

Mapa y territorio del recuerdo. Archivo y reescritura en Les années Super 8 de Annie Ernaux y David Ernaux-Briot

MAP AND TERRITORY OF MEMORY. ARCHIVE AND REWRITING IN THE SUPER 8 YEARS BY ANNIE ERNAUX AND DAVID ERNAUX-BRIOT

ABSTRACT

Les années Super 8 (Ernaux and Ernaux-Briot, 2022) can be interpreted as a paradigmatic example of how intimate audiovisual archives can be reactivated and given new meaning through contemporary approaches to reading and reflecting on the archive. By revisiting home movies filmed in the 1970s, the constitutive violence of the archival process —the acts of selection, exclusion and silencing— is revealed, producing a polyphonic narrative that interweaves the ‘voices’ of Philippe Ernaux, David Ernaux-Briot and Annie Ernaux. The analysis addresses three interrelated dimensions: the articulation of multiple temporalities and subjectivities; the intimate-political tension between domestic memory and historical events; and the intertextual dialogue with Ernaux’s writing, particularly *Les armoires vides* (1974). This functions as a counter-archive, destabilising the hegemonic representation of family life. Situating the film at the intersection of feminist theory, archival studies, and cultural memory, the article argues that it exemplifies how personal archives, rather than being neutral repositories of the past, become performative devices of subjectivation. Consequently, it invites us to reconsider audiovisual archives as spaces of emotion, critique, and political intervention, offering new insights into post-digital feminist memory practices.

Keywords: archive, identity, memory, performativity, feminist art

RESUMEN

Les années Super 8 (Ernaux y Ernaux-Briot, 2022) puede interpretarse como un caso paradigmático de cómo los archivos audiovisuales íntimos pueden ser reactivados y resignificados a través de prácticas contemporáneas de lectura y reflexión sobre el archivo. Al visitar las películas domésticas filmadas en los años setenta, se pone de manifiesto la violencia constitutiva del gesto archivístico —los actos de selección, exclusión y silenciamiento—, al tiempo que produce un relato polifónico que imbrica las “voces” de Philippe Ernaux, David Ernaux-Briot y Annie Ernaux. El análisis aborda tres dimensiones interrelacionadas: la articulación de múltiples temporalidades y subjetividades; la tensión íntimo-política entre memoria doméstica y acontecimientos históricos; y el diálogo intertextual con la escritura de Ernaux, en particular *Los armarios vacíos* (1974), que funciona como un contra-archivo que desestabiliza la representación hegemónica de la vida familiar. Al situar la película en la encrucijada entre la teoría feminista, los estudios de archivo y la memoria cultural, se sostiene que la película ejemplifica cómo los archivos personales, lejos de ser depósitos neutros del pasado, se convierten en dispositivos performativos de subjetivación. Así, invita a repensar los archivos audiovisuales como espacios de afecto, crítica e intervención política, abriendo nuevas perspectivas para las prácticas de memoria feminista posdigitales.

Palabras clave: archivo, identidad, memoria, performatividad, arte feminista

1 INTRODUCCIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Los archivos audiovisuales del recuerdo familiar constituyen, en la contemporaneidad, espacios privilegiados para interrogar las formas de la memoria y los modos en que se producen subjetividades e identidades. Desde una perspectiva crítica, el archivo audiovisual no puede considerarse un mero depósito de huellas del pasado, sino un dispositivo activo que selecciona, excluye, organiza y resignifica lo visible y lo legible. Tal como han subrayado los estudios feministas y sobre memoria afectiva, la reapropiación de materiales audiovisuales íntimos y domésticos abre la posibilidad de cuestionar qué vidas se inscriben en la historia y qué otras permanecen en los márgenes y también qué momentos de aquellas vidas que se inscriben en la historia son los que se consideran merecedores de ser recordados.

En este marco se situará el análisis de *Les années Super 8*, dirigida por Annie Ernaux y David Ernaux-Briot (2022), un film que reelabora imágenes domésticas filmadas con una cámara Super 8 durante una década y las somete a una lectura en presente, a través de la voz *en off* de la autora. Ese archivo familiar, compuesto inicialmente por un conjunto de escenas cotidianas registradas por Philippe Ernaux, se reinterpreta décadas después como un relato complejo en el que convergen la mirada del padre que capturó lo filmable, el montaje contemporáneo realizado por el hijo, y la voz crítica de la escritora, que vuelve sobre las imágenes para interrogarlas desde su trayectoria literaria y vital. El resultado es un artefacto híbrido en el que lo íntimo se convierte en memoria política y en el que la subjetividad se produce en el cruce de múltiples temporalidades.

La pretensión de este artículo es analizar el filme *Les années Super 8* como un archivo audiovisual íntimo que se transforma —a partir de la intervención en el mismo— en un dispositivo híbrido de memoria, subjetividad y performatividad, poniendo de relieve la tensión entre lo personal y lo político en la construcción de identidades. Para ello, se plantean los siguientes objetivos:

1. Examinar la superposición de voces y temporalidades como operación narrativa y política de relectura de lo personal y de la vida familiar.
2. Explorar la violencia constitutiva del archivo, atendiendo a los mecanismos de selección, exclusión y silenciamiento.
3. Analizar la articulación entre lo íntimo y lo colectivo en el film.
4. Atender al papel de la performatividad y el afecto en la relectura de las imágenes.
5. Enlazar la película con los debates contemporáneos sobre archivo audiovisual, cine feminista y memoria posdigital.

Así, la propuesta busca responder a los siguientes interrogantes: ¿de qué manera *Les années Super 8* convierte un archivo audiovisual íntimo en un dispositivo de memoria colectiva e histórica?, ¿cómo se articulan las distintas voces y temporalidades en la configuración del relato?, ¿qué formas de violencia constitutiva del archivo emergen en la selección y reinterpretación de las imágenes?, ¿cómo dialogan lo íntimo y lo político en la película?, ¿qué relevancia adquieren la performatividad y los afectos en la relectura del archivo audiovisual?

Este planteamiento permite situar el análisis de *Les années Super 8* en la encrucijada entre los estudios fílmicos, los estudios de género y la teoría crítica del archivo, contribuyendo a una reflexión acerca de las formas de narrar el pasado y de reinscribirlo en el presente mediante imágenes que, lejos de ser neutras, se vislumbran como huellas afectivas y políticas.

En cuanto a la metodología de investigación, no se pretende tanto una codificación exhaustiva ni un análisis empírico cuantitativo, sino que más bien se privilegia la lectura crítica y situada del filme vinculada con la lectura de la primera novela de Ernaux *Los armarios vacíos* (1974). Se entenderá el archivo como dispositivo de memoria y de subjetivación y se hará una lectura intertextual y multimodal de los documentos, abarcando texto fílmico, voz y texto literario. El presente trabajo se inscribe, por tanto, en un enfoque cualitativo de carácter interpretativo, basando su estrategia metodológica en un análisis hermenéutico y textual propio de los estudios culturales y de la investigación feminista.

2 INSERCIÓN DEL MECANISMO FICCIONAL

Les années Super 8 es una película del año 2022 dirigida por Annie Ernaux, escritora francesa ganadora del premio Nobel de Literatura en ese mismo año, y por su hijo David Ernaux-Briot.

Ficha técnica

Título original: Les années Super 8

Año: 2022

Duración: 61 min.

País: Francia

V.O.: francés

Dirección: Annie Ernaux, David Ernaux-Briot

Guion: Annie Ernaux

Música: Florencia Di Concilio

Fotografía: Philippe Ernaux

Compañía: Les Films Pelléas

Género: Documental

Durante ese tiempo mítico que el filme denomina los “años súper 8”, es decir, aquel que transcurre entre 1972 y 1981, Ernaux publicará las que serán sus tres primeras obras literarias. Así pues, tendremos la oportunidad, a través de ese documento, de atender a su devenir cotidiano a lo largo de ese proceso de transición en el que se metamorfosea en una autora literaria.

El inicio del filme parte de la introducción de una cámara de súper 8 en la vida familiar, “al final del invierno de 1972” (2022, 0’ 58”), que transforma la cotidianeidad en una suerte de *happening*, tal y como ella misma lo denomina:

Lo que me sorprende de las primeras imágenes tomadas es la sensación teatral del happening que la cámara trajo a la vida familiar. Un *happening* imaginado por mi marido, que era quien filmaba los momentos en que llegaba con los niños del colegio y del supermercado. (2022, 2’ 25’)

Esa transformación de la vida que supone la irrupción de lo filmable, trae consigo algo que ella denomina una forma de “darle un futuro al presente y crear, imagen a imagen, escena a escena, algo así como una ficción familiar a la que cada uno le añadiría luego un subtexto” (36’ 40”). Como señala Nichols (1997):

La presencia de la cámara «en el lugar» atestigua su presencia en el mundo histórico; su fijación sugiere un compromiso con lo inmediato, lo íntimo y lo personal que es comparable a lo que podría experimentar un auténtico observador/participante. (p. 74)

La cámara se inserta en la dinámica familiar como un elemento que no es del todo externo, aunque puede comprenderse su presencia como de alguien que observa desde dentro, pero tampoco es del todo íntimo, porque produce toda una serie de significados, que no dejan de ser políticos, al respecto de lo que significa una familia. Y la decisión acerca de lo que merece ser grabado la tomará, como glosaremos en adelante, Philippe Ernaux.

Tal y como la propia autora indica, en el vídeo titulado *Annie Ernaux & David Ernaux-Briot talk about their documentary film 'The Super-8 Years'* (2023), su tarea (la de ella) consiste en escribir y narrar como una voz en *off*, el texto que acompaña a la hilazón de fragmentos compuestos por su hijo. Estos fragmentos son parte de los rollos de película dejados atrás por el padre de él y marido de ella tras su separación. Es pues, el suyo, un trabajo colectivo de recuperación de memoria por parte de las personas que permanecen en el domicilio donde quedan esas películas, de una memoria en fragmentos que es dejada atrás por el marido/padre al salir de la casa familiar. Mucho tiempo después, madre e hijo hacen un trabajo de selección, edición, montaje, sobre esos fragmentos, para configurar un relato memorístico singular.

El documento es un artefacto híbrido entre lo digital y lo analógico, en el que la película digital se obtiene a partir del trabajo sobre el material archivístico analógico. Es difícilmente asible, dado que el soporte digital que aglutina los elementos, aquí, supondría un mecanismo para lo que podríamos denominar una estética de la hibridación, para esas “aesthetic hybridities” (2016: 10) que nombra Jihoon Kim, dando lugar no tanto a una suma de elementos como a un artefacto singular, multimodal, en la intersección del cine, el vídeo casero, lo digital, lo literario:

The medium in question here is not reducible to its physical properties alone, but instead is reconceived as a multiplicity of its material and technical components which lend themselves to the development of artistic conventions, but none of which have a directive power in determining the medium's expressive possibilities. (Kim, 2016, p. 12)

Todo ello daría lugar a una lectura compleja en la que imbricadas con ese nivel textual que supone el archivo cinematográfico almacenado por la familia, encontramos pues las palabras de Annie Ernaux, que construye un relato desde el siglo XXI para la interpretación de las imágenes de su pasado. Ella hace algo así como una operación inversa a la que la cámara dio a la vida familiar, otorga un pasado al presente, en un ejercicio de superposiciones narrativas de unos textos sobre otros.

3 SUPERPOSICIONES NARRATIVAS Y TEMPORALIDADES CRUZADAS

Las palabras de la autora se superponen al discurso icónico, en una suerte de diálogo simultáneo que imbrica las palabras y las imágenes. Así, se genera una lectura compleja para una narración múltiple. En primer lugar, encontramos la mirada de su marido, Philippe Ernaux, que determina como primer narrador filmico, en el pasado, qué escenas de la vida familiar merecen ser filmadas. Su decisión, de manera consciente o no, será sobre aquello que permanecerá de ese tiempo que, como la voz de Annie Ernaux nos indica: “arrancamos de nuestra vida” (2022, 2' 55"). Su visión de “director”, en su momento, fija una perspectiva de lo filmable:

Director de cine: Philippe Ernaux retuvo, salvo contadas excepciones, este rol que le dejé sin rechistar porque temía manejar mal el equipo, tan costoso en ese momento y tal vez debido al repartimiento de las labores por género establecidas al comienzo de nuestra vida en común. (2022, 3' 43''- 4' 01'')

A esa primera “voz” se une, años después, la de su hijo, David Ernaux-Briot, quien asume la tarea de ordenar el material filmado en una línea narrativa. De este modo, establecerá la lógica visual que articula el archivo. La tercera voz, que es la única que escuchamos de manera explícita, audible, es la de Annie Ernaux. Sus palabras otorgan peso a unas imágenes que permanecerían mudas de no ser por su intervención. Con su lectura de ese pasado, desvela la tensión vital que subyace a lo que vemos en pantalla, el declive de su matrimonio, el vínculo con la madre o el inicio de su propia carrera literaria.

El eje de lo narrativo es pues una intersección entre todos esos relatos que no dejan de ser uno solo. Es, por tanto, un único texto polifónico complejo puesto que articula todas esas entidades narratológicas articulándolas en un solo documento. Consultado, David, acerca de la mayor dificultad a la que se enfrentó a la hora de articular el discurso, señala que fue precisamente esa articulación, la posibilidad de aniquilar las imágenes que siempre subyace a la superposición de la voz, el temor a forzar la interpretación que en ocasiones impone el texto:

La question que posait le film, c'est comment articuler le texte lu par ma mère, ce qu'on appelle généralement la voix off, avec des images d'archives. En effet il s'agissait de ne pas «tuer» les images d'archive par un commentaire qui viendrait dominer l'image et forcer son interprétation (Cantón, 2024, p. 249).

Es decir, todo el documento supone un ejercicio de montaje y deconstrucción de la memoria familiar en una suerte de palimpsesto, en el que distintas temporalidades se articulan desvelando que el recuerdo se configura desde diversas miradas en un proceso de selección y reconfiguración del relato.

4 LA VIOLENCIA CONSTITUTIVA DEL ARCHIVO

Aunque es posible vincular este documento fílmico con lo que Nichols denomina una “modalidad de observación”, dado que “transmite una sensación de acceso sin trabas ni mediaciones” (1997, p. 72) y no hay interacción con quienes actúan en el tiempo de la filmación, atendemos desde el inicio a un proceso de selección de todo aquello que se desgaja de la vida para pasar a formar parte del archivo.

Esa voz en *off* que superpone Annie Ernaux a la imagen, como se indicaba en el apartado anterior, su narrativa, al ser muy posterior, supone un relato que no pretende ser tanto explicativo como de relectura de la propia vida o más bien de lectura personal de esas imágenes que se desgajan del tiempo real. Tal como advierte Andrés Maximiliano Tello, toda operación de archivo supone un ejercicio de selección y por lo tanto de exclusión: “No hay una conformación del *arkhé* [archivo] exenta de una operación activa de exclusión de huellas” (2018, pp. 61- 62). Así, indica que “no hay archivo sin el despliegue de una violencia archivadora [...] que actúa disponiendo de los regímenes sensoriales, los enunciados y las visibilidades sobre las cuales opera cualquier forma hegemónica” (2018, pp. 61- 62). La propia Ernaux, en su texto que se superpone al recuerdo alude a esa tensión entre la alegría que otorga lo extraordinario de la grabación y la

violencia: “Vivimos una situación extraordinaria, alegre pero teñida de una especie de violencia. No sabemos qué hacer con el nuevo tiempo que arrancamos de nuestra vida” (2022, 2’ 48”). Esa noción de “arrancar” algo del devenir de la vida ya presupone esa violencia, puesto que es precisamente el fragmento arrancado el que constituirá la materia de lo memorable. Y para determinar qué grabar, se ha de tomar una decisión, una vez más, en un intento de parafrasear a Butler, quizá no tanto acerca de qué vidas, sino más bien en este caso de qué aspectos de la vida merecen ser filmados o qué fragmentos de la vida importan. El relato del yo quedará configurado a partir de ese ejercicio podríamos decir de poda.

¿Sería posible interpretar el texto fílmico o el texto literario un ejercicio de borrado de huellas? Cabe pensar que la memoria a través del archivo tiene un doble componente restrictivo y también productivo. Remitiría a esas acciones señaladas desde una perspectiva foucaultiana para la producción de la subjetividad, una suerte de vigilancia y de castigo (Foucault, 2003). Es decir, un capturar la propia vida que desecha, de manera consciente o no, ciertos elementos biográficos, con el fin de dejar constancia solo de algunos. Y, al mismo tiempo, un ejercicio productivo de relato que supone configurar una vez más la realidad, lo que sucedió, a partir de los fragmentos. Así, se pasa a conformar la entidad del yo desde esa operación de borrado y de rescate que disciplina. Y esa disciplina “se ejerce según una codificación que retícula con la mayor aproximación el tiempo, el espacio y los movimientos” (Foucault, 2003, p. 126). Algo que remite a la idea de Sekula de una reiteración cotidiana del panóptico a través de este rodaje de escenas cotidianas que “welded the honorific and repressive functions together” (1986, p. 10).

Esa memoria familiar, doméstica, no deja de ser uno más de los relatos de la memoria social, revelando, a su vez, que ninguna de ellas —ni la narrativa íntima en sus más mínimos detalles, ni la histórica— es neutra. La repetición de celebraciones, viajes o gestos, establece una suerte de modelo de lo que significa la “vida familiar” que en su singularidad se establece de manera prototípica. Hay una performatividad, una “repetición de actos estilizados” (Butler, 1998, p. 297), en este caso familiares, que de algún modo pasa a constituirse como modelo tanto de lo recordable como de lo que es susceptible de ser descartado de aquel espacio abstracto que venimos a considerar como la memoria familiar.

Esa configuración identitaria personal y familiar desde el archivo, para el caso que nos ocupa, cuenta, del mismo modo en que lo hace con una hibridación de narrativas y con una operación de selección y de descarte, con una superposición de ejercicios memorísticos. La película sería un ejercicio de memoria dentro de otro y de otro, un ejercicio de reescritura, una ontología de superposiciones temporales que remite a lo que Jaimie Baron denomina “the archive affect” (2012, p. 109), en la conciencia afectiva de lo irremisiblemente perdido, como uno de los efectos del mecanismo de archivo:

When we are confronted by these images of time’s inscription on human bodies and places, there is not only an epistemological effect but also an emotional one based in the revelation of temporal disparity. In other words, not only do we invest archival documents with the authority of the “real” past, but also with the feeling of loss. (2012, p. 109)

David Ernaux-Briot, que en el tiempo en que se inicia la filmación tiene tres años y que mucho después monta un relato iconográfico con fragmentos de ese pasado, cuenta ya con la operación de selección que hizo su padre a la hora de tomar una decisión de montaje. La madre/esposa/ escritora, que superpone su texto y su voz a las dos líneas temporales, desvela elementos que

permanecen entre líneas en ese capturar la pretendida realidad. Una vez más en palabras de David Ernaux:

Le texte a été écrit par ma mère, le film est le résultat de mon travail. Elle n'est pas intervenue dans le choix des images, je n'ai pas touché au texte, hormis quelques coupures et une ou deux petites réorganisations pour des questions de durée et logique cinématographique. Ce sont deux voix qui se conjuguent. (Cantón, 2024, p. 250)

Cada una de estas intervenciones no deja de suponer un marco de interpretación, una lógica de intelección de aquello que la cámara capta y que se nos propone para su lectura. Para David Ernaux no deja de ser una película de su propio tiempo a pesar del tiempo de la filmación: "En faisant un film, je fais aussi le film de mon époque, où des questions propres à l'époque sont traitées" (Cantón, 2024, p. 250).

De este modo, *Les années Super 8*, contribuye a desvelar que el archivo no supone una acción neutral, sino que constituye un documento configurado a partir de una serie de decisiones y omisiones y que tiene un componente performativo fuerte a la hora de determinar la norma de lo que significa transitar una serie de hitos familiares. Así, no estaríamos tanto ante un depósito del tiempo pasado sino más bien ante una práctica que establecería una matriz de lectura para lo identitario en el presente.

5 IMPREGNAR LA INTIMIDAD DE LA POLÍTICA, IMPREGNAR LA POLÍTICA DEL RELATO DE LA INTIMIDAD

Uno de los aspectos significativos de *Les années Super 8* es la manera en que lo íntimo se imbrica con la memoria política, con la historia en general. En la filmación, combina el enfoque en primer plano de una rosa o del envoltorio de un regalo de Navidad, a las imágenes temblorosas de la mano que sostiene la cámara sobre Santiago, Tirana, Londres, Ajaccio, Pamplona o Moscú:

La crónica de los desplazamientos también acaba siendo la crónica de un desamor. La voz poética de la escritora va analizando los desplazamientos por diferentes partes del mundo desde Santiago de Chile, en la época de Pinochet, hasta la Unión Soviética de Breznev, pasando por Pamplona. A lo largo de sus trayectos se filtra el peso de unas imágenes que son también parte de la memoria, en la que ella se observa desde la posición de la otra, desde la distancia que marca el paso del tiempo. Un recorrido de más de diez años en el que el Super 8 impregna una pantalla de recuerdos y la escritora elabora para el cine un capítulo más de su inmensa obra literaria. (Quintana, 2022, s.p.)

Se inserta así la vida familiar en la historia del mundo. Sin dejar de atender a esa mujer que "se siente fuera de lugar en una familia donde todas las mujeres son amas de casa" (25' 35"), la voz en off de Ernaux revisa los acontecimientos históricos y políticos desde un conocimiento situado, corporal, no como uno más de los elementos que constituyen el filme, sino como un hilo conductor imbricado con su historia personal. Se atiende a un doble compromiso político, el de la autora en el pasado, dando cuenta de su proceso paulatino de adquisición de conciencia de clase obrera (tal y como se reflejará en su primera novela) y el de la voz desde el futuro, que alude a lo que podría considerarse desde la noción de "melancolía de izquierda" enunciada por Traverso en la contemplación de la Albania presente y futura, de los Balcanes, antes y después del 89, del Chile de Allende, "Un año y medio después la esperanza había muerto" (2019, 10'

32”), del Moscú de 1982, cuyo viaje familiar “fue el último que hicimos juntos” (2019, 56’ 09”). Alude a la evolución de la situación política en Francia, a sus lecturas durante los viajes y al colonialismo implícito en algunos ellos, a la dislocación entre la promesa de aquel tiempo y el devenir de los acontecimientos.

Esa dislocación entre la memoria familiar, inserta en el marco de intelección de su época, y ese ejercicio de volver a narrar sobre los fragmentos otorgan un componente analítico y político y que desvela, de forma muy cotidiana, que no volverán a existir esos países, esos niños, esa familia o esa mujer de pelo largo de la que en algunos momentos se habla en tercera persona, porque ya no es la misma. Esa mujer, su mirada en el tiempo grabado, “la mirada a la cámara, actúa como una forma de interpelación que muchas veces pone en evidencia de qué modo el dispositivo manipula, condiciona o modifica coordenadas del mundo que la propia película se propone capturar” (Quintana, 2003, p. 16). La voz de Ernaux afecta la imagen, la resignifica, desvelando una vez más esa idea feminista de que lo personal es político, retomada por Luquín, Ferrer y Vives, que:

La distinción público-privado posee así un carácter ideológico excluyente que el feminismo busca romper desde sus primeras acciones. La consigna «lo personal es político» señala, directamente, cómo lo que sucedía en el espacio privado forma parte de la construcción del propio espacio público al ser fruto de este. (2023, p. 18)

El archivo personal se integra en el contexto de su época, de los acontecimientos políticos por los que transita y que condicionan lo personal, la vida. Pero también supondría una nueva citacionalidad de lo que significa la vida doméstica, que no deja de configurar para lo político una visión hegemónica de la misma, una norma a considerar y repetir. Acudiendo de nuevo a Foucault (1991), al hablar de aquello que perdura a través de distintos mecanismos, se alude a si no será esa conservación “una manera de introducir en el lenguaje ya depositado y en las huellas que ha dejado un orden que es del mismo tipo que el que se establece entre los vivientes” (132). Comprenderíamos ambos órdenes, para el caso que nos ocupa, como procedimientos simultáneos de ordenación que, performativamente, a través de la reiteración del relato de lo íntimo, configuran una única forma de intelección de ese ámbito.

Así, todo se inserta en un devenir que es algo así como una historia íntima del mundo atendida en temporalidades diversas. La imagen y su desaparición, lo que está y no estará, conviven en esa superposición de “voces” que, de algún modo, resulta imposible de relatar si no es produciendo una nueva ficción, una reescritura.

En las presencias de los objetos inertes se vislumbra un intento de atrapar lo material desde su cualidad de efímero, en las ausencias, en la voz de Ernaux: “un signo de lazos que se deshacen” (2022, 43’ 44”). Leer la propia vida desde un presente alejado de aquel tiempo, nos permite atender a lo que pasa desapercibido en el propio presente de la filmación. De ese modo, esos años de Super 8, como el propio título los denomina, se articulan como una suerte de sinécdoque de una vida o de un gran fragmento de la vida sintetizado, comprimido en una cinta de acetato. Desde que el nuevo aparato entra en las vidas, el sentido de lo ficcional se inserta en lo cotidiano, entra y sale de las celebraciones y construye, con una “lucidez muy dolorosa” (Ernaux, 2022, 49’ 29”), un relato “a la vez alegre y melancólico” (58’ 04”) y, al mismo tiempo, construye la historia contemporánea narrada desde la mirada de una sola familia. Tal y como lo indica López Méndez:

Quizá por eso la intimidad, insiste Ernaux, no puede considerarse exclusivamente como privada, porque posee las raíces de una incomodidad que, al mirar con atención, alienta otras formas de entendimiento. En el desierto de Atacama y la dictadura chilena, durante las corridas de Toros en España o en los complejos turísticos de Marruecos, se encuentra el contrapunto con las risas de sus hijos o de sus amigos. De igual forma, en ella se manifiestan las dudas sobre su matrimonio y su carrera literaria. Al fondo, escuchamos la voz en *off* riéndose de sí misma. (2022, s.p.)

Hay un elemento productivo en esa diferencia de temporalidades entre el marco en el que se recogen las imágenes y aquel en el que se produce la atención a las mismas, en el que se retoman para releerlas. Sería posible vincularlo con la propuesta butleriana acerca de la productividad del marco de intelección, que otorga a lo que aprehende una entidad en permanente devenir. Desde esa perspectiva, el marco “se vuelve una especie de rompimiento perpetuo, sometido a una lógica temporal mediante la cual pasa de un lugar a otro” (Butler, 2010, p. 26). Así, leemos de un modo distinto las imágenes mudas, capturadas en el pasado, el montaje afectivo del hijo, que supone un relato singular vinculado a las palabras de la madre y las propias palabras de ella. Butler indica que “Esta cambiante dimensión temporal del marco constituye la posibilidad y la trayectoria de su afecto igualmente” (2010, p. 26). Un afecto interpretado en el sentido del vínculo que establecemos con la memoria de la familia Ernaux y también del cómo nos afecta su performatividad cotidiana en nuestra configuración identitaria. La Ernaux sujeta desde la filmación y la que nos lee entre líneas todos los elementos silenciados, la que hace exégesis del recuerdo desde los vacíos del texto fílmico. Hay un leer la ausencia en sus palabras.

Y, sin embargo, desde el lugar irreplicable de su recuerdo, la autora comenzará a dejar otra constancia escrita para la memoria a través del artefacto singular que supone un libro, fosilizado en lo legible del texto y, a un tiempo, único en cada una de las ocasiones de su lectura.

En síntesis, el archivo fílmico revela esa violencia de la selección que apuntábamos, la polifonía de voces que constituyen el relato y la imbricación entre lo personal y lo político, configurándose como un dispositivo de memoria activa. Para completar esta lectura, resulta pertinente atender a algo que podríamos interpretar como el archivo literario de Ernaux, en particular *Los armarios vacíos* (1974), cuyo diálogo con las imágenes permite iluminar lo no filmado y tensionar la representación de la vida familiar.

6 UN SUBTEXTO DE ARMARIOS VACÍOS

La inmersión de esos fragmentos de tiempo en la narrativa familiar supone una inmersión en la trayectoria literaria de la propia Ernaux, un deseo de escribir “para vengar a mi pueblo” (2022, 10’ 16”), un punto de inflexión al publicar su primer libro que según sus palabras no cambia su vida “un libro no cambia tu vida como esperas o crees que lo hará” (2022, 23’ 21”), a pesar de que en buena parte sus vivencias están articuladas con la literatura: “me dejé llevar por la certeza de terminar el libro sobre mi vida como mujer administradora en silencio, mientras que yo había sido criada para creer en la libertad y la igualdad con los hombres” (2022, 45’ 56”).

Ese mecanismo ficcional en el atrapar la vida se ve reflejado también en la producción escrita de la autora que, como señalábamos, está escribiendo su primera novela y comenzará en ese momento a publicar sus textos literarios. Ella misma indica en la película:

Detrás de la imagen de la joven madre anodina no puedo evitar recordar a una mujer atormentada en secreto por la necesidad de escribir y, como anoté en mi diario, de reunir todos los acontecimientos de mi vida en una novela, violenta y roja. (2022, 5' 12' - 5' 27'')

Durante ese tiempo mítico que da título al filme, aquel que transcurre entre 1972 y 1981, Ernaux publicará las que serán sus tres primeras obras literarias: *Les armoires vides* (Gallimard, 1974), traducido como *Los armarios vacíos* (Cabaret Voltaire, 2022), *Ce qu'ils disent ou rien* (Gallimard, 1977), cuya traducción es *Lo que ellos dicen o nada* (Cabaret Voltaire, 2024) y *La femme gelée* (Gallimard, 1981) traducido como *La mujer helada* (Cabaret Voltaire, 2015). Esa novela violenta y roja a la que hace referencia en la película, parece ser la primera de las tres, *Los armarios vacíos* (1974), publicada dos años después de la inserción de la cámara en la vida familiar: “Ella tiene 33 años y aún no sabe que el manuscrito enviado por correo será aceptado por Gallimard y publicado bajo el título *Les armoires vides* en la primavera de 1974” (21' 01''). Así, el libro ya se encontraría inserto en la corriente de esa “ficción familiar”, tal y como indicábamos que la Annie Ernaux del presente la denomina. Atendiendo de nuevo a sus palabras, cabría interpretar que, en cierto sentido, ella está añadiendo su correspondiente “subtexto” a la vida familiar, de manera independiente a esa trama filmada de manera conjunta, pero, al mismo tiempo, inserta dentro de ella. ¿Es su texto un subtexto de esa historia a cuyo devenir fragmentario asistimos? ¿Dónde se articula el relato? ¿Es en las imágenes del transcurso vital por parte de esa familia sonriente? ¿Es en las palabras con las que, ya a inicios de la segunda década del siglo XXI, la autora interpreta ese fragmento de vida? La escritora se encuentra ya en la escena, entre las líneas de la vida familiar en la que solo es impelida a interpretar el papel de madre y esposa:

En las escenas de la Navidad de 1972, bajo la apertura febril y maravillada de los juguetes y también la comida de celebración del octavo cumpleaños de Eric, nacido el 25 de diciembre; detrás de todo esto, ahora percibo una realidad diferente, una de las tardes en las que no doy clase y escribo a escondidas, una novela que describe cómo la educación, la cultura, me separaron del mundo obrero de mi nacimiento. “Secretamente” porque no puedo contárselo a mi marido y mucho menos a mi madre. Ambos están de manera transparente en mi novela, ellos, que personifican los dos hitos de mi andadura social, el punto de origen y el punto de llegada. (Ernaux, 2022, 5' 47'' - 6' 43'')

La escritura de *Los armarios vacíos*, tal y como la relata la Ernaux del futuro, se puede interpretar como un tomar la palabra, un decidir acerca de lo discursivo al margen de su marido, que es quien deja constancia de lo recordable a través de la filmación. Cabría preguntarnos si no hay algo así como una inmovilización de la autora filmada en ese lugar específico de la casa y de la vida familiar.

El texto es una narración en el margen del filme, fuera y dentro a un tiempo. Podría funcionar al modo de un contra-archivo. Al mismo tiempo en que la cámara fija a la Ernaux madre, esposa, profesora, tenemos oportunidad de ver la deconstrucción del estereotipo de género en su narrar que puede contrastarse con algunas de las palabras, contemporáneas al filme, pronunciadas por Denise Lesur, alter ego de la autora en el texto: “Con unas ganas tremendas de vomitar sobre ellos, sobre el mundo entero, sobre la cultura, sobre todo lo que he aprendido. Jodida por todas partes...” (Ernaux, 1974/2022, p. 19).

La escritura se erige, desde el principio, como espacio de resistencia y supone un elemento identitario fuerte fuera de esas imágenes en las que sonrío mirando a cámara:

Durante dos años, me quedo sentada en mi pupitre y asimilo signos, me impregno de las palabras, extrañas y sin importancia. Una vez franqueado el umbral de la tienda, recobro mi voz normal, no la de la escuela, embaucadora, almiarada, y dejo la cartera en cualquier lado". (1974/2022, p. 82)

La Denise Lesur del texto es consciente de la trascendencia de las palabras, de la escritura, de la necesidad de ser el sujeto que enuncia y de controlar ese lenguaje como sujeto de enunciación. También es consciente de la dislocación de lo lingüístico, que no deja de acontecer en ese binarismo articulado por el filme:

Era un buen momento, entre los ocho y los doce años, oscilaba entre dos mundos, pasaba de uno a otro sin darme cuenta. Bastaba con no equivocarse, las palabrotas, las expresiones sonoras no debían salir de mi casa, íntimamente ligadas al verdín de las habitaciones, al cassoulet que se queda pegado y que me encanta rascar en el fondo de la cazuela. (1974/2022, p. 86)

Frente al ideal normativo de vida doméstica y familiar que se representa ante la cámara, la autora idea a una joven Lesur que alude a su experiencia del aborto, la violencia sexual, el clasismo y la búsqueda lingüística de la emancipación, temas recurrentes en la escritura de la autora: "Estas palabras me fascinan, quiero hacerme con ellas, apoderarme de ellas en mi escritura. Me las apropiaba y al mismo tiempo era como si me apropiara de todas las cosas que aparecían en esos libros" (1974/2022, p. 91). Esa apropiación de las palabras es un modo de apropiación del mundo, esa parte que no fue recogida en el texto de los años Super 8, la parte descartada. Se revela así esa condición dislocada y a un tiempo compleja y múltiple de la autora: como objeto de representación dentro del archivo filmico y como sujeto de enunciación en el texto que podría ser considerado de algún modo como archivo literario. El personaje de Denise Lesur indica:

Llevo dentro de mí dos lenguajes, los puntitos negros de los libros, saltamontes locos y gráciles, junto a palabras grasas, gordas, contundentes que penetran en el vientre, en la cabeza, que hacen llorar en lo alto de la escalera, sobre la caja de galletas, o reír debajo del mostrador...". 1974/2022, p. 92)

Aludiríamos a una voz, la de Ernaux, que desde distintos lugares se puede decir que interviene en el archivo. Un tipo de intervención que se podría vincular con esa práctica inserta en el giro archivístico de la que habla Sánchez Macedo en su artículo "El giro archivístico. Su impacto en la Investigación Histórica", cuando alude a lo que denomina los "estudios a contrapelo", que en su concepción "tienen por objetivo traer a la luz del presente las voces soterradas en la operación del Archivo" (Sánchez Macedo, 2020b: 200). De algún modo, la voz de la autora queda soterrada en el relato visual del marido. Como indica el autor:

Esta perspectiva de análisis parte de los estudios poscoloniales y de subalternidad que apuestan por la búsqueda de las prácticas y representaciones de los sujetos subalternos individuos o grupos subordinados en términos de clase, casta, género, raza, lenguaje o cultura a partir de las inscripciones de otredad que subyacen en los documentos creados por los agentes dominantes. (Sánchez Macedo, 2020b, p. 200)

Ya atendíamos a cómo en los procesos de archivo no deja de haber una violencia constitutiva derivada del ejercicio de selección. Castillejo alude al "principio hegemónico de procedencia

(php) para referir al fenómeno de interpretación del archivo a partir de la preponderancia de la visión del agente productor hegemónico” (Sánchez Mancedo, 2020a: 35). A pesar de todo, derivado de la intervención sobre el documento original, en este caso, encontramos que el agente productor corresponde a una pluralidad compleja de determinar, ¿es aquel marido de Ernaux de la década de los setenta? ¿Lo es su hijo que en ese tiempo es un niño todavía y que a principios de los años veinte del siglo XXI toma la decisión de organizar una narración visual para configurar la historia de su familia? ¿Lo es Annie Ernaux a un tiempo en los dos momentos, como objeto de la grabación y sujeto que narra desde otro lugar los acontecimientos?

La propia constitución del film llama la atención sobre la posibilidad de una agencia hegemónica que, en alguna medida, no tiene un sujeto único o una voz única, sino plural. Supone un desafío a la noción de autoría y también a la de sujeto de la enunciación. Ahora bien, el material original sobre el que volver para su exégesis, no deja de ser recogido por Philippe e intervenido en esa operación de rescate que solo cuenta con algunas huellas fílmicas. Esa intervención consiste por tanto en aplicar relato y subtexto, en leer las ausencias y los silencios y en recoger, desde nuestra perspectiva lectora, una lectura multimodal que dé cuenta de la complejidad del recuerdo.

Hay distintas Annie Ernaux/Denise Lesur y al mismo tiempo hay una sola en permanente proceso de devenir: “Dejar de ser Denise Lesur, esto es solo el principio” (Ernaux, 1974/2022, p. 74). ¿Deja la Annie Ernaux que relata de ser esa Annie Ernaux a la que en ocasiones se refiere como si fuera otra? Si, como nos indicaba Butler (2010) el marco de intelección es constitutivo de lo que se mira, de la entidad asignada a lo mirado, ¿en qué sentido Ernaux, al imprimir una voz que viene del futuro, de una autora ya reconocida, asigna reconocimiento a esa otra a la que en ocasiones se refiere en tercera persona? ¿En qué sentido la deshace o la rehace? El texto literario funcionaría, por tanto, como una suerte de archivo paralelo que podría complementar y al mismo tiempo desestabilizar lo filmado, el subtexto arrojaría luz sobre lo no filmado, sobre las zonas de oscuridad y sobre aquello que supone precisamente la fisura en la performatividad de esa vida familiar hegemónica.

7 ENTRE LO VISIBLE Y LO SILENCIADO

Les années Super 8 es un filme difícil de clasificar. Tendría componentes de “cine directo” si atendemos a la propuesta que hace Ortega, concepto cuya definición resulta compleja pero que guardaría relación con la posibilidad por parte de cualquier persona de rodar con la aparición de las cámaras ligeras:

En sus textos sobre el cine directo en los años sesenta, Jean-Louis Comolli escribía que con las cámaras ligeras había aparecido el verdadero cine-ojo con el que soñaba Vertov y la posibilidad para el cine de conquistar la “palabra”, “toda la palabra”, y no sólo la de las “clases dominantes”. (2008, p. 27)

Pero cuenta con una suerte de inasibilidad para su clasificación y con el cuestionamiento de ese conquistar la palabra, vinculado con la posibilidad de enunciación de quienes no la sostienen. Atendemos, en cualquier caso, a un texto híbrido, “plurilingüe” y multimodal donde las narrativas se imbrican y se superponen. Donde una voz presente y ausente del texto, hace exégesis, desde el futuro, de un tiempo mítico familiar, algo así como una “aesthetics of co-presence” (Kim, 2016: 2). Podríamos pensar en la voz de la Annie Ernaux que narra, como la de

la figura que Castillejo otorga a quien investiga en el archivo, con él, cabría preguntarnos: “¿Qué tipo de “oscuridad” se encuentra ahí? ¿Qué tipo de “lenguaje”, de sistema de referencias (si lo hay) usa? ¿Qué capacidades tiene el investigador para “escuchar” lo que se dice entre líneas, entre silencios?” (Castillejo, 2016, p. 118). A pesar de que en su disquisición hace referencia al archivo de la guerra y hay una gran distancia entre aquel documento y este, no deja de haber una cierta opacidad en la fijación de esa Annie Ernaux que solo en la elipsis de lo filmado, fuera de cámara, puede escribir. ¿Qué capacidad tiene la propia Annie Ernaux para decir esa vida aprehendida en el film? No deja de haber una cierta violencia constitutiva, como indicábamos, en ese fijar para el futuro solo a la no escritora, a la madre, a la hija, a la profesora que recoge a sus hijos de la escuela y vuelve a casa tras comprar en el supermercado. No se trataría tanto de si hay un acto de volición en ese atrapar a esa Ernaux en particular, sino más bien de atender a la reiteración del significado de la vida familiar en una proliferación de escenas que atrapan a las familias y quedan como modelo para la historia de aquello que pueda considerarse la noción de vida familiar. Una vida familiar que se escinde de manera metafórica también con el propio objeto cámara: “Se acordó que los chicos se quedarían conmigo. Su padre se quedó con la cámara, que usaría en su nueva vida, y me dejó el proyector, la pantalla y todos los rollos de película” (Ernaux, 2022, 56’ 25’’).

Eso que se dice entre líneas, el acontecimiento a escuchar por quien interpreta el archivo, no deja de pertenecer a la persona que narra mucho tiempo después y, pese a todo, no deja tampoco de serle ajeno, puesto que su lectura establece una quiebra. Así, como indica de nuevo Butler: “Aunque la imagen aterriza seguramente en nuevos contextos, también crea nuevos contextos en virtud de ese aterrizaje, convirtiéndose en parte de ese mismo proceso mediante el cual se delimitan y forman nuevos contextos” (Butler, 2010: 25). El marco que acota la voz de Ernaux configura una nueva legibilidad y, por lo tanto, vulnera ese contexto que, al releerse, pasa a ser otro. Así, “de este modo se dan las condiciones apropiadas para el asombro, el escándalo, la revulsión, la admiración o el descubrimiento, según la manera cómo el contenido queda enmarcado por un tiempo y un lugar cambiantes” (Butler, 2010, p. 28). Ese asombro, esa admiración, al menos, quedan para nuestra posibilidad de resignificar el presente.

8 CONCLUSIONES

El análisis de *Les années Super 8* permite comprender cómo un archivo audiovisual íntimo puede ser resignificado y convertido en un dispositivo crítico de memoria. En esta operación se desvela lo que Tello (2018) denomina la violencia constitutiva del archivo: todo gesto archivístico supone una selección que implica exclusión y borrado. El filme de Annie Ernaux y David Ernaux-Briot hace visible esa violencia, pero también la convierte en motor de un contra-archivo que reabre la posibilidad de narrar desde las fisuras de lo familiar y lo íntimo. La polifonía de voces que atraviesa la película cuestiona la noción de autoría única y despliega una subjetividad fragmentada, situada en la intersección de distintas temporalidades. Esta configuración dialoga con la teoría feminista de la performatividad (Butler, 1998, 2010), pues revela cómo la identidad no se presenta como esencia, sino como efecto de actos repetidos, seleccionados y resignificados en el tiempo. Asimismo, la intertextualidad entre el archivo fílmico y el archivo literario muestra que la memoria no se limita a un soporte, sino que emerge en el cruce entre diferentes lenguajes. *Los armarios vacíos* (1974) se convierte en un contra-archivo literario que ilumina lo no filmado y lo silenciado, al tiempo que desestabiliza la representación normativa de la vida familiar inscrita en las imágenes de Super 8.

De manera paralela, la película pone en evidencia cómo la vida íntima está atravesada por los procesos históricos. Esta imbricación supone una reiteración más de esa idea feminista de imbricación entre lo personal y lo político, ya que la historia doméstica de una familia francesa se convierte en relato de un tiempo colectivo. Y al mismo tiempo, en ese primer nivel de lectura capturado por la cámara de Philippe Ernaux, no deja de constituir una citacionalidad más de la norma de lo que significa una familia hegemónica, suponiendo que lo político también es constitutivo de la vida personal.

En definitiva, *Les années Super 8* no puede ser leída como un mero testimonio autobiográfico ni como un depósito pasivo del pasado en el formato de un conjunto de filmaciones familiares, sino como una práctica de relectura que transforma el archivo doméstico en una mediación política y afectiva con su presente y con este presente. El filme muestra que el archivo es siempre un dispositivo performativo de subjetivación y resistencia, capaz de reconfigurar y hacer permeables las fronteras entre lo íntimo y lo colectivo, lo literario y lo audiovisual, la memoria y la historia. Este estudio permite concluir que la película constituye un ejemplo relevante de cómo los archivos personales pueden ser reapropiados para generar narrativas feministas transformadoras, suponiendo una oportunidad a la hora de reconfigurar las prácticas de memoria en la contemporaneidad.

9 REFERENCIAS

Baron, J. (2012). The Archive Effect: Archival Footage as an Experience of Reception, *Projections*, 6 (2), 102–120. <https://doi.org/10.3167/proj.2012.060207>

Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista, *Debate Feminista*, 18, 296-314. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1998.18.526>

Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós.

Cantón M. L. (2024). Les Années Super 8: Un regard intime et historique sur le passé familial d'Annie Ernaux. Entretien de Loreto Cantón avec David Ernaux. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 39(2), 249-250. <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/99029>

Castillejo, A. (2016). Violencia, inasibilidad y la legibilidad del pasado: una crítica a la operación archivística. En F. Gorbach y M. Rufer (Coords.). *(In)disciplinar la investigación: archivo, trabajo de campo y escritura*. Universidad Autónoma Metropolitana-Siglo XXI, 114-139.

Ernaux, A. y Ernaux-Briot, D. (2022). *Les années super 8*. Documental.

Fernández Labayen, M., & Oroz, E. (2013). Plug-ins del yo: Inscripciones autobiográficas en los documentales transnacionales de Andrés Duque. En M. Francés, J. Gavaldà, G. Llorca, & À. Peris (Eds.), *El documental en el entorno digital* (pp. 101–117). Editorial UOC.

Foucault, M. (1991). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI.

Foucault, M. (2003). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.

Gorbach, F., & Rufer, M. (Eds.). (2016). *(In)disciplinar la investigación: Archivo, trabajo de campo y escritura*. Universidad Autónoma Metropolitana; Siglo XXI Editores.

Kim, J. (2016). *Between film, video, and the digital: hybrid moving images in the post-media age*. Bloomsbury Academic.

López Méndez, A. (2022). *Contra la literatura del yo. Letras libres*. <https://letraslibres.com/literatura/astrid-lopez-annie-ernaux-anees-super8/>

Luquín Calvo, A.; Ferrer García, A.; Vives, A., (2023). Deconstrucción y reapropiación feminista del espacio en el arte. Una aproximación. *Asparkia*, 43, 17-39.

Menkes, N. (2022). *Manipulación: Sexo, cámara, poder*. Documental.

Monterde Lozoya, J. E. (2013). *Artes en pantalla. El cine como dispositivo crítico*, Editorial UOC.

Nichols, Bill. (1997). *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.

Ortega Gálvez, M. L. (2008). Cine directo: notas sobre un concepto. En M. L. Ortega Gálvez & N. García (Eds.), *Cine directo: reflexiones en torno a un concepto* (pp. 17–27). T&B Editores.

Quintana, Á., (2002). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Acanalado, 2003.

Yáñez, J. y Quintana, Á., (2022). Les Années Super 8 (Annie Ernaux, David Ernaux-Briot). Cannes 2022 – Quincena de los Realizadores, *Caimán. Cuadernos de cine*. <https://www.caimanediciones.es/les-anees-super-8-annie-ernaux-david-ernaux-briot-cannes-2022-quincena-de-los-realizadores/>

Sánchez Macedo, J. (2020a). El principio hegemónico de procedencia como herramienta conceptual para entender el archivo, *Intervención*, 23, 34-48.

Sánchez Macedo, J. (2020b). El giro archivístico. Su impacto en la Investigación Histórica. *Humanitas Digital*, 47, 183-223. Recuperado a partir de: <https://humanitas.uanl.mx/index.php/ah/article/view/279>

Sekula, A. (1986). The Body and the Archive, *October*, 39, 3-64.

Tello, A. M. (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. La Cebra.

Traverso, E. (2019). *Melancolía de izquierda. Después de las utopías*. Galaxia Gutenberg.

Unifrance. (2023). *Annie Ernaux & David Ernaux-Briot talk about their documentary film 'The Super-8 Years'*. Documental. <https://www.youtube.com/watch?v=sm6e8h4YpRs>