

ALFONSO DÍAZ TOVAR
(México)

LILIANA PAOLA OVALLE
(México)

ALFONSO DÍAZ TOVAR

Psicólogo de la UNAM. Cuenta con un diplomado en Antropología Visual en la ENAH, y actualmente está terminando la maestría de Antropología Social en el Instituto de Investigaciones Antropológicas, de la UNAM. Desde hace más de una década se ha especializado en el estudio y análisis de la Memoria Colectiva. En su trayectoria laboral integra las labores académicas y de producción audiovisual. Entre sus principales publicaciones se encuentran «La sociedad a dos de tres caídas sin límite de tiempo», en el libro «*Psicologías inútiles*», y «Commemoraciones sociales: las prácticas de la memoria», en el libro «*Memoria Colectiva. Procesos psicosociales*» ambos coeditados por la UAM y Miguel Ángel Porrúa.

LILIANA PAOLA OVALLE

Doctora en Estudios de la Globalización por la UABC. Maestra en Estudios Sociales por la UABC y Psicóloga por la Pontificia Universidad Javeriana. Investigadora de tiempo completo del Instituto de Investigaciones Culturales-Museo de la Universidad Autónoma de Baja California. Está inscrita en la línea de investigación de Discurso, Poder y Representaciones de la UABC, del cuerpo académico Culturas Contemporáneas. Se ha especializado en el estudio de la narcoviolenencia. Otro de sus principales intereses académicos, está relacionado con el uso de imágenes (fotografía y video) en la investigación sociocultural y la Videodocumentación como una técnica de investigación de base comunitaria. Es autora de los libros «*Engordar la vena. Discursos y prácticas de los usuarios de drogas inyectables*» 2009, y «*Entre la indiferencia y la satanización. Representaciones sociales del narcotráfico*» 2007, editados por la UABC.

Correo electrónico: paola.ovalle@uabc.edu.com.mx



Alfonso Díaz Tovar



Liliana Paola Ovalle

El cine documental. Materia y sustento de las memorias subalternas

*The documentary film.
Matter and sustenance
of the subaltern memories*

Recibido: 17/09/2014 • Aceptado: 11/11/2014

© De conformidad por sus autores para su publicación. Esta cesión patrimonial comprenderá el derecho para el Anuario ININCO de comunicar públicamente la obra, divulgarla, publicarla, y reproducirla en soportes analógicos o digitales en la oportunidad que así lo estime conveniente, así como, la de salvaguardar los intereses y derechos morales que le corresponden como autores de la obra antes señalada. Prohibida su reproducción total o parcial sin la autorización de los autores. Ley de Derecho de Autor. Gaceta oficial N° 4638 Extraordinario. 1° Octubre de 1993. Las fotos e imágenes utilizadas son estrictamente para uso académico.

RESUMEN

ALFONSO DÍAZ TOVAR y LILIANA PAOLA OVALLE

El cine documental. Materia y sustento de las memorias subalternas

En este artículo, el campo del cine documental es ubicado como un archivo vivo y en construcción, como el sustento de la memoria de los grupos subalternos. Se parte de un breve marco conceptual, que identifica la memoria colectiva como un proceso de reconstrucción e interpretación de la experiencia pasada y al cine documental como un artefacto de la memoria. En los últimos apartados, se señalan cuatro temáticas centrales en la actual producción documental: excluidos socialmente, víctimas de la violencia, mujeres y disidentes sexuales. Argumentamos aquí que alrededor de estas cuatro temáticas se viene consolidando el proceso de registro y articulación de la memoria de colectivos subalternos que son el reflejo de los retos y debilidades de nuestro actual mundo globalizado.

Descripciones: Memoria colectiva / Cine documental / Artefactos / Subalterno /

ABSTRACT

ALFONSO DÍAZ TOVAR y LILIANA PAOLA OVALLE

The documentary film. Matter and sustenance of the subaltern memories

In this paper, based on an analysis of the current outlook of documentary film, it is argued that this genre can be understood as a living and in construction archive of memory of subaltern groups. It begins with a brief conceptual framework that places the collective memory as a process of reconstruction and interpretation of past experience and the documentary film as a mechanism of memory. In the final sections, some facts that focus on four central themes: socially excluded, victims of violence, women and sexual dissidents, are discussed. We argue here that around of these four subjects that are booming in current documentary cinema, has been consolidating the registration process and memory articulation of subaltern collectives in which the challenges and weaknesses of our current globalized world are reflected.

Keywords: Collective Memory / Documentary Film / Subaltern groups /

RÉSUMÉ

ALFONSO DÍAZ TOVAR y LILIANA PAOLA OVALLE

Le film documentaire. Matière et la subsistance de souvenirs subalternes

Dans cet article, le domaine du **film documentaire** est placé comme une archive vivante et de la construction, comme une mémoire vivante de groupes subalternes. Il commence par une brève cadre conceptuel qui identifie la mémoire collective comme un processus de reconstruction et de l'interprétation de l'expérience passée et le film documentaire comme un artefact de la mémoire. Dans les dernières sections, quatre thèmes centraux identifiés dans le présent document: la production socialement exclus, victimes de violence, les femmes et les dissidents sexuels. Nous soutenons ici que autour de ces quatre thèmes se consolide le processus d'inscription et de l'articulation des groupes mémoire subalternes qui reflètent les défis et les faiblesses de notre monde globalisé actuel.

Mots-clés: La mémoire collective / Cinéma Documentaire / Artefacts / groupes subalternes.

RESUMO

ALFONSO DÍAZ TOVAR y LILIANA PAOLA OVALLE

O filme documentário. Matéria e sustento de memórias subalternas

Neste artigo, o **campo do documentário** é colocado como um arquivo vivo e construção, como memória viva dos grupos subalternos. Ela começa com um quadro conceptual breve que identifica a memória coletiva como um processo de reconstrução e interpretação da experiência do passado e do documentário como um artefato de memória. Nas seções finais, quatro temas centrais identificados no presente documento: produção socialmente excluídos, vítimas de violência, as mulheres e os dissidentes sexuais. Defendemos aqui que em torno desses quatro temas está a consolidar o processo de registro e articulação de grupos subalternos memória que refletem os desafios e os pontos fracos do nosso atual mundo globalizado.

Palavras chaves: Memória coletiva / Cinema Documentário / Artefatos / grupos subalternos.

INTRODUCCIÓN

Existen múltiples vías, vehículos, herramientas y prácticas que sirven a las sociedades para recordar, pues ya sea a través de la conversación, el discurso o la retórica (Billig, 1990; Middleton y Edwards, 1990), de las prácticas colectivas organizadas (Engeström, et al., 1990; Schwartz, 1990) los artefactos (Radley, 1990) o del propio olvido (Shotter, 1990), los colectivos reconstruyen el sentir y los rasgos que caracterizaron una época, conservando experiencias y sentimientos relevantes para la continuidad del grupo. En la convivencia, en las relaciones, en las prácticas, en «nuestras más frágiles y caprichosas facultades» (Yerushalmi, 2002: 2) se van manteniendo, reconstruyendo y reproduciendo esas pistas, marcas y recuerdos de una sociedad, gracias al diálogo entablado entre generaciones, porque en efecto, «el pasado le habla al presente. Se dirige a nosotros. Nos interpela» (Finkelkraut, 2000: 86).



En la disciplina antropológica, desde hace poco más de medio siglo, se ha echado mano de medios audiovisuales para diferentes fines, ya sea para ilustrar el trabajo hecho en campo, como un registro etnográfico o como una narrativa propia de un fenómeno de estas dimensiones. El caso es que de alguna forma, se ha intentado aprovechar ciertos avances de la tecnología para generar documentos visuales de eventos de la vida cotidiana y de diversas sociedades.

Justamente lo que se argumenta en el presente texto, es que este tipo de trabajo documental, debe considerarse como uno de los recursos de la memoria, pues a través de técnicas fílmicas, se da cuenta de épocas, se repasan sociedades y pensamientos, y se da tratamiento a fenómenos, que en ciertos casos o en historia omite o ignora. Es por ello que se echará mano de algunos preceptos y alusiones de la antropología visual.

En el primer apartado, titulado *La memoria y los recursos del pasado*, se establece un breve marco conceptual, que permite delinear la importancia de la memoria colectiva como proceso de reconstrucción e interpretación de la experiencia pasada. El segundo apartado se titula *El cine documental como artefacto*. Los artefactos de la memoria son puentes que trazan los vínculos entre las diferentes generaciones y permiten reconocer y entender diversos procesos históricos. En este apartado, se ubica el papel del cine documental como un excelente vehículo de registro y articulación de la memoria colectiva.



Pero para entender el papel del cine documental como artefacto de la memoria, es necesario conocer y partir del debate que existe en el intento de diferenciar entre la memoria colectiva y la historia oficial. Este es el objetivo del tercer apartado, *Memoria e Historia. Poder e Imagen*, en el que se

señala la existencia de memorias dominantes o hegemónicas (cercanas a la historia oficial e institucionalizada) en contraposición a memorias subalternas, silenciadas, invisibles. Son estas últimas, las memorias subalternas, las que nos interesa discutir en este texto. Y a ello nos abocamos en el cuarto apartado, titulado *Memorias subalternas en el cine documental contemporáneo*. Aquí discutimos y ejemplificamos el auge del cine documental que explora algunas temáticas específicas: Excluidos socialmente, víctimas de la violencia, mujeres y disidentes sexuales. Argumentamos aquí que alrededor de estas cuatro temáticas, que están en auge en el cine documental actual, se viene consolidando el proceso de registro y articulación de la memoria de colectivos subalternos en los cuales se reflejan los retos y debilidades de nuestro actual mundo globalizado.

LA MEMORIA Y LOS RECURSOS DEL PASADO

Lejos de la postura tradicional que concibe a la memoria como un almacenamiento individual de los recuerdos, encontramos que la esencia de la recuperación del pasado es su carácter colectivo, pues además de que los medios y afluentes de los que echa mano están concebidos en un terreno social, se organiza por estructuras de tiempo y espacio. La lógica de la memoria es la de la interpretación, de la reconstrucción y de la reelaboración de la experiencia pretérita, escrutinio elaborado desde lo que se ha convenido llamar tiempo presente, desde el punto de vista del momento actual, fundido con las impresiones, los gustos, las ideas, los estilos, las



formas, las relaciones y las condiciones de la propia colectividad. A través del lenguaje es como se va representando y se va reconstruyendo el pasado, pero no cualquier pasado, sino uno propio; en este sentido, cuando alguien recuerda, no lo hace instalado en el pasado, sino que de manera inversa, se hace desde el presente, esto es, traen a la actualidad sucesos que la comunidad ha decidido guardar en la memoria, mediante el trazo de puentes tan largos como se requieran edificar.

Existen múltiples formas para reconstruir el sentir y los rasgos que caracterizaron una época, y para ello se pueden hacer uso de diversas herramientas como recursos útiles a la memoria. Para lograrlo, el lenguaje no debe asociarse únicamente con su versión oral, sino que otras manifestaciones como lo escrito, las imágenes, las gesticulaciones que están ancladas en lo corporal, así como algunas expresiones pictóricas que se encuentran en el terreno de lo visual (Mendoza, 2001), son otros medios que, como testigos, cuentan lo sucedido y pueden ser considerados para hacer un ejercicio de memoria: reportajes, diarios personales, periódicos, novelas, testimonios y en general escritos que relaten lo que en la vida de una colectividad ocurrió.

Asimismo, la literatura, la música o las mismas películas, han sido considerados como herramientas de la memoria, en tanto que han permitido el acceso a diversas perspectivas sobre acontecimientos significativos del pasado, y su recuperación por sectores que se sienten aludidos y que de alguna manera mantienen con vida tales eventos. Son recursos que versan sobre épocas específicas, de una sociedad definida, que dan cuenta de temáticas religiosas, culturales, económicas o sociales, y su valor radica en el alcance que tienen, pues poseen la propiedad de comunicar a otras personas sobre ciertas cuestiones que posiblemente no estén en la agenda de la historia o simplemente de temas que no se quiere tocar por la incomodidad que conllevan.

Para entender cómo es que los recuerdos se mantienen y se transmiten a otras generaciones, es conveniente analizar los llamados *artefactos de la memoria*, que podrían definirse como: «Todo objeto material al que las distintas sociedades le conferieren un significado y se apoyan en ellos para recordar». Es así que los artefactos otorgan un sentido al pasado experimentado por una colectividad. La idea de los artefactos es que perduren y

que en un futuro comuniquen situaciones convenientes para un grupo o sociedad. Los artefactos tienen una larga historia y de acuerdo a su tiempo y condiciones se van modificando, pero no así su intención, que siempre es comunicar para no caer en el olvido.

Es el ruso Lev Vygotsky (1930) quien designa a los objetos materiales como guardianes de significados, como un medio para «dominar la naturaleza», como herramientas que sirven de «mediadoras» entre las personas y su entorno; en suma, lo que intenta explicar es que los individuos construyen estímulos artificiales, herramientas que sirven para conducir y dominar su mundo, como el caso de los indios peruanos, que anudaban un pañuelo a la perilla de una puerta con el objetivo de recordar algo. El tamaño es poco relevante, ya que bien puede tratarse de «cositas» como el álbum familiar, recaditos de viejos pretendientes, postales del primer viaje, boletos de conciertos, videos caseros, pétalos de rosas recibidos el 14 de Febrero, o bien algunos que competen a un mayor número de personas, como los monumentos, los panteones, los museos, las galerías, las zonas arqueológicas, las placas en el metro, las fechas y los días del calendario, cosas que se entremezclan entre el espacio y el tiempo, construidas con la finalidad de facilitar el recuerdo.

Los artefactos constituyen puentes y lazos que unen a una generación con otra, que le transmiten, que le cuentan y refieren simbólicamente lo que sus propias relaciones han mantenido y entendido de la vida. Asimismo, existe una tradición y una costumbre de recurrir a este tipo de elementos para transmitir la memoria de un pueblo, mismas formas que han sido inculcadas por antepasados con la finalidad de dar a conocer a sus herederos su relación con otras comunidades,



con su Dios, con su medio (*cfr.* Florescano, 1999). A partir de éstos, es que las personas se pueden hacer una idea de lo que fue e imprimirle un sentido que vaya con los nuevos tiempos, esto es, no sólo se recuperan los significados anteriores para mantenerse tal cual, sino que sean reinterpretados y dotados con constancias que van de acuerdo con el grupo de estancia vigente. Bien se puede tratar de grandes construcciones erigidas en el centro de una nación o de un trofeo que se luzca en la sala de una casa, pero lo que cabe recalcar en este punto, es que recordar utilizando este tipo de herramientas opera lo mismo para las personas que para los colectivos, pueden insinuar tanto el afecto de una sociedad de dos personas, hasta de uno que corresponde a comunidades enteras (*cfr.* Lowenthal, 1985; Fernández, 1994).

EL CINE DOCUMENTAL COMO ARTEFACTO

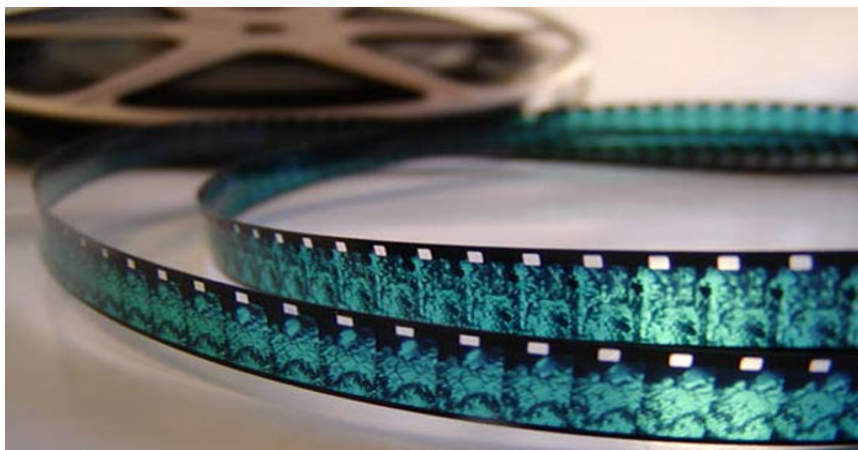
En otros tiempos, los artefactos de la memoria se construían con base en las posibilidades corporales de las personas, así como sus movimientos y sus expresiones; al paso del tiempo, fueron las construcciones y las edificaciones quienes continuaron con la labor comunicativa, hasta arribar a los sistemas organizados de manera intencional para dar cuenta, no sólo del presente, sino también del pasado. Durante el siglo XX el desarrollo de la tecnología fue tal, que imágenes, sensaciones, sueños, discursos, episodios y pensamientos, se lograron mantener en dispositivos de fácil acceso. En conjunto, este avance posibilitó que se almacenaran de distintas formas las experiencias vividas por sociedades enteras. En cierta medida, el cine y la fotografía fueron los dos vehículos encargados en llevar a cabo estos registros, que más que datos o descripciones estáticas, representan una manera de conocer, de saber, pues a través de éstos: «no sólo se relatan o interpretan hechos del pasado, sino que se despliega el imaginario social instituido e instituyente de una sociedad» (Vázquez, 2001: 36).

Por otro lado, encontramos que las dimensiones de lo visual, de manera notoria en el caso de la fotografía y el cine, concretiza y refleja algunos niveles de la memoria, pues a través de una selección de imágenes, puede convertir algunas de éstas: «en emblemas de valores, ideas y, por tanto, mediante abstracción, incluso si esto supone extraviar el contenido concreto de las mismas o falsear su origen» (Sánchez-Biosca, 2006: 14). De esta

forma, el cine puede devenir como un instrumento de comunicación, toda vez que tiene la capacidad de mostrar sucesos que de otra manera hubiera sido poco probable transmitir a sectores que no experimentaron lo que en las cintas se narra. Sin embargo, no es cualquier cine el que nos ocupa en este trabajo, sino el que se ha desarrollado desde la mirada antropológica, a saber, el llamado *cine documental*.

Como toda buena amalgama disciplinar tiene múltiples definiciones y ha sido recibido de diferentes maneras, algunas desde el conservadurismo del rechazo, otras más, desde el agrado de la apertura y la convivencia con otras artes. Una de las aproximaciones conceptuales al registro documental podría ser la brindada por Margarita Dalton que lo define como: «la utilización de medios audiovisuales para profundizar en el conocimiento de otras estructuras sociales o para el registro de una expresión de una o varias sociedades a través de rituales, vestimentas, ceremonias y festejos» (1991: 11); sin embargo, resulta que esta definición queda corta, pues no puede tomarse únicamente como una técnica de registro o de profundización de un fenómeno, sino que puede representar un estudio en sí, con mirada y discurso propio, un diálogo singular entre investigador y fenómeno, en suma, un tratamiento narrativo de la realidad. Empero, también cabe reconocer que dentro de la tradición de la disciplina antropológica, este tipo de vehículos se le ha visto con recelo, apelando a la ausencia de estructura científica que tienen los medios fílmicos.

En suma, recurrir a esta estrategia de recuperación del pasado tiene los siguientes propósitos: i) conocer aspectos y dimensiones de fenómenos específicos de alguna sociedad; ii) englobar lo disperso, darle unidad a lo que está separado, iii) abordar con cierto desahogo (comodidad) temáticas que «de otro modo apenas ‘cabrían’ en programas académicos y reflexiones científicas» (Salvador, 1997; Vázquez, 2001); iv) la ampliación de perspectiva sobre determinados acontecimientos; v) la confrontación de distintos puntos de vista, en tanto que hay distintos pensamientos y voces en esas narrativas, vi) la profundización y crítica de la temática en cuestión: «ir fijando un poco más allá» (Salvador, 1997: 20) y finalmente, vii) mantener la interdisciplinariedad, en tanto que un mismo evento puede ser leído, visto, analizado, trabajado, desde distintas perspectivas teóricas complementarias (Seminario de Memoria Colectiva, 2005).



Si bien en los últimos tiempos la historia como disciplina, ha propuesto la utilización del cine como «instrumento» para la reconstrucción del pasado (Salvador, 1997), y que en múltiples casos el primero ha llegado a ser considerado como fuente primaria, lo cierto es que *grosso modo* se presuponen como «recursos y materiales de apoyo» (p. 17). En el caso de la memoria ocurre algo distinto, ya que lo que pretende es recuperar la «vivacidad» de las narrativas cinematográficas (*cf. v. gr.* Vázquez, 2001, Levy, 1958) y dotar de un mayor ímpetu, agudeza, vitalidad y comprensión a las distintas expresiones que se manifiestan por estos medios. Esto se aprecia en uno de los trabajos pioneros en materia de cine etnográfico, a saber, la obra de Robert Flaherty titulada *Nanook of the North*, donde más que narrar la historia del hombre que lucha por sobrevivir en una latitud en condiciones sumamente adversas, cuenta la vida de un esquimal llamado Nanook. Un cómplice dispuesto a mostrar cómo vive, cómo juega, cómo piensa, lo cual en ningún momento demeritó los alcances narrativos de una sociedad como la de los esquimales, por el contrario, representa de manera elocuente la vida y vicisitudes de este tipo de sociedad.

En México también han existido expresiones documentales que tratan un acontecer cotidiano de principios del siglo pasado. Tal fue el caso de Salvador Toscano, el cual a través de fiestas, bailes y tradiciones, muestra

diferentes dimensiones de la diversidad cultural de aquella época. Pero no únicamente ese día a día, sino que también dio cuenta de acontecimientos de suma relevancia en la historia, como fue el desarrollo de la lucha revolucionaria en este país. Innegablemente es uno de los trabajos elaborados con esta técnica audiovisual más importantes en México, pues además de ser el primer largometraje documental manufacturado en esta tierra, expresa de buena forma la manera en que este tipo de recursos ayudan a la edificación y reconstrucción de un pasado, a pesar de la distancia en el tiempo, en ocasiones, diseñando: «Las líneas de fuerza de otro tipo de historia-memoria» al grado, incluso, de armar una «contrahistoria» (Brossat *et al.*, 1990: 22). Por eso es que a los productos fílmicos se les ha denominado «medidores públicos» de la memoria colectiva (Pennebaker y Crow, 2000).

Sin embargo, el cine documental no únicamente es constancia de un tiempo, sino también de una representación de la manera de ser de una colectividad. Parte de un punto de vista que no es el mismo que el de la Historia, pues a su forma, elabora una explicación de una serie de sucesos: «inscribiéndolos en cadenas causales que les otorgan sentido» (Sánchez-Biosca, 2006: 13). Más que eso, lo que trata de hacer es dar cuenta de un sentir, de representar fenómenos que hablan desde las entrañas de una sociedad, que son más parte de una memoria colectiva, que de un episodio en la Historia de la Nación. No son microhistorias, sino es la vivencia de la gente, son las vicisitudes que muchas disciplinas de las ciencias y las artes ignoran o simplemente por sus características de poco comercial, son sacadas de la agenda.

Algunos trabajos documentales mexicanos han sido sumamente ilustrativos de esto, como el caso del trabajo de Carlos Armella titulado «Toro Negro». Este trabajo, además de retratar la vida de un torero del sureste mexicano, muestra dos caras, tanto del alcoholismo, como la relación en pareja que, en combinación, muestran el machismo de una sociedad en una de sus expresiones más violentas: la mujer que es salvajemente golpeada por el esposo que llega a casa en suma embriaguez.

El trabajo documental de Rivera y Zirión intitulado «Voces de la Guerrero» (2003) nos sumerge en un mundo en cierto sentido y muy paradójicamente ajeno: la vida de niños que viven en la calle; enmarcado en una

colonia de la Ciudad de México, en un ejercicio de transición de medios, los adolescentes habitantes de estas calles nos muestran de viva voz las alegrías, las tristezas, los sueños, los anhelos, los pasados, los conflictos y algunos episodios más por los que día a día tiene que pasar esta pequeña sociedad. En ambas cintas documentales, se muestra un lado de la sociedad, uno que parece ser oscuro, uno que parece que no se quiere mirar o que simplemente no se puede admitir y asumir de manera natural, porque naturalmente incomoda.

Pero de igual forma el cine documental ha sido un artefacto que versa sobre artefactos, es decir, que se ha centrado en temas que están en la agenda de la memoria y que tienen como discurso central la naturaleza del recuerdo, sus vehículos, afluentes y sobre todo, de su función. El trabajo documental del español José Luis Güerín llamado «En construcción» bien puede ilustrarlo, pues trata el tema de los espacios, pero no de cualquiera, sino de uno que tiene una carga especial, una llena de memoria. Y es que en los espacios también hay memoria, una que incumbe a una esfera más amplia: el barrio chino, lugar de «mala monta» en Barcelona que está siendo transformado en un espacio con otra configuración, uno que corresponde más con los tiempos modernos y las buenas costumbres (*sic*), y deja de ser ese lugar que tiene que ver con una forma de vida, de ser y entender el mundo. Se muestra la forma en que la gente se aferra o se desprende de esos artefactos, sabiendo que en ellos está contenido su pasado: cuando los muros sean destruidos, la memoria se irá con ellos, y el documental quedará como testigo para poder decir que allí estuvieron.

Dicho lo anterior, se puede asegurar que los trabajos documentales tienen la capacidad de producir materiales con los que se pueda construir y reedificar el pasado de una sociedad. Sea de una manera o de otra, con técnicas más de avanzada o bajo las más rústicas condiciones de grabación, los documentales comunican significados de acontecimientos, y como obra narrativa de un pasado experimentado por algunas colectividades (*v.* Bruner, 1990), transmite el sentir de éstos a otros grupos que quizá por otros medios, como la obra científica, permanecerían ajenos y distantes a tales eventos. Lo anterior ocurre porque, en última instancia, el cine es «una forma de pensamiento y de expresión» (Deleuze, citado en Molina, 1998) que

posibilita una mejor comunicación, entendimiento y comprensión del sentido de lo sucedido, y para ello se requiere de un discurso más evocativo que el de la ciencia (v. Fernández, 1994).

El cine documental cobra relevancia a la luz de lo que aporta, de lo que dice, de lo que testimonia, de lo que comunica: desentraña fenómenos y procesos psicosociales, y de esta manera diversos eventos abordados por las películas «adquieren un mayor grado de inteligibilidad y comprensión» mediante el trato que le otorgan las películas (v. Vázquez, 2001). El propio cine viaja en el sentido de la literatura narrada: «ha cambiado nuestra forma de recordar: cambiando los contenidos de nuestra memoria, cambiando nuestra propia memoria» (*Ibíd.*, p. 35).

MEMORIA E HISTORIA. PODER E IMAGEN

La distinción entre memoria e historia, al igual que la autoría del término de memoria colectiva, la hace por primera vez Maurice Halbwachs (1950). Halbwachs (1950) expresaba que hay tantas memorias como grupos existentes, versiones, interpretaciones, puntos de vista según la sociedad y las ideas que se compartan. Por el contrario a lo que ocurre en la historia, pues no acepta vacilaciones al respecto, reconoce exclusivamente a una versión de los hechos, como la única y verdadera.

En este sentido es que se puede encontrar una diferencia fundamental entre esta historia y la memoria que aquí se está analizando, y es que mientras en la primera se puede dar cuenta de sólo una versión, de la segunda se puede hablar de muchas, de múltiples, de heterogéneas y en algunos casos, de versiones contradictorias. En efecto, según lo explica Aguilar (1992: 5) es que la historia «se cierra sobre los límites que un proceso de decantación social le ha impuesto», y la memoria colectiva «se transforma a medida que es actualizada por los grupos que participan en ella», por ello se puede decir que el pasado de ningún modo será el mismo.

Generalmente, lo que ocurre con la historia, es que con el paso de los años esa interpretación será la misma, hasta que desde las más altas esferas del poder se decida que ya no deba ser así, que debe ser rescrita según las exigencias de ese tiempo. La historia se escribe con una finalidad muy clara. Porque como dice Eduardo Galeano «la memoria del poder no recuerda:

bendice» (1997: 1), es la memoria de unos pocos que se impone a la de muchos otros, no obstante, cuando la memoria de esos muchos otros está viva, hace caso omiso de la historia, alega. En este afán de la historia elaborada por grupos de poder, por confeccionar cortes didácticos, determina claramente cuáles son los límites sobre los que se ubica, mientras que los límites de la memoria resultan ser difusos, irregulares, lábiles (Blanco, 1997).

La memoria colectiva da cuenta de los sucesos del grupo, de las vicisitudes, gustos, creencias, tendencias, que de él surgen, se basa en las experiencias y en las tradiciones, es en otras palabras, el grupo visto desde dentro, a diferencia de la historia que se presenta como una corriente de pensamiento artificial, basada en hechos, situada desde fuera de la sociedad para asimilarla de manera artificial y esquematizada. Ciertamente, la experiencia a la que intenta aproximarse esta idea de memoria, es la que está más en las relaciones grupales y con ello, mantener su carácter subjetivo, por lo que el lugar o la fecha puede variar, según el momento y acompañantes de la respectiva rememoración.

El pasado de la memoria trata de las experiencias, acontecimientos, personas, costumbres, que un grupo ha edificado, que ha vivido y por ello tiene conocimiento de éstos. Mientras que la historia habla de personajes, eventos, procesos, de los cuales el grupo no ha conocido o tenido contacto directo con ellos. Por lo tanto se puede afirmar que el pasado de la memoria colectiva está más entre la gente, entre sus conmemoraciones, sus prácticas, sus usos, sus pláticas, sus contactos, sus lecturas, sus películas, su música. En todo eso que las personas hacen a diario van reproduciendo de alguna manera algo que antes ya se había hecho y a su vez lo van transmitiendo, tendiendo puentes, de generación en generación.

Sin embargo, tampoco resulta que la memoria colectiva y la historia no se relacionen, se nutran, se complementen, y que en algún momento estén integradas. En este sentido, bien se puede encontrar que la memoria hace uso de datos históricos como punto de apoyo y referencia, y de igual manera, la historia toma de la memoria «elementos mínimos de verosimilitud para ser aceptada por el grupo o grupos sociales a que hace referencia» (García, 2002: 5).

La importancia del cine documental como artefacto de la memoria, sólo se puede apreciar en el marco de esta diferenciación entre la Memoria

y la Historia. Más aun, en la discusión sobre Memoria y Poder. Este debate, parte del reconocimiento de la existencia de memorias dominantes o hegemónicas (cercanas a la historia oficial e institucionalizada) en contraposición a memorias subalternas, silenciadas, invisibles. Como nos recuerda Florescano, la memoria es la reconstrucción del pasado que se hace a partir del presente; «los intereses de los hombres que deciden y gobiernan ese presente intervienen en la recuperación del pasado» (1998: 22).



Según esto, los grupos sociales que ostentan el poder político y/o económico, tienen la posibilidad de reconstruir e imponer una visión del pasado conveniente a su propósito de perpetuar sus privilegios. Se trata de «un poder que administra y garantiza sus privilegios mediante la puesta en escena» (Balandier, 1994: 19). La memoria colectiva hegemónica, se constituye a partir de una reserva de imágenes, de símbolos, de prácticas. Se institucionaliza en una historia idealizada, construida y reconstruida según las necesidades y al servicio de los grupos de poder.

Balandier nos recuerda que lo imaginario «oficial» enmascara la realidad y la metamorfosea. «La fiesta nazi en la que ni siquiera faltaban los más poderosos simbolismos cósmicos, es la ilustración más frecuentemente citada de ello. Anulaba las divisiones sociales, abolía todo discurso en

favor del puro encantamiento, vinculaba casi a la manera de una comunión, conducía a la desposesión de uno mismo. ...El desfile, la procesión militar y civil, son las expresiones ceremoniales del dogma y de la pedagogía de los gobernantes» (Balandier, 1994: 21).

«El poder del Estado es la forma más visible del poder» (Elías, 1994: 88). Esto explica el énfasis en el poder político cuando se trata de delinear las relaciones de fuerza que privilegian ciertas memorias en detrimento de otras. Sin embargo, como nos recuerda Blair (2011: 70) «la escisión entre memorias dominantes y memorias subterráneas no remite, forzosamente, a la oposición entre Estado y sociedad civil; en muchos casos el problema se da en la relación entre grupos minoritarios y sociedad englobante».

Para entender esta precisión de la mejor manera, el concepto de hegemonía resulta pertinente. «Lo hegemónico» hace referencia a lo dominante, a la objetivación del poder en los discursos y en las prácticas sociales. Se trata de un poder supremo que no sobrevive únicamente gracias al uso de la fuerza. Requiere ante todo de la capacidad de generar una adhesión y consenso social. «Lo hegemónico» se incorpora y se naturaliza. Como señala Weber (2007: 7) «en las relaciones de poder, el mandato influye como si los dominados hubieran asumido por su propia voluntad el contenido del mandato». Este autor introduce en la discusión sobre la noción del poder el problema de la legitimidad, íntimamente asociado al concepto de hegemonía.

La hegemonía reside principalmente en la sociedad civil. No es simple dominio ni puro consenso. La hegemonía organiza tanto la coerción necesaria para mantener el dominio, como el consenso que lo hace creíble y culturalmente aceptable. Los discursos hegemónicos, no sólo involucran a las instancias organizadoras del poder social –como el Estado– sino que penetran profundamente en las visiones del mundo aceptables y aceptadas por la sociedad en su conjunto o, al menos a sectores mayoritarios (Calveiro, 2012: 13).

Existen entonces, memorias que cuentan con el privilegio de la visibilidad. Memorias articuladas por los dispositivos del poder. Coexisten con memorias marginales, ocultas, invisibilizadas, subalternas. Al respecto Blair (2011: 74) señala: «si bien todas son iguales frente al análisis, desde el punto de vista social y político son muy diferentes, están diversamente jerarquiza-

das y opuestas por relaciones de dominación y legitimidades públicas... víctimas y victimarios no construyen la memoria con los mismos recursos y las mismas posibilidades de visibilidad».

Es entonces, cuando cobra vital importancia el cine documental como artefacto de la memoria, ya que éste se ha ido consolidando como un espacio para el cuestionamiento y la deconstrucción de los discursos y las prácticas hegemónicas. «El discurso documental se ha constituido como un espacio de resistencia y alternativo a los discursos sobre lo real en los medios de comunicación social y a la hegemonía de la ficción» (Ortega, 2005: 280). Sin duda, el modo de producción independiente en la gran mayoría del cine documental, ha incidido en su consolidación como un espacio de articulación de las memorias subalternas.

En las ciencias sociales el término *subalterno* es usado para referirse a sectores marginalizados, que se encuentran en situación de inequidad u opresión. Este uso de la palabra proviene de la obra de Antonio Gramsci, pero ha recobrado fuerza al interior de la corriente teórica de los estudios poscoloniales, que surgieron con la intención de revertir las historiografías del imperialismo colonial. El grupo de los Estudios de la Subalternidad propone un cambio de perspectiva en la teorización. Una nueva perspectiva que se sitúe en el insurgente o el «subalterno» y que visibilice las historias de dominación y explotación (Spivak, 2008: 33-34).

De esta manera, aquí nos referimos como memorias subalternas, a las memorias colectivas de grupos sociales en condiciones de opresión. Es importante señalar que no se parte de una visión que niegue la capacidad de agencia y cambio social de los grupos sociales subalternos. Por el contrario, se reconoce que estos grupos minoritarios están en la posición de subvertir la autoridad de aquellos que tienen el poder hegemónico. Más aún, se reconoce al cine documental como un importante dispositivo articulador de estas memorias colectivas marginalizadas y acalladas.

Así como el poder hegemónico se vale de las imágenes y los discursos audiovisuales para perpetuarse, los grupos subalternos pueden encontrar en las imágenes del cine documental el mejor aliado para la articulación y comunicación de sus memorias colectivas. El poder hegemónico existe y se perpetúa en la teatralidad de sus escenas. Se consolida gracias a la producción de imágenes y a la manipulación de símbolos y discursos. Balandier

nos recuerda el importante papel de los medios audiovisuales para que lo imaginario político haya devenido en cotidiano (1994: 11).

Como se viene señalando, el cine documental es un artefacto de la memoria. A través de los discursos que articula, y las imágenes que produce y manipula, se objetivan versiones, testimonios y reconstrucciones del pasado. Moles insiste en señalar la materialidad de la imagen. «La imagen aquí es una cosa, más exactamente, un objeto, puesto que es fabricada.....es siempre un producto objetivable para mí, algo que permanece a través del tiempo y que, en sus causas, puede ser dominado» (Moles, 2002: 158).

De la misma manera que la imagen debe ser entendida como un potente recurso para el poder, el cine documental debe ser entendido como la materialización y objetivación de un poder que se difumina. Ya que el cine documental es un recurso en el que todo el mundo está implicado. Puede ser instrumentado tanto por aquellos que ejercen el poder, como por aquellos sobre los que el poder es ejercido. A continuación dedicaremos un apartado para enfatizar en el cine documental preocupado por articular las memorias subalternas. Un cine que como diría Foucault, cuestiona y visibiliza las «relaciones materiales específicas de poder que hicieron y hacen posible las diversas formas de explotación y de dominación» (1999: 20).

MEMORIAS SUBALTERNAS EN EL CINE DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO

Las memorias subalternas en las que nos detenemos en este apartado, son las de los excluidos socialmente, las de las víctimas de las violencias, las de las mujeres, y las de las sexualidades disidentes. ¿El cine documental contemporáneo aborda estos temas que son generalmente silenciados en el espectáculo mediático y otros medios audiovisuales? ¿Estos productos culturales dan cuenta del cambio de perspectiva que se propone para los procesos de articulación de las memorias subalternas? ¿Asumen la perspectiva de la opresión para dar voz a sus actores? ¿Visibilizan memorias acalladas por los poderes hegemónicos?

Adelantamos una respuesta positiva. Coincidimos con Ortega (2005: 276) cuando señala al espacio documental, «campo de las supuestas imágenes de lo real», como «paradójico y sumamente interesante, en relación con las imágenes tabú de nuestra cultura». Tal y como lo señala esta autora, el

cine documental se ha constituido como un espacio de refugio para temas, recuerdos, imágenes no aceptadas, negadas o reprimidas por las prácticas cinematográficas hegemónicas y los medios de comunicación audiovisual.

LOS EXCLUIDOS SOCIALMENTE

El sistema hegemónico capitalista y neoliberal, produce para existir, sujetos marginados, empobrecidos y vulnerabilizados. El cine documental contemporáneo, retrata esta realidad y se constituye en el soporte de la memoria de la promesa incumplida de progreso y bienestar que traía consigo la modernidad y la globalización. Se trata de documentales que evidencian los mecanismos excluyentes del sistema, y el impacto de dichos mecanismos en la cotidianidad y subjetividades de quienes los sufren. Se ubican aquí los documentales que ofrecen una mirada crítica del capitalismo. Los que evidencian los mecanismos del poder económico y político para maximizar sus ganancias a costa de la vida y los cuerpos de los excluidos.

Michael Moore es uno de los documentalistas más reconocidos por su crítica al sistema capitalista. Documentales como *Sicko* (2007) en el que se visibiliza el débil sistema sanitario de USA y el fraude de las aseguradoras o *Capitalism: A love Story* (2009) donde señala el papel de bancos y empresas en las crisis económicas. *The corporation* (2003) y *So, What's Your Price?* (2007), son otras propuestas que echan mano del humor y la ironía para retratar la memoria de la otra cara de la globalización del capitalismo. A diferencia de la mayoría de la producción documental independiente que tiene una circulación restringida, estas propuestas han logrado un espacio en los medios de distribución de masiva.

Sin embargo son numerosas las propuestas, que aunque menos comerciales y con una circulación más limitada, retratan la misma temática. «A nuestra memoria». Es la primera frase que se puede leer en el documental *Del poder* (2011), de Zaván. Este documental, realizado exclusivamente con material de archivo, registra el enfrentamiento entre el Estado y los movimientos sociales que se reunieron en Génova para manifestarse contra el sistema neoliberal y la globalización, con motivo de la reunión de los presidentes del G8 (los 8 países más ricos del mundo). Zaván no recurre a la voz en off. Incluso en ocasiones prescinde del audio para que nos

concentremos en el poder simbólico de las imágenes que nos proyecta. La construcción de murallas que atraviesan a Génova, la presencia policiaca, el enfrentamiento. Son imágenes en las que se evidencia el poder y sus mecanismos represivos.



Como se viene señalando, el poder hegemónico y sus mecanismos de exclusión requieren para perpetuarse del monopolio de los medios de comunicación de masas. Requiere dirigir los contenidos, orientar el consumo ideológico. Ante este escenario, el cine documental continúa siendo un espacio de resistencia. Otro ejemplo de esto es el documental titulado TV Utopía (2011) de Sebastián Deus. Relata la lucha por existir de un canal comunitario y clandestino de la localidad de Caballito en Buenos Aires. Reconstruye la memoria comunitaria de un medio de comunicación propio, que funcionó de manera independiente en la última década del S.XX, pero que luego de una fuerte persecución legal fue finalmente clausurado. La exclusión social no es sólo económica. Implica también la imposibilidad de ser escuchado, la imposibilidad de que su memoria sea conocida e incorporada a las narrativas oficiales.

Estos mecanismos de silenciamiento de ciertos acontecimientos y banalización de la información, son bastantes conocidos en México. Donde el monopolio de los medios de comunicación niegan o minimizan la cobertura de contextos de exclusión y vulnerabilidad de ciertos grupos sociales. De nuevo, el cine documental nacional, aparece como un espacio en el que se visibilizan realidades dolorosas y silenciadas como las de los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez (Bajo Juárez, 2008)¹, El tráfico de personas y los inmigrantes (De nadie, 2005; Los que se quedan, 2008; Los invisibles, 2010; Félix, ficciones de un traficante, 2012; El albergue, 2012) o el contexto de exclusión de los grupos indígenas y rurales (Voces del Río, 2008; Cuates de Australia, 2011; Tierra Brillante, 2011)².

VÍCTIMAS DE LA VIOLENCIA

La guerra, la violencia, las violaciones a los Derechos Humanos y la lucha por la verdad y la justicia de las víctimas en diferentes partes del mundo, son temas recurrentes en el cine documental. Las memorias de las víctimas, encuentran en el cine documental el espacio de reconocimiento que les es negado en otros medios de comunicación. A nivel internacional se pueden identificar diversos festivales de Cine y Derechos Humanos donde el Cine documental tiene una importante representación (Buenos Aires, Barcelona, Berlín, Santiago, entre otros)³.

¹ El caso de las mujeres asesinadas en Juárez, permite ejemplificar la forma en que las memorias oficiales o dominantes también instrumentalizan el discurso del cine documental para comunicar sus versiones. Los documentales Silencio en Juárez, producido por Discovery Chanel y The New Juárez de Charlie Minn son prueba de ello. En el primero, aunque se presentan los testimonios de los familiares de las víctimas, no se señala la responsabilidad del Estado por omisión. El segundo reivindica el discurso de la necesidad de «mano dura» por parte del Estado y presenta el supuesto éxito de estas estrategias en la disminución de la criminalidad.

² En las experiencias contemporáneas de cine documental sobre la memoria indígena, es importante identificar la corriente de trabajos colaborativos con realizadores indígenas y el impulso que desde diferentes festivales de cine indígena, se le viene dando a propuestas y productos que surgen de las mismas comunidades y su autorepresentación.

³ En México, uno de los principales foros para el Cine Documental, el DOCS DF, cuenta con el ciclo Resistencia, especializado en películas y videos sobre situaciones de violencia y violación de derechos humanos.

Hay versiones de la guerra, la violencia y las víctimas, que cuentan con mayores recursos para darse a conocer. Memorias como las del Holocausto Judío son revisitadas y sus imágenes ya hacen parte del imaginario que todos tenemos de la barbarie humana. Sin embargo, el exceso de memoria sobre ciertos acontecimientos, puede velar la memoria de otros genocidios y variaciones del horror. En el repertorio de la memoria de la violencia y el dolor, contamos con los documentos audiovisuales de las últimas guerras y genocidios. Alejados de la idea del acontecimiento noticable, existen documentales que profundizan en la herida social de la constante violación de los derechos humanos que el poder ha querido condenar al olvido social. Realidades como las dictaduras militares en España y América Latina, la guerra que Israel mantiene contra Palestina, la absurda guerra en Iraq o lo que sucede al interior de Guantánamo, entre otras.

Botín de Guerra, es un relato documental dirigido por David Blaustein. En el 2000, año en que este documental se estrenó, no era tan conocido a nivel internacional el valor de la lucha de las Abuelas de Plaza de Mayo, quienes en medio del miedo y la represión salían a las calles y se organizaban para encontrar a niños secuestrados durante la dictadura militar. En el 2010 se estrenó el documental «Sombra, Niebla, Tiempo» en el que se presentan una serie de testimonios que permiten conocer los efectos psicosociales de la represión franquista. En especial de las víctimas mas invisibles: las mujeres y los niños. Este mismo año salió a la luz uno de los mas crudos documentos audiovisuales de la injusticia hacia el pueblo palestino: Lágrimas de Gaza.

Las imágenes de la guerra siempre son impactantes y dolorosas. Transgreden el sentido de lo humano. Quizá por eso, el tratamiento y la cobertura que los mas medios han dado a guerras como la del Golfo o la de Iraq, se centran en las imágenes satelitales o aéreas. La guerra registrada desde esta perspectiva, cercana a la del videojuego, no nos involucra, no conmueve. En este contexto, el documental de Mauro Andrizzi del 2008 titulado «Iraqi Short Films», llegó a tener una difusión inesperada. Utilizando imágenes «robadas», filmadas por soldados de todos los frentes, y subidas a youtube, construye un discurso político que permite ver desde otra perspectiva la cotidianidad y los efectos de la guerra. Otro documento del

horror, es un documental basado en el registro de cámaras de vigilancia en la prisión para terroristas de Guantánamo. Se titula *No te gusta la verdad* y expone el interrogatorio a un niño canadiense de 16 años.

Marina (2006: 15) afirma que una cosa es la claridad de la experiencia y otra muy distinta la claridad del sentido de la experiencia. De allí la importancia de documentar experiencias de guerra y violencias como las que aquí se ejemplifican. En este apartado se apela a la necesidad de «codificar el dolor». Esto implica recopilar, agrupar, catalogar y clasificar el repertorio de experiencias de los actores que participan o son víctimas de los hechos violentos. Existen eventos que no se pueden dejar de recordar. Especialmente cuando se trata de experiencias traumáticas. Reconstruir y articular la memoria social sobre estos crímenes ontológicos resulta fundamental para la comprensión del presente y la construcción del futuro. Lo realmente importante es cómo se recuerda o se olvidan estos hechos, estas muertes. Cómo se transmite o no, el dolor de las víctimas y los familiares; qué sentido de futuro se puede construir a partir del conocimiento de estas imágenes y de estos testimonios.

LAS MUJERES

Las grandes industrias culturales audiovisuales, son un espacio para la reproducción de estereotipos y roles de género tradicionales. Los canales e incentivos para la creación de discursos propios de las mujeres están claramente restringidos en las industrias culturales. Especialmente para aquellas propuestas que intentan desmarcarse del patriarcado, para producir e imaginar nuevas representaciones y sentidos de lo femenino, del uso de sus cuerpos, de sus deseos.

Los festivales de cine, son el espacio de circulación para la mayoría de los proyectos independientes. De allí, la importancia del surgimiento de diferentes festivales de cine con perspectiva de género alrededor del mundo. MujerDoc, organizado por la ONG Mujeres del Mundo de Zaragoza, Mujeres en foco, es el festival internacional de cine por la equidad de género de la ciudad de Buenos Aires. Lady Filmmakers es el nombre del festival internacional de cine de mujeres de Los Ángeles. Por lo general estos festivales anuales van en su cuarta o quinta emisión. En marzo de este año

se inauguró la primera emisión del festival internacional de cine de la mujer en Afganistán. Sin duda un logro. La existencia y la permanencia de estos festivales constatan e incentiva la producción de documentales que narren y articulen la memoria y el camino andado por las mujeres –y los hombres quienes las acompañan– en el proceso de revertir sus condiciones de opresión y construir relaciones de equidad libres de violencia.



Como ejemplo de este tipo de producción, queremos señalar dos documentales recientes que de manera novedosa y sutil desenmascaran los efectos de los mecanismos del poder, sobre el cuerpo de las mujeres. Cartas de Alemania (2011) y Katinoula (2012). En cartas desde Alemania, sin recurrir a los lugares comunes o a narrativas fáciles y sentimentalistas, se trata el tema del tráfico de mujeres y de la explotación sexual de sus cuerpos. Se centra en el testimonio de tres mujeres del Este que migran a Alemania y se integran de manera involuntaria en redes de comercio sexual. La fuerza del testimonio se potencia con la voz prestada de las actrices que leen los relatos. La imagen que acompaña a los testimonios es fuerte, pero no apabulla. Son imágenes de los establecimientos en los que se actualiza cotidianamente el drama de estas mujeres. Sus luces festivas y sórdidas, los colores de sus paredes, los objetos materiales que se disponen para «el disfrute», contrastan fuertemente con el trauma de sus testimonios. Katinoula es una mujer egipcia. En una cultura patriarcal que niega a las mujeres el derecho a envejecer, realizar un documental centrado en la vida cotidiana de una

mujer anciana, es una aventura arriesgada. En sus movimientos lentos, en sus actividades laborales, en sus gestos cansados, en el ingenio con el que sobrevive y sobre todo en los gestos de ilusión con que recuerda al amor de su vida, Katinoula constituye una representación alternativa del cuerpo e identidad femenina.

LAS SEXUALIDADES DISIDENTES

El colectivo LGTB (Lésbico, Gay, Transexual y Bisexual), también ha encontrado en el cine documental un canal para articular y comunicar la memoria de la lucha por el reconocimiento de sus derechos. Su posición de subalternos frente a un poder hegemónico, heterosexual y homofóbico, se ha traducido en la poca visibilidad que tienen como colectivo en las industrias culturales y del espectáculo.

En este caso, los festivales de cine independiente con temática LGTB, también juegan un papel fundamental para la producción y circulación de estos artefactos de la memoria. El Teddy, es uno de los premios más reconocidos en este género. Se entrega desde 1987 para películas de temática gay, lésbica o transgénero, la noche anterior a la entrega del Oso de Oro, dentro de los actos de la Berlinale, el Festival Internacional de Cine de Berlín. Pero fue hasta en 1992 que el comité organizador de la Berlinale reconoció oficialmente este premio y lo incluyó en la lista. Desde entonces, festivales de cine como el de San Sebastián, Milán y Venecia, han integrado a su lista de premios, uno específico, para incentivar y visibilizar los trabajos realizados con la temática LGTB⁴. Incluso, han surgido y se han mantenido festivales dedicados exclusivamente a este rubro como el Festival Internacional de Cine Gay y Lésbico de San Francisco, el Festival de Cine LGTB de Barcelona, Festival Internacional de Cine Lésbico, Gay y Transexual de Madrid, y el Vancouver QUEER Film Festival.

Sébastien Lifshitz es un documentalista y director de cine francés, cuya filmografía se centra en temáticas LGTB. En el 2012, con su documental 'Los invisibles' se propuso desintegrar algunos de los prejuicios y estereotipos

⁴ En México, en el 2012, por primera vez en 27 años de existencia, el Festival Internacional de Cine en Guadalajara (FICG) abrió una sección para la proyección de películas con temática lésbico, gay o transgénero y reconoció a las mejores con el Premio Maguey.



VANCOUVER QUEER FILM FESTIVAL

respecto al mundo de vida homosexual. Los invisibles, son personajes que se alejan del tópico del personaje estridente y visiblemente transgresor del status quo. Los personajes retratados por Lifshitz en su documental son en su mayoría homosexuales mayores, anónimos, que tuvieron el coraje de vivir su homosexualidad en 1950, una época en que ser gay era una enfermedad. En su trabajo más reciente, *Bambi* (2013), se reconstruye la historia de vida de un personaje fascinante. Marie-Pierre Pruvot. El título de este documental es el nombre artístico de la protagonista transexual, que nos narra su vida. Comparte el testimonio de sus primeros años por las calles de Argelia en un cuerpo y con un nombre con el que no se podía identificar. Nos narra su transformación, su vida de cabaret en los años 50, su trayectoria profesional y amorosa. Una historia de vida, relato de una época, de un mundo de vida, el de las noches de cabaret y los shows travestis en París.

Terminamos este apartado con otro documental que merece una mención especial: «Cómo sobrevivir una plaga» de David France (2012), en el que se articula la memoria de una lucha social. Este documento audiovisual es una pieza fundamental, no sólo para el colectivo LGBT, ni para la población VIH positivo. Documenta las actividades específicas de un movimiento social que logró que el SIDA dejara de ser una sentencia de muerte.

CONCLUSIONES. EL CINE DOCUMENTAL COMO SUSTENTO DE LA MEMORIA

A la luz de nuevas reflexiones en las ciencias sociales, el cine documental adquiere un apreciable valor como reconstrucción de periodos

específicos del pasado, en tanto que posibilita el acercamiento de un público cada vez más amplio, a un pasado que parecía cada vez más lejano. La comprensión y verosimilitud, la viveza y efectividad que no logran los discursos y reportes acartonados y crípticos de la exposición científica, se pueden lograr mediante la exposición fílmica. Si por encima de informar, el quehacer primero y último de la ciencia es arrojar luz sobre sucesos, pasados y presentes, para su mejor comprensión, el cine, en algunos casos, puede lograr de mejor forma la reconstrucción de episodios fuertes y crudos que por intereses de ciertos grupos se intentó relegar y, por tanto, mandar al olvido.

Como se ejemplificó en este texto, múltiples memorias, sobre todo las de los grupos con escasa o nula posibilidad de comunicar a públicos amplios sus experiencias más dolorosas, han tenido al cine como uno de los pocos vehículos para expresar su perspectiva, su memoria de eventos mortíferos. Medio que a su vez ha expuesto con lujo de detalle y considerando distintas visiones, lo que de otra forma hubiese quedado circunscrito al consumo local, y de lo cual, el boliviano Jorge Sanjinés sabe muy bien, por ello tanta la insistencia en generar un cine diferente, uno con compromiso social y político.

El cine documental entonces, permite el acceso a diversas perspectivas sobre acontecimientos significativos del pasado, y su recuperación por sectores que se sienten aludidos y que de alguna manera mantienen con vida tales eventos. La memoria, en tanto que parte del presupuesto de que entre más visiones hay sobre el pasado más se enriquece éste, recupera al documental como *instrumento* del recuerdo, toda vez que comunica y provee de elementos para el mantenimiento del pasado. Y lo menos relevante es si se le considera una fuente primaria o secundaria, pues lo notorio es que aporta elementos para la reconstrucción de periodos y épocas como una constancia de lo ocurrido.

Contrariamente a lo que algunos proponen (*v. gr.* Salvador, 1997: 17), los documentos fílmicos sí pueden ser vistos como «documentos históricos» en tanto que permiten conectar distintos elementos que se perciben como inconexos: cuestiones sociales, culturales, económicas y políticas, que rodean ciertas temáticas, fenómenos, sucesos, sin los cuales, su comprensión sería más difícil.

Finalmente, la tarea de la memoria, no es la de buscar la verdad, sino la de ampliar las perspectivas y las versiones del pasado, dando palabra a los que se las han arrebatado, enriqueciendo eventos, contrastando posturas, para que ese proyecto futuro de sociedad, contenga todas las voces posibles.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, M.A.

1992 Fragmentos de la Memoria Colectiva de Maurice Halbwachs. *La Revista de Cultura Psicológica*, Vol. 1, [1], pp. 5-13.

BALANDIER, Georges

1994 *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós.

BLANCO, A.

1997 Los Afluentes del Recuerdo: La Memoria Colectiva, pp. 83-105. En: Ruiz-Vargas (comp.). *Claves de la Memoria*. Madrid: Trotta.

BILLIG, M.

1990 «Memoria Colectiva, Ideología y la Familia Real Británica», pp. 77-96. En: Middleton, D. y Edwards, D. (comp.). *Memoria Compartida. La Naturaleza Social del Recuerdo y el Olvido*. Barcelona: Paidós.

BLAIR, Elsa

2011 Memoria y poder: (des)estatalizar las memorias y (des)centrar el poder del Estado. En *Revista Universitas Humanística* n° 72 julio-diciembre de pp. 63-87, Bogotá, Colombia, issn 0120-480.

BROSSAT, A.; COMBE, S.; Potel, J. y SZUREK, J. (eds.)

1990 *En el Este la Memoria Recuperada*. Valencia: Alfons El Magnànim, 1992.

BRUNER, Jerome

1990 *Actos de Significado. Más Allá de la Revolución Cognitiva*. Madrid: Alianza, 2000.

CALVEIRO, Pilar

2012 *Violencias de Estado. La guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*. México: Siglo XXI.

DALTON, Margarita

2001 Lo visual en la antropología. *Revista Desacatos*, nº 8, pp. 11-13.

ELÍAS, Norbert

1994 *Conocimiento y poder*. Madrid: La Piqueta.

ENGESTRÖM, Y.; BROWN, K.; ENGESTRÖM, R. y KOISTINEN, K.

1990 «Olvido Organizacional: Perspectiva de la Teoría de la Actividad», pp. 157-186. En: Middleton, David y Edwards, Derek (comps.). *Memoria Compartida. La Naturaleza Social del Recuerdo y del Olvido*. Barcelona: Paidós.

FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, Pablo

1994 *La Psicología Colectiva un Fin de Siglo más Tarde*. Barcelona: Anthropos/ Colegio de Michoacán.

FINKIELKRAUT, A.

2000 *Una Voz Viene de la otra Orilla*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

FOUCAULT, Michael

1999 *Estrategias de poder*. Barcelona: Paidós.

FLORESCANO, Enrique

1998 «De la memoria del poder a la historia como explicación». Carlos Pereyra et al. *Historia para qué*, 17ª ed., México: Siglo XXI Editores.

FLORESCANO, Enrique

1999 *Memoria Indígena*. México: Taurus.

GALEANO, E.

1997 Memorias y Desmemorias. *Le Monde Diplomatique*, ed. española, julio-agosto. [En red], consultado: julio 21, 2003. Disponible en: <http://membres.lycos.fr/jes/boo-galeano-es.htm>

HALBWACHS, M.

1950 *La Mémoire Collective*. París: PUF, 1968.

LEVI, P.

1958 *Si Esto es un Hombre*. Buenos Aires: Raíces, 1988.

LOWENTHAL, D.

1985 *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.

MARINA, José Antonio

2006 *Anatomía del miedo. Un tratado sobre la valentía*. Barcelona: Anagrama.

MENDOZA, J.

2001 «Memoria Colectiva», pp. 67-125. En González, M.A. y Mendoza, J. (comps.). *Significados Colectivos: Procesos y Reflexiones Teóricas*. México: Tecnológico de Monterrey.

MIDDLETON, D. y EDWARDS, D.

1990 «Recuerdo Conversacional: un Enfoque Sociopsicológico», pp. 39-62. En: Middleton, D. y Edwards, D. (comps.). *Memoria Compartida. La Naturaleza Social del Recuerdo y del Olvido*. Barcelona: Paidós.

MIDDLETON, D. y EDWARDS, D. (comps.)

1990 *Memoria Compartida. La Naturaleza Social del Recuerdo y del Olvido*. Barcelona: Paidós.

MOLES, Abraham

2002 «La imagen como cristalización de lo real». En Navarro, Desiderio *IMAGE 1. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico*. La Habana: Casa de las Américas.

MOLINA, Mauricio

1998 *La Memoria del Vacío*. México: UNAM.

ORTEGA, María Luisa

2005 *Imágenes de lo real. Tabú y fascinación en la tradición documental*. En Domínguez, Vicente. *La sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante*. Ensayos de Cine, Filosofía y Literatura. Ocho y Medio, libros de cine. Madrid.

PENNEBAKER, James y CROW, Michael

2000 «Memorias colectivas: la evolución y la durabilidad de la historia». En Rosa, Alberto *et al. Memoria Colectiva e Identidad Nacional*, pp. 231-257. Madrid: Biblioteca Nueva.

RADLEY, A.

- 1990 Artefactos, Memoria y Sentido del Pasado, pp. 63-76. En: Middleton, D. y Edwards, D. (comps.). *Memoria Compartida. La Naturaleza Social del Recuerdo y del Olvido*. Barcelona: Paidós.

SALVADOR, Alicia

- 1997 *Cine, Literatura e Historia. Novela y Cine: Recursos para la Aproximación a la Historia Contemporánea*. Madrid: Ediciones de la Torre.

SÁNCHEZ-BIOSCA

- 2006 *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid: Ediciones Cátedra.

SCHWARTZ, B.

- 1990 La Reconstrucción de Abraham Lincoln, pp. 97-123. En: Middleton, D. y Edwards, D. (comps.): *Memoria Compartida. La Naturaleza Social del Recuerdo y del Olvido*. Barcelona: Paidós.

SHOTTER, J.

- 1990 La Construcción Social del Recuerdo y el Olvido, pp. 137-155. En: Middleton, D. y Edwards, D. (comps.): *Memoria Compartida. La Naturaleza Social del Recuerdo y del Olvido*. Barcelona: Paidós.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty

- 2008 «Estudios de la Subalternidad. Deconstruyendo la Historiografía». En Mezzadra, Sandro. *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*. Madrid: Edit. Traficantes de sueños.

VÁZQUEZ, Félix

- 2001 *La Memoria como Acción Social. Relaciones, Significados e Imaginario*. Barcelona: Paidós.

VYGOTSKY, Lev

- 1930 *El Desarrollo de los Procesos Psicológicos Superiores*. México: Grijalbo, 1979.

WEBER, Max

- 2007 *Sociología del poder: Los tipos de dominación*. Madrid: Alianza Editorial.

YERUSHALMI, Y.

1982 *Zajor. La Historia Judía y la Memoria Judía*. Barcelona: Anthropolos/Fundación Cultural Eduardo.

Filmografía

Robert Flaherty (1922). *Nanook of the North*. Estados Unidos.

Salvador Toscano (1949-1950). *Memorias de un mexicano*. México.

Jorge Sanjinés (1971). *El coraje de un pueblo*. Bolivia.

José Luis Güerín (2001). *En construcción*. España Carlos Armella y Pedro.

Adrián Arce, Diego Rivera y Antonio Ziri6n (2003). *Voces de la Guerrero*. México.

González Rubio (2004). *Toro negro*. México.

David Blaustein (2000). *Botín de Guerra*. Argentina.

Mark Achbar y Jennifer Abbot (2003). *The Corporation*. Canada.

Tin Dirdamal (2005). *De nadie*. México.

Michael Moore. (2007). *Sicko*. EEUU.

Olallo Rubio (2007). *So, What's Your Price?* EEUU

Alejandra Sánchez, José Antonio Cordero (2008). *Bajo Juárez*. México.

Mauro Andrizzi (2008). «*Iraqi Short Films*». Argentina.

Jaime Jamaica. (2008). *Voces del Río*. México.

Discovery Chanel (2008). *Silencio en Juárez*.

Juan Rulfo (2008). *Los que se quedan*. México.

Michael Moore (2009). *Capitalism: A love Story*. EEUU.

Vibeke L6kkeberg (2010). *L6grimas de Gaza*. Noruega.

Mark Silver y Gael García (2010). *Los invisibles*. México.

Juan Caunedo (2010). *Sombra, Niebla, Tiempo*. España.

José Luis Figueroa Lewis y Sebastián Díaz (2011). *Tierra Brillante*. México.

- Sebastián Mez (2011). *Ein brief aus Deutschland*. Alemania.
- Sebastián Deus (2011). *TV Utopía*. Argentina.
- Malika Zouhali-Worrall y Katherine Fairfax Wright (2011) *Tell me Kuchu*. Uganda.
- Zaván (2011) *Del poder*. Italia.
- Everardo González (2011). *Cuates de Australia*. México.
- David France (2012). *How to Survive a Plague*. Estados Unidos.
- Alejandra Islas, Alejandro Solalinde (2012). *El albergue*. México.
- Adriana Trujillo (2012). Félix. *Autoficciones de un traficante*. México.
- Pedro Ultras (2012). *ABC nunca más*. México, Estados Unidos.
- Myrna Tsapa (2012). *Katinoula*. Egipto.
- Chris Belloni (2012). *I am Gay and Muslim*. Marruecos.
- Charlie Minn (2012). *The new Juárez*. México EEUU.
- (2012) *No te gusta la verdad. 4 días en Guantánamo*. Canadá.
- Sébastien Lifshitz (2012). *Les invisibles*. Francia.
- Sébastien Lifshitz (2013). *Bambi*. Francia.

