son las películas familiares las que, desde la banda imagen, contrastan o ilustran todo cuanto el realizador narra con voz muy pausada, una que no denota sentimientos.

En este apartado, el padre –del que el hijo se hallaba distanciado hasta que la enfermedad se agravó– aparece descrito en su juventud como un médico hipocondríaco y ateo; un existencialista con una fuerte inclinación por el arte. El narrador habla de él con cierta suave ironía, haciendo notar las deficiencias que, incluso, precedieron al secuestro de su madre. Con los procedimientos habituales, el director conecta la historia personal con la dictadura argentina, volviendo a los años oscuros recurrentemente.

“Cavilaciones” comienza con una anécdota acerca de los diarios que escribió su padre, de manera cifrada, durante la dictadura; una especie de legado para sus hijos que no pudo descifrar cuando por fin los desenterró. Un hecho significativo que refiere, casi en forma literal, al poema del inicio del film. Hay mucho metraje de viejas películas también en este apartado, que es uno de los más teóricos. La genealogía histórica que traza se remonta a un pasado muy distante (1945) y un contexto que trasciende las fronteras del país, para anclar luego en forma puntual en la dictadura del Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983).

En su detallada explicación sobre las condiciones que la hicieron posible, hace hincapié en el silencio cómplice de la sociedad argentina en general. Comentándolo, rescata un

extenso texto de Gramsci, un pensador que pasó los diez últimos años de su vida en la cárcel, escribiendo, también, unos cuadernos. El relato hace que sus primeras líneas sean, indirectamente, aplicables a su padre, aunque no solo a él: “Odio a los indiferentes. Creo que vivir quiere decir tomar partido” (39:16), afirma el cineasta. La exposición que le sigue es la primera que adquiere tono pasional, la única en la que la voz del narrador, en general apacible, muestra su bronca. Sin embargo, al final, exculpa en forma explícita a su progenitor: “su aislamiento fue la respuesta inevitable ante un afuera hostil durante la dictadura”, concluye con tono comprensivo (43:38).

“Represiones” es un apartado más autobiográfico, quizás porque trata del duelo. En él, vuelve a la intimidad del padre, mezclando imágenes de películas caseras con otras actuales. El relato se detiene en sus rutinarios paseos, después de la desaparición de su madre, la mayor parte de las veces acompañado por el hijo. El narrador lo describe encerrado en una persistente melancolía que no pudo “transformar ese duelo imposible [el de la pérdida de su mujer] en una melancólica resistencia” (53: 17). Se fue ensimismando cada vez más. Cuando fue incapaz de filmar, le pasó su cámara al hijo, una herencia que el director reivindica, así como sus tempranas enseñanzas del oficio.

A partir de aquí, el relato se vuelve decididamente autobiográfico, aunque sin perder nunca de vista la dictadura como ese fondo sobre el cual se recortan los recuerdos y se explican. “Velados” se centra en gran medida en su mamá, de la que su padre en la actualidad no puede recordar ni siquiera el nombre. Hay en este apartado muchas imágenes recicladas provenientes de películas familiares que la muestran en su plenitud y en una amorosa relación con su marido. Por su parte, “*Souvenirs*” reflexiona sobre el tiempo, a través de un texto que lee el padre, mientras la banda imagen lo muestra frente al piano antes y ahora. Prevalece, tanto desde la teoría como desde el relato mismo, una idea circular del tiempo, corroborada desde el epílogo. En él, Prividera da la conclusión de todo aquello que viene exponiendo de manera muy documentada, citando textos de pensadores como Jacques Rancière, Louis-Auguste Blanqui, Albert Camus, Giorgio Agamben, Giles Deleuze y Félix Guattari, Walter Benjamin y Salvatore Quasimodo. Su línea argumental finaliza con un pensamiento respecto a la memoria que, de algún modo, reivindica al padre:

Acaso para recuperar el sentido haya que perder la memoria (...) Lo que exige lo perdido no es ser recordado o conmemorado, dice Giorgio Agamben, sino el permanecer en nosotros en cuanto olvidado, en cuanto perdido. Y únicamente por ello, como inolvidable. (1:27:08)

## 5. Conclusión

Hablando sobre la memoria histórica y su relación con el documento, Jacques Le Goff hace notar una revolución en su concepción a partir de los años ‘60, en concordancia con el giro que venimos mencionando: “El interés de la memoria colectiva y de la historia ya no se cristaliza exclusivamente sobre los grandes hombres, los acontecimientos, (...) la historia política, diplomática, militar. Ésta ahora se ocupa de todos los hombres” (1991:

232). La revolución que puntualiza el historiador hace que pasen a tener importancia nuevos archivos, como lo son las películas domésticas, pero también su reciclado. “El documento no es una mercancía estancada del pasado –aclara– es un producto de la sociedad que lo ha fabricado” (1991: 236) y así sucede con cada una de las películas que venimos analizando, convertidas ellas mismas en “documento”. En estos films, la indagación sobre la figura del padre sirve de punto de partida para interrogarse sobre la historia de las últimas décadas; en particular, en los dos argentinos, sobre la historia de nuestro país en relación con períodos especialmente “olvidados” o silenciados, aun cuando no sea esa su intención específica, como es el caso de Olivera.

Desde el recuerdo personal y familiar, dichas películas resemanizan la Historia, la nutren de nuevas perspectivas, porque, como sostiene Privera en *Adiós a la memoria* –y, por supuesto, con él gran parte de los teóricos, con Jean Chesneaux a la cabeza– “la memoria no es un depósito sino un magma en perpetuo movimiento, un campo de batalla”. Al resignificar la lectura del pasado a través de la propia subjetividad de los directores, estos documentales proporcionan verdades parciales, pero fundamentales para la construcción de una memoria colectiva, por estar encarnadas y situadas, tener nombre y apellido. Desde su individualidad echan nueva luz sobre determinada época o suceso; una luz personal y, sin embargo, no por eso menos importante.

## Notas

1. El otro es el poético, que completa los seis modos que Nichols caracteriza para el documental
2. Es una discusión todavía vigente acerca de si éstas son en verdad “cine” o no.
3. Hay cierta discrepancia en el uso de los conceptos “documental en primera persona” y “autobiográficos” a lo largo de la bibliografía consultada. Aunque en gran parte de ella el film autobiográfico estaría incluido en el primero, para ciertos autores como García Díaz parecerían ser dos subclases distintas de documental subjetivo, como consta en su cuatro sinóptico introductorio (p.24). Sin embargo, ella misma cita a Lewob para quien los “*First Person Film*” pueden ser autobiográficos, según una cita que transcribimos más arriba, a propósito de la figura del padre. Cuevas, por su parte, parece extender el “yo” del relato autobiográfico a la familia. Dejaremos esta discusión al margen de este artículo.
4. En *Adiós a la memoria* el padre de Nicolás Privera tiene breves intervenciones, pero su estado psíquico hace que solo sirva para mostrar su deterioro, no para tomar, aunque sea brevemente, las riendas del relato de su propia historia.
5. Javier Olivera dice acerca de su padre: “El cine y mi padre eran la misma cosa, por eso me metí en el cine, para encontrar un padre” (1.02.03). Por su parte, Privera da cuenta del momento en que el padre deja de filmar y “le pasa la cámara al hijo”. En reconocimiento a su labor, lo incluye en los créditos finales, donde hace constar: “Cámara: Héctor Privera”. En el caso de Berliner, se asombra de lo mucho que filmó el padre, aunque no lo reivindica en relación con su profesión de director.

6. Un buen análisis sobre este tema lo encontramos en Franc L. (2019) “Todo en el cine es político” en Revista Mestiza <https://revistamestiza.unaj.edu.ar/todo-en-el-cine-es-politico/>
7. En la misma tesitura, el padre afirma que sus progenitores fueron inmigrantes judíos, al igual que otros dos millones de personas que llegaron a los Estados Unidos en la misma época, y él un soldado igual que otros once millones de hombres, a pesar de que él, en particular, estuvo en Japón durante casi un año, apenas unos días después de lanzada la bomba atómica.
8. En realidad, se trata de una vista del río desde el Parque de la Memoria, en la Costanera Norte, Ciudad de Buenos Aires.
9. El poema forma parte del libro *La cifra* (1981). Al citarlo, Privera quita la especificación “lugar del Irán” después de “desierto” para hacerlo más fácil de anclar en otro contexto, así como cambia algunas palabras para adecuarlo más a su propósito.

## Bibliografía

- Burkhard, Ch. (2010) “Engelchen, flieg/Vuela, angelito”. En Cuevas Álvarez, E. *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Texto Documenta, p 381-386.
- Cuevas, E. (2013) “Home Movies as Personal Archives in Autobiographical Documentaries”. En *Studies in Documentary Film*, vol. 17, n. 1, p. 17-29.
- Cuevas Álvarez, E (2010). “De vuelta a casa - Variaciones del documental realizado con cine doméstico”. En Cuevas Álvarez, E. *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Texto Documenta, p 121-166.
- Cuevas Álvarez, E. (2008). “Del cine domestico al autobiográfico”. En Gregorio Martín Gutiérrez (coord.) *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B Editores, p 101-121.
- García Díaz, N. (2021) *Una Casa. El retrato familiar en el cine documental: infancia, trauma, memoria y narración* [ Tesis doctoral] Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Madrid. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/700901>
- Hirsch, M. (2001). “Surviving Images: Holocaust photographs and the work of Postmemory”. En *The Yale journal of criticism*, Vol. 14, N°1, p. 5-37. Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nichols, B (2007) *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Odin, R (2007). “El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático”. En *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, N° 57/58, p 197-217.
- Odin, R. (2004) “Quête des origines et cinéma: à propos de Nobody’s Business d’Alan Berliner”. En *Protée*, vol. 32, N° 1, p. 59-65.
- Ortega, M.L. (2008) “Las modulaciones del yo en el documental contemporáneo”. En Gregorio Martínez, *Cineastas frente al espejo*. Madrid, T&B Editores, 65-82.

- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- Piedras, Pablo (2008). "Un acercamiento a las modalidades de la primera persona en el cine documental contemporáneo". V Jornadas de Sociología de la UNLP. 10, 11 y 12 de diciembre de 2008. Recuperado de [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.6322/ev.6322.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6322/ev.6322.pdf)
- Vroom, R (2015) "Lenguaje metafórico del metraje encontrado. Entrevista con Alan Berliner". En *Revista Cine Documental*, N° 12. Recuperado de <https://revista.cinedocumental.com.ar/lenguaje-metaforico-del-metraje-encontrado-entrevista-con-alan-berliner/>
- Weinrichter, A. (2008) *Remontaje. El principio de apropiación en el cine documental de compilación y el cine experimental de found footage*. [Tesis doctoral] Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras]. Recuperado de [https://www.academia.edu/103303149/Remontaje\\_found\\_footage\\_cinema](https://www.academia.edu/103303149/Remontaje_found_footage_cinema)
- Weinrichter, A. (2004) *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.

**Abstract:** Although the use of home movie images in autobiographical documentaries had had sporadic appearances since the 1970s, it was not until the 1990s that this practice grew together with the subjective turn in non-fiction films. In this case, family images, generally linked to happy moments, are integrated into a broader story that speaks about a person or a group linked to the film director; frequently, this person is the director themselves. They are first person documentaries in which the filmmaker/narrator makes creative use of the material, enhancing its meaning through a montage which serves as a bridge between the present –in which the film is anchored– and the past –in which the filmmaker seeks to reconstruct their identity–.

This article aims to analyze three specific cases where these resources are used in relation to the father figure in a very original way. First, the film *Nobody's Business* (Alan Berliner, 1996), one of the pioneers that will serve as a precedent, and then two Argentine films: *La sombra* (Javier Olivera, 2015) and *Adiós a la memoria* (Nicolás Prividera, 2020). The searching and tracking matches in these films will enlighten the new fields of meaning that the recovered material proposes.

**Keywords:** Identity - first person documentary - home movies - memory - father

**Resumo:** Embora o uso de imagens do filme doméstico em documentários autobiográficos tenha aparições esporádicas desde os anos 1970, foi somente na década de 1990 que essa prática ganhou espaço, juntamente com a virada subjetiva nos filmes de não ficção. É o resgate de imagens familiares, geralmente de momentos felizes, que se integram a uma história mais ampla para dar conta da vida de uma pessoa ou de um grupo ligado ao diretor do filme; muitas vezes, ele mesmo. São documentários em primeira pessoa, nos quais o cineasta/narrador faz uso criativo do material, abrindo seu sentido por meio de uma montagem que serve de ponte entre o hoje, onde o filme ancora, e o passado, no qual o cineasta busca reconstruir sua identidade.

Este artigo tem como objetivo analisar três casos específicos nos quais esses recursos são utilizados em relação à figura paterna de forma bastante original. Primeiro, o filme *Nobody's Business* (Alan Berliner, 1996), um dos pioneiros que servirá de precedente, e depois dois filmes argentinos: *La sombra* (Javier Olivera, 2015) e *Adiós a la memoria* (Nicolás Prividera, 2020). Neles, o traçado de coincidências lançará luz sobre os novos campos de sentido que o material recuperado propõe.

**Palavras-chave:** Identidade - documentários em primeira pessoa - filme doméstico - memória - pai

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

---