

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

Yo-existencia

Memoria y recuerdo en el documental ecuatoriano hecho por mujeres

Tábata Milena Argüello Tigua

Tutor: Alex Schlenker

Quito, 2026

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional		
	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	
Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia		

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Tábata Milena Argüello Tigua autora del trabajo intitulado “Yo-existencia: Memoria y recuerdo en el documental ecuatoriano hecho por mujeres”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Comunicación con mención en Visualidades y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 24 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

12 de marzo de 2026



Firma:

Resumen

Esta tesis indaga la memoria y el recuerdo en cuatro filmes documentales ecuatorianos realizados por directoras mujeres: *Rosita* (Matamoros 2018), *Abuelos* (Valencia 2010), *De cuando la muerte nos visitó* (Guayasamín 2002) y *Como yo la veo* (De Villers 2001). Estas cuatro producciones forman parte del giro subjetivo y documentalismo autobiográfico, así, esta investigación centra su indagación en los aspectos que atraviesan a estos filmes: familia, búsquedas personales, género, muerte y duelo para identificar y reflexionar la manera en la que las directoras desarrollan y construyen su discurso narrativo.

En un primer momento se sientan bases teóricas y reflexivas para entender la relevancia de investigar a través de las imágenes y, de igual manera, comprender las dinámicas y fundamentos del trabajo de la memoria y del recuerdo en general. Luego, se analizan, desde las producciones audiovisuales propuestas, las confluencias de las imágenes y la manera en la que estas activan la memoria en una dimensión individual para, finalmente, analizar cómo las directoras retratan aspectos de su vida que se entrecruzan con aspectos claves de la memoria colectiva. Porque todos recordamos y sentimos. Todos existimos y (re)existimos a través de las imágenes y del recuento de la historia.

Palabras clave: documental ecuatoriano, documental autobiográfico, giro subjetivo, estudios visuales, memoria, recuerdo

A las bugambilias, la sincronía del 11:11 y el aleteo de los colibríes.

Agradecimientos

Esta investigación nace desde la persistente necesidad de encontrarme y encontrar el sentido en esta vida. Por eso agradezco a la existencia misma, por dotar(me) y a los míos de esta sensibilidad. Agradezco a las imágenes y a los colores por darme luz y centro.

Si algo queda de este proceso es que las memorias se construyen en colectivo. Muchas personas han sostenido la mía.

A la Universidad Andina Simón Bolívar por confiar en mi brújula de investigación.

A Alex Schlenker, por el sincero acompañamiento en este periplo investigativo-creativo. Gracias por siempre escuchar mis ideas, por impulsarme a confiar en mi trabajo y escritura y por abrirme las puertas del LICA. Estas páginas no hubiesen sido posibles sin tu guía ni la sensibilidad que compartimos. Infinitas gracias por el caminar, el crear y la mirada.

A mis padres por apoyar este proceso. Y a mi hermano por ser mi compañero, mi soporte y mi gemelo. Si escribo tanto sobre la familia es porque tengo en mi memoria la cantidad de risas y experiencias que han marcado mi existencia. Gracias por ser mi primer archivo de memoria.

A mis amigos y compañeros de maestría, Candy, Josué y Valentina; por las intensas jornadas de risas y trabajo. Los Andes nos unieron en un encuentro académico y su empatía nos mantiene firmes en el camino. Gracias por la confianza y la complicidad.

A mis mejores amigos, Adrián y Mitch, por compartir el camino del crecimiento y (auto)conocimiento. Por ser mi lugar seguro, las miles de conversaciones, y su apoyo tangible en mi existencia.

Gracias por enseñarme que recordar es, sobre todo, amar.

Tabla de contenidos

Figuras	13
Introducción.....	15
Capítulo primero: La memoria y el documental: apoyos del recuerdo y lugares de enunciaci3n.....	19
Hilos de la memoria: investigar el pasado en im3genes.....	20
Los marcos sociales de la memoria: herramientas te3ricas para visitar el recuerdo ...	26
Memoria y g3nero: ¿desde d3nde se recuerda?	38
Capítulo segundo: Yo-yo: memorias íntimas y búsquedas personales	43
Búsquedas personales: Narrarse para comprender(se)	45
Los gestos memoriales	53
El duelo íntimo: la búsqueda de la ausencia.....	63
Capítulo tercero: Yo-nos: la colectividad inherente de la memoria y del audiovisual... 71	
Implicaciones situadas: Identidades narrativas.....	73
Yo-nos familia: la transmisi3n generacional	74
Recordar y (re)existir en el documental desde una perspectiva de g3nero.....	78
Yo-nos mundo: encuentros de lo personal y lo colectivo.....	90
Conclusiones.....	106
Obras citadas.....	110

Figuras

Figura 1. Como yo la veo	48
Figura 2. Intervención CYL.....	49
Figura 3. Rosita	50
Figura 4. Intervención Rosita	50
Figura 5. Abuelos	51
Figura 6. Intervención.....	51
Figura 7. De cuando la muerte nos visitó	52
Figura 8. Intervención.....	53
Figura 9. Posicionalidad Rosita.....	54
Figura 10. Posicionalidad De cuando la muerte nos visitó.....	55
Figura 11. Posicionalidad Abuelos.....	55
Figura 12. Posicionalidad Como yo la veo.....	56
Figura 13. Memorabilia	65
Figura 14. Recreación Material	66
Figura 15. Abuelos.	67
Figura 16. Cartas Remo.....	68
Figura 17. Diario de la madre.....	69
Figura 18. Familia Argüello Paredes.....	75
Figura 19. Testimonio Angelina.....	85
Figura 20. Teresa	86
Figura 21. Barrio Centenario.	92
Figura 22. Quito de los sesenta.....	92
Figura 23. Bosque.....	93
Figura 24. Desierto	93
Figura 25. Padre Carla Valencia.....	101
Figura 26. Tío Carla Valencia	101
Figura 27. Tía Carla Valencia.....	101

Introducción

Cada vez que llevo una cámara hacia mis ojos,
me parece escuchar la voz de mi padre
susurrándome aquello que no me dijo en vida.
Alex Schlenker
Trascámara

Esta tesis nace como una continuación de mi propia investigación visual familiar. El proceso de dicha investigación reveló en mí aspectos de mi memoria que no estaba lista para descubrir. De esta manera, me planteé visitar la memoria desde una cierta distancia que, estoy segura, terminará involucrándome de una manera u otra. No hay opción, dentro de los estudios de la memoria, en la que la pulsión investigativa de saber sobre sí mismo no se active. Ahí reside la belleza de este tema. El análisis de las producciones audiovisuales familiares y autobiográficas, inherentemente, harán que el subconsciente comience a trabajar y busque respuestas sobre sí mismo.

En esta primera investigación una pregunta quedó resonando en mi ser: ¿es posible que mi historia se cruce con la de alguien más? Y si es así ¿de qué manera? Y, en este camino, recordé las investigaciones de Maurice Halbwachs (1994a) quien asevera que la memoria es colectiva por naturaleza. Esto implica que, en algún momento, las historias van a tener puntos de cruce y relacionamiento. Mi camino me direccionó hacia la imagen en movimiento y en él, encontré a mujeres que, a través de su poder creativo, decidían (re)contar sus historias familiares a través de una serie de elementos como el uso de archivos fotográficos y escritos, audios, voces en off, que evidencian la sensibilidad de la creadora audiovisual. Me cuestionaba por qué estas producciones no eran estudiadas; a pesar de que el giro subjetivo dentro del cine documental ha sido estudiado, las investigaciones sobre las producciones hechas por mujeres, desde la voz de una mujer, son escasos en repositorios y en publicaciones. Es por eso que, esta investigación se acerca a las visualidades y sus elementos simbólicos desde una perspectiva de género.

En este contexto, la pregunta que conduce esta investigación es: ¿cómo los documentales ecuatorianos hechos por mujeres construyen y reflejan los marcos sociales de la memoria, especialmente la familiar? A través de un abordaje de la dimensión visual y discursiva de los documentales: *Rosita* (2018) de la cineasta y periodista Ileana Matamoros filme de carácter autobiográfico e íntimo que reflexiona

sobre las herencias familiares y la comparación existencial con su tía fallecida, con quien comparte nombre; *Abuelos* (2010) documental ensayístico y de investigación genealógica que contrapone las historias de sus dos abuelos -Remo, científico y médico alternativo ecuatoriano, y Juan, desaparecido durante la dictadura chilena- articulando archivo, desplazamiento y memoria familiar; *De cuando la muerte nos visitó* (2002) de la cineasta Yanara Guayasamín obra de aproximación observacional y antropológica que explora los rituales funerarios de la comunidad de Puerto Chanduy mientras la directora atraviesa el duelo por la muerte de su padre, el mito, Oswaldo Guayasamín; y, por último, *Como yo la Veo* (2001) de Karine de Villers documental autobiográfico construido desde el archivo familiar y la reflexión en primera persona que cuestiona la figura de la madre desde la mirada de la hija. En conjunto, los filmes seleccionados desarrollan distintos lenguajes documentales -autobiográficos, ensayísticos, observacionales y etnográficos- que permiten analizar cómo la memoria se construye y representa a través de estrategias audiovisuales diversas.

El objetivo general de la investigación es analizar cómo se construyen y retratan los marcos sociales de la memoria en estos documentales, a partir de las estrategias narrativas y audiovisuales, considerando la relación intrínseca entre memoria, familia y afecto. Y los objetivos específicos, por su lado, pretenden: desarrollar un marco teórico-conceptual que sienta las bases sobre estudios de memoria, marcos sociales de la memoria y su relación con el cine documental en primera persona y elementos fundamentales de la narrativa como el uso de archivo; también, analizar, desde los documentales, cómo se construyen y qué implicaciones acarrear los relatos de memoria desde experiencias íntimas y autobiográficas que dan forma a los recuerdos del yo-yo mediante recursos cinematográficos como la voz en off, el archivo, el duelo y las narrativas afectivas; el tercer objetivo busca examinar cómo las memorias individuales que se retratan en los filmes se articulan con las memorias colectivas dentro de un contexto y una narrativa más amplia.

La investigación adopta un enfoque cualitativo que se basa en el análisis audiovisual y discursivo de los documentales antes mencionados. Mediante el uso de la metodología de análisis de contextos biográficos, instancia biográfica de mujeres y autobiografía, y un análisis de los contenidos simbólicos y decisiones estéticas, visuales y sonoras, busco analizar la cristalización del enunciado de la memoria colectiva. Las películas fueron escogidas desde el catálogo de exhibiciones del Festival Encuentros del Otro Cine (EDOC): en una primera instancia se realizó un barrido de los documentales

que hablasen sobre familia, para después escoger los hechos por mujeres. Más que explicar la razón de preferencia sobre estos filmes, me parece relevante que las cuatro tengan en común la experiencia de la ausencia de un integrante de la familia a través de la muerte-duelo, desde un lugar de enunciación de mujeres realizadoras de cine. Después de fichajes y apuntes de cada visionamiento, los aspectos discursivos, narrativos, el uso de archivo, las decisiones en la voz en off, el montaje, entre otros elementos analíticos, condujeron a un análisis que ata al cine con la memoria, el recuerdo, y los marcos sociales que orientan y permiten su manifestación.

La construcción de esta investigación pretende simular una experiencia *in crescendo*, en el sentido que, en el capítulo uno siento bases teóricas sobre la memoria, el recuerdo y los marcos sociales de la memoria; se introduce la potencia de la variable de la perspectiva de género como un camino ético de posicionalidad en el momento de generar conocimiento. En el segundo capítulo, en cambio, abordo a la memoria, el recuerdo y su consiguiente experiencia, búsqueda y retrato en los documentales propuestos en su dimensión individual. Si bien las producciones escogidas parten desde un hecho en común: la ausencia, es necesario cuestionar y dar luz a los impulsos iniciales que generan el vínculo con la cámara y el archivo. Sigo, en el capítulo 3, con un abordaje de la dimensión social de la memoria porque, a través de lo que llamo *memoria expandida*, propongo que la experiencia de visionado y posterior relacionamiento al contenido de la historia hace que el documental se consolide como la concreción del postulado de que la memoria y los recuerdos individuales se constituyen como una base, una suerte de preparación para poder comprender el macro, la memoria en una dimensión más amplia, más social, más sensible.

Para guiar al lector en este recorrido, he delimitado claramente el alcance de cada capítulo. En el primero me focalizo exclusivamente en la revisión conceptual: establezco las bases teóricas de la memoria desde Halbwachs y la identidad narrativa desde Ricoeur. Este capítulo funciona, entonces, como un marco conceptual y teórico que permite que el lector comprenda sobre memoria, documental y género. El segundo, en cambio, aplica estas herramientas al análisis de la dimensión individual de la memoria en los documentales. El límite aquí es analítico: abordo cómo las directoras construyen su subjetividad (yo-yo) a través de la búsqueda de figuras ausentes, pero dejo fuera, momentáneamente, el análisis de los contextos colectivos (familia ampliada, comunidad, nación). El tercer capítulo es, entonces, donde se completa el movimiento y la pirámide conceptual que se construyen en estas páginas. El límite de este capítulo es

el inverso del anterior: parto de que la memoria individual ya fue analizada y me concentro en demostrar cómo está atravesada por lo colectivo -y cómo una no puede existir sin la otra-. Aquí exploro los rituales, las herencias políticas y sociales que demuestran que la memoria es, inherentemente, una experiencia colectiva y que el cine documental, en este caso, ecuatoriano, es una cristalización de este enunciado. De esta manera, la tesis simula una experiencia de expansión: de la teoría a la práctica, de lo individual a lo colectivo, de la pantalla a la red social que la sostiene. El desarrollo teórico sobre temas como duelo y ausencias, género y lugar de enunciación, son resultado del camino investigativo orgánico que resultó de la experiencia de visionamiento de las películas. Las mismas nociones serán expandidas en próximas investigaciones.

Que estas páginas hagan que la memoria y el recuerdo de los lectores se activen de distintas maneras y en distintas intensidades. Que estas activaciones les conduzcan a sus archivos y al objetivo personal de (re)contar sus historias. Recuerden, sientan, narren y retraten.

Capítulo primero

La memoria y el documental: apoyos del recuerdo y lugares de enunciación

ella se desnuda en el paraíso de su memoria
 ella desconoce el feroz destino de sus visiones
 ella tiene miedo de no saber nombrar
 lo que no existe

Alejandra Pizarnik

El árbol de Diana (fragmento)

Existe un fenómeno que logra inmiscuirse en lo más profundo de mi inconsciente; pasa por mis vertebras cual serpiente escurridiza y eriza cada poro de mi piel: el olvido. Como parte de los rituales sociales que las juventudes cumplen en un intento de generar vínculos y construir redes interpersonales que comparten cosas en común, siempre digo, como si fuese un dato curioso: soy una desmemoriada. Un dato curioso que suelta algunas risas porque si me atrevo a hablar sobre mí, le quita el tinte terrorífico de no recordar ni siquiera una escena de mi niñez. La incertidumbre es persistente frente al escenario de si fui una niña feliz y activa frente al vox populi familiar de que siempre fui alguien complicada, una niña de mal carácter. En esos casos, agradezco que mi mente sea tan difusa, porque la sola idea de tener que enfrentarme a una realidad que sale de mi alcance, o, a su vez, tener que revivir emociones dolorosas e incómodas para poder tener una versión palpable de mi pasado, es indiscutible para mí.

Se corta la escena. Mi fascinación por buscar respuestas a través de imágenes crece: álbumes familiares, archivo filmico familiar, mi propio archivo en el cual decido qué incluir y qué no; en general, la creación de un nuevo lenguaje que únicamente puede ser entendido por mí y por quienes decido que puedan entender. Busco respuestas de mi propia existencia a través de estos archivos visuales que siempre se acompañan de versiones distintas que buscan exponer lo retratado, sin embargo, en esta versión, yo decido qué es real y qué no; qué versión me satisface y cuál puedo desechar. Con el paso de los años, ya no solo busco respuestas, sino que yo misma las construyo; yo decido cómo contar mi historia: la de una mujer mestiza de 25 años, preocupada por la soledad y el olvido, que vuelca la mirada a lo más íntimo y movedizo de los afectos; que suelta lágrimas al ver historias ajenas y al encontrar, por fin, más mujeres como ella que con valentía deciden compartir su historia a través de documentales autobiográficos

que intentan reconciliar sus pasados – y quizá en alguna dimensión, los de sus espectadores- creando así una especie de terapia grupal que motiva y mueve a la memoria y a los cuestionamientos propios y ajenos.

Así, desde este lugar de enunciación surgen estas páginas. Cuando algo mueve lo más profundo de la existencia y constantemente genera dudas en lugar de mantener quietud y conformismo, esto merece ser cuestionado y estudiado. En esta línea, busco dar un sentido y bases teóricas a los afectos que se generan en el visionado y análisis de los documentales ecuatorianos autobiográficos hechos por mujeres, en un intento de legitimar el aclamado giro subjetivo, pero también probar que las historias personales son fuentes fidedignas de información social, cultural e histórica.

Este capítulo se propone establecer un lugar claro desde el cual se nombra, se trabaja y se analiza a la memoria y sus manifestaciones visuales en las observaciones posteriores. Parto desde la convicción de que el acto de recordar es un gesto situado; un acto que se anuncia desde el cuerpo y desde la historia y esto se reflejará en los preceptos sociales que lo enmarcan. Es por esta razón que antes de abordar con detenimiento las películas del corpus, es necesario delimitar un horizonte conceptual que permitirá darle a la memoria el debido sustento teórico, visibilizar las potencias afectivas y también comprender cómo en los filmes propuestos las realizadoras audiovisuales movilizan y ponen en trabajo elementos conceptuales, narrativos y estéticos para reconstruir la memoria individual y familiar. Aquí, trazo el mapa que sostiene esta investigación: un mapa donde la imagen documental se consolida como un puente hacia las ausencias, donde lo íntimo y lo colectivo se tensiona y donde las directoras reensamblan sus historias, con todas sus implicaciones.

Quiero responder preguntas básicas que remueven mi existencia: ¿qué es el pasado? ¿por qué da miedo? ¿por qué existe esta urgencia de volver? Y conectarlas con las bases fundamentales para entender la historia y la memoria, no en una dimensión universal, sino en una situada, desde el Ecuador, desde el arte, el cine, y la academia. A través de esta búsqueda de respuestas y explicaciones comenzará un tejido de conciencia, porque no podemos saber quiénes somos, sin antes saber de dónde venimos.

Hilos de la memoria: investigar el pasado en imágenes

El trabajo de la memoria no es únicamente volver sobre algo; -un algo-persona, algo-lugar, algo-momento- sino, un proceso de constante y cambiante reconstrucción de conexiones e hilos de la existencia con fragmentos que todavía laten. La inherente

conexión entre la memoria y los afectos han hecho que estos sean traducidos, por ejemplo, en lenguajes artísticos mediante los cuales se busca el fortalecimiento de estas memorias que constituyen a las personas, en un intento de encontrar identidades y respuestas frente a la incertidumbre de la modernidad líquida capitalista.

Los soportes para los registros, en su mayoría físicos, remiten a libros, fotografías, cartas, diarios, entre otros. Restos visuales, escritos y sensoriales que se consolidan como la prueba de un-algo, un testimonio y evidencia de la existencia de un tiempo/actividad/persona del pasado. A pesar de que cada soporte y sus inherentes particularidades son relevantes, la fotografía, como acto/objeto central de los estudios visuales es un punto de partida para la reflexión de la conexión entre imagen-recuerdo-memoria; y es que el tomar una fotografía es un acto mágico, no solo por el mecanismo de revelado instantáneo o digital, sino por lo que implica. En la línea del azar y de lo mágico, Vilem Flusser menciona que: “Las fotografías son omnipresentes [...] todas las imágenes significan conceptos contenidos en algún programa, y tienen la intención de programar una conducta mágica en la sociedad” (Flusser 1998, 39) porque la fotografía no solo congela el tiempo, sino que revela una versión de la realidad cuya significancia depende directamente del bagaje cultural y empírico de quien la mire. Así, se crea una dinámica de procesos de representación e interpretación que, a través de una imagen y el acto del ver(se) plasmados en dichos píxeles, generan una confluencia de afectos donde quien mira y quien es mirado se encuentran en un mismo plano espacial/temporal/afectivo, habitando el mismo territorio de la memoria, y consolidando a la fotografía como una herramienta accesible para crear estos soportes visuales y testimoniales.

Así, considero a la fotografía como un acto de resistencia al olvido; siendo el olvido algo temido por la fragilidad del humano; por consiguiente, la imagen se consolida como una huella y un resto de existencia que guarda no sólo testimonios, sino que es custodio de las pulsiones humanas por resguardar dichos momentos. Marianne Hirsch (2002) recuerda los apuntes de Roland Barthes en *Cámara Lúcida* (2002) y menciona que el autor habla sobre la fotografía como “emanaciones materiales de una realidad pasada; su acto de habla es constatativo: autentifica la realidad del pasado y proporciona una conexión material con él” (trad. propia, 2002, 9) sin embargo, más allá de las conexiones materiales, se resalta el proceso de auto-reconocimiento y auto-referencialidad que se revela en el acto del ver.

A través del soporte fotográfico, las imágenes hacen una conexión con recuerdos y alimentan o reconstruyen la memoria individual, familiar y social. En este debate resulta crucial retomar el pensamiento de Barthes, quien, a partir del proceso -ritual- fotográfico (tomar la foto, revelarla, imprimirla, leerla, mirarla, guardarla) concluye que lo familiar y material es intrínseco a él, casi como la vida y la muerte y “define la pérdida —el corte de ese cordón y su reparación a través del texto fotográfico— como el elemento central de la experiencia tanto de la familia como de la fotografía” (Barthes citado en Hirsch 2002, 5 trad. propia), añadido que todos los soportes visuales y documentales contribuyen a esta misión de recolección y resguardo de evidencias y testimonios. En esta línea, los archivos visuales de carácter familiar son clave. La familia se estructura alrededor de una serie de antónimos afectivos: el deseo y la decepción, el amor y la pérdida, y, en este sentido, Hirsch menciona que las fotografías encuentran su poder en el profundo arraigo en los ritos de la vida familiar, lo cual las convierte en “únicos vestigios materiales de un pasado irrecuperable” (trad. propia Hirsch 2002, 5). Detrás de esta necesidad por registrar y conservar imágenes, reside una necesidad inherente del ser humano: resistir el paso del tiempo y, por añadidura, al olvido. Esta pulsión, que se dirige como una manera de inscribir la existencia en la materialidad de la imagen, no se limita al ámbito doméstico ya que también está presente en esferas administrativas e institucionales, sin embargo, la intimidad de los archivos familiares hace que estén cargados de significancias particulares: en ellos se articulan varias dimensiones entre lo emocional-afectivo-cotidiano que permite acceder a configuraciones amplias del sentido social e identitario. A partir de estos archivos, que incluyen desde ritos cruciales de la familia (matrimonios, bautizos, hitos en general) y momentos del cotidiano de los retratados, se construyen narrativas de la identidad de las personas a través de mostrarlas en distintas etapas de sus vidas, evidenciar sus espacios, sus pertenencias y tendencias. Así, estas imágenes no solo contienen información con un valor documental innegable, sino que poseen capacidad de activar estos procesos de memoria y resignificación que conecta lo íntimo con lo colectivo. Las imágenes no sólo muestran, sino que guardan detrás de ellas esta amalgama de pulsiones humanas y afectivas de querer volver y tener el pasado presente, como un gesto de anhelo a los tiempos más simples.

En los documentales cada imagen se convierte en un apoyo del recuerdo y en un lugar desde dónde narrar lo que está en búsqueda de un sentido. Sin un intento de ser reduccionista, el imaginario común alrededor de estas producciones refiere a filmes

naturalistas, ecologistas o históricos de medios masivos como Discovery o National Geographic, donde las características de las películas se enfocan en temas científicos o con un sustento teórico-histórico, la búsqueda de una verdad específica y un resultado de divulgación de datos ajenos y fríos donde la personalidad de una historia es relegada por contar los hechos, sin más —documentales ilustrativos—.

En esta línea, se toma la definición de documental de Bill Nichols (2011). El autor analiza la definición del término desde tres aristas: como realizador, texto y espectador. En esta investigación, se tomará en cuenta los tres enfoques del documental, como una manera de generar una postura completa y holística en el momento de analizar esta conexión entre memoria, afectos y documental. El enfoque textual del documental, en el cual hay que ver al documental como un texto en sí; refiere a todos los aspectos técnicos cinematográficos del documental; es decir, se lo ve y analiza como un género cinematográfico en sí mismo y sus géneros derivados como documental observacional, participativo, falso documental, entre otros. De igual manera, la perspectiva del espectador entra en juego como parte del análisis. Recordando que el bagaje cultural del espectador/analista, es lo que definirá la ruta de comprensión del texto visual y del intertexto que implica.

Defino, desde esta perspectiva, al cine documental no solo como una expresión y una herramienta de representación de una realidad-otra o, en el caso del corpus escogido, la realidad-misma; sino como un espacio donde se produce sentido y sensibilidades distintas mediante las cuales se solucionan y se transitan sucesos relevantes -y muchas veces traumáticos- como procesos de muerte, desapariciones, abandonos. En este sentido, el cine documental se consolida como una práctica del recuerdo a través del cual se activa la memoria, sea esta individual o colectiva. Así, si las fotografías constituyen fragmentos inmóviles del pasado, el cine documental es una práctica del recuerdo en movimiento; añadiendo factores cruciales como voces, tiempos y movimientos. A través de sus visionados, la persona -o grupo- puede sentirse identificado y relacionarse con lo mostrado y así, generar y/o cuestionar relatos históricos que superan lo anecdótico en el momento en el que los hechos adquieren una narrativa. De esta manera, no se trata única mente de recordar a través de la mirada, sino de reconstruir estas versiones de la realidad y diversas narrativas.

Autores como Piedras (2014) y Nichols (2011) sostienen que la concepción y la responsabilidad que se le ha otorgado al trabajo documental de una suerte de transmisor y fortalecedor de memoria -únicamente- es reducida. El documental no contiene

únicamente memorias personales, también a través de elementos complementarios a la narrativa cinematográfica se encuentran datos cruciales que dan cuenta, por ejemplo, del modo de vida y costumbres que un grupo social lleva; las tendencias comunicacionales a través de afiches publicitarios; las denuncias sociales a través de manifestaciones cotidianas como el grafiti, entre varios otros elementos que enriquecen y potencian al documental como un género que llevan en él no sólo memoria, sino vida.

Es menester resaltar a Pablo Piedras (2014) y sus postulados sobre el cine documental en primera persona, ya que la naturaleza del corpus escogido de esta investigación es autorreferencial. Desde estos presupuestos es necesario mencionar que, para posicionarse en el análisis de los filmes, la subjetividad del realizador es crucial. Las realizadoras de estos filmes no solo narran una historia, sino que ponen a prueba la identidad propia a través de la narrativa audiovisual. Así, el acto de filmar su propia historia implica un ejercicio de recordar y (re) pensarse, haciendo que la barrera entre lo íntimo y lo privado se vuelva cada vez más difusa.

Sin embargo, es inevitable preguntarse ¿qué está detrás de este giro subjetivo? ¿a qué se debe este cambio epistémico en el lenguaje del cine documental? Sobre esto, el autor asevera:

La enunciación en primera persona no es un elemento novedoso en el cine documental internacional. Algunas de sus manifestaciones más reconocidas aparecen a partir de la década de los sesenta, tras la revolución del cine directo, que buscaba una aproximación a lo real menos mediatizada y controlada. La tendencia francófona del directo denominada *Cinéma Verité*, cuyo modo de abordar la realidad fue definida por Bill Nichols (1997) como participativo, propone la inclusión del proceso de rodaje en el seno del texto filmico y la intervención del director como provocador de la acción. (Piedras 2014, 65)

Dentro de las condiciones sociales y artísticas que hacen que el territorio cinematográfico esté preparado para las historias personales y subjetivas son, por ejemplo, el cambio generacional, donde las personas buscarán nuevas formas de representar(se) y representar sus historias y su identidad (Piedras 2014). En la misma línea, en Latinoamérica y en Ecuador, las condiciones de injusticia social, dictaduras, desapariciones y desplazamientos forzados, y en general los procesos históricos, culturales y políticos pertenecientes a la década de 1990 y 2000, son los que preparan el territorio subjetivo e íntimo, e incita a los directores y productores audiovisuales a contar sus historias y a mostrar los relatos que, a pesar de ser individuales -en un primer momento-, reflejarían la realidad de varios ecuatorianos que encontrarían esa relación, esa similitud, y así, transitarían emociones y conflictos no resueltos, confirmando el rol

del cine documental como una herramienta autobiográfica, biográfica y mediadora de pasados y de historias.

En este punto, es necesario resaltar los estudios que se han hecho en Ecuador sobre la memoria y el cine documental autobiográfico. Si bien estos estudios pasan por alto la perspectiva de género, han topado aspectos importantes. Christian León (2022), por ejemplo, en su texto “La Pulsión Documental” analiza los aspectos detrás de la producción y concepción del cine documental ecuatoriano, poniendo especial atención al documental autobiográfico. El festival Encuentros del Otro Cine EDOC, iniciado por la Corporación Cinememoria en el 2001, se ha consolidado como un espacio crucial para compartir conocimientos sobre el documentalismo.

De esta manera, se marca un lugar de enunciación inicial -cambiante, como la vida misma-. En este, el documental se constituye como una herramienta que encuentra su fuerza en la potencialidad que le dan elementos como el lenguaje narrativo, el uso del archivo, decisiones estéticas, entre otros. Esta herramienta brinda una salida a la desmemoria -involuntaria o no- debido a que, a través de ella, se generan y recuperan sentidos esenciales para la conformación identitaria de las personas. Además, hay que resaltar que no solo se cambian las narrativas cinematográficas, sino también la manera en la que las obras se relacionan con el público. Piedras (2014) resalta la existencia de un estatuto de verdad dentro de la subjetivación del discurso cinematográfico que hace que se supere el pacto de objetividad del documental tradicional. Así, se habla de un nuevo pacto comunicativo entre el realizador del filme y su público, en el cual ya no se habla sobre sujetos históricos, sino biográficos donde la validación del discurso remite expresamente a su experiencia de vida. Entonces, se trata también de una afluencia de “nuevos modos de interpretar, construir y reinventar la imagen simbólica de lo colectivo a partir de una mirada subjetiva, pero susceptible de ser transferida a transformaciones sociales más amplias” (Piedras 2014, 30) y esto hace que el cine documental autobiográfico, como práctica del recuerdo en movimiento se convierta en un soporte fidedigno tanto del recuerdo, como del afecto. Así, el acto del filmar -y del ver- se convierte en una manera de resistir el olvido y reconstruir el pasado desde el presente, lo cual se define como el trabajo de la memoria; dotando a estas producciones de un valor político y afectivo que trasciende lo anecdótico y se convierte en un espacio de enunciación donde las directoras negocian su lugar dentro de la -su- historia y así buscar respuestas, reconfigurar vínculos familiares y resignificar archivos personales.

Sin embargo, es menester cuestionar ¿cómo se relacionan la memoria y el cine documental? ¿se alimentan entre sí? para poder pensar también a la memoria como una herramienta no sólo narrativa, sino de existencia; como un lugar de enunciación que, de la mano del soporte documental, brinda luz a situaciones abyectas, o que, simplemente, han sido relegadas a una categoría estática, histórica, y de valor fijo. En esta convergencia entre imagen y memoria para construir narrativas e historias, el cine documental se consolida como un dispositivo de articulación del recuerdo. El documental no solo representa memorias, sino que las produce a través de su naturaleza poética y testimonial; en los procesos de montaje, en la selección del encuadre, o en las varias decisiones que toman las directoras de los filmes, se generan unos flujos de reactivación, orden y resignificación de los hechos y de los archivos que contribuyen a construir la narrativa audiovisual, revelando tanto los límites de la memoria individual, como las tensiones que la atraviesan desde el imaginario colectivo.

Así, es congruente decir que el documental por sí mismo, no recuerda, sino que, a través de él, se convocan memorias. En este sentido, la memoria en el cine no es únicamente un contenido o una tendencia, sino una práctica que permite pensar con y desde las imágenes y desde ahí (re)construir y reinscribir la experiencia humana dentro de un marco sensible, social y afectivo. Pensar la memoria desde el documental significa entender que la memoria inherentemente tiene un carácter relacional. Las memorias y los recuerdos no existen por sí mismas; se han construido a partir de vivencias individuales y colectivas que les dotan de sentido y hacen que estén en un constante diálogo con otros discursos, otras imágenes y otras individualidades. Entonces, la imagen en el documental opera no solo como un testimonio individual, sino como un espacio abierto, flexible y cambiante donde la memoria se instituye, se disputa y se comparte.

Los marcos sociales de la memoria: herramientas teóricas para revisar el recuerdo

Memoria, olvido, recuerdo, historia... nociones que no son solitarias, así como recordar no es un acto solitario. La memoria es una práctica situada, que, incluso cuando hurga en lo más íntimo, se sostiene por tramas afectivas, culturales y simbólicas -estructurales- que nos preceden y que la modelan. En este sentido, los recuerdos no surgen desde un yo-aislado; sino desde un bricolaje de relaciones que define qué puede recordarse, cómo se recuerda, y cómo estas situaciones son narradas hacia el exterior.

Es aquí donde los aportes de los teóricos como Paul Ricoeur (1986a, 2010b), Maurice Halbwachs (1994a, 2004b) y Elizabeth Jelin (2002) son cruciales, ya que permiten pensar a la memoria como un fenómeno inherentemente colectivo, donde la subjetividad y las estructuras sociales están enlazados y condicionan, de cierta manera, su transmisión. En esta línea, el cine documental en primera persona se consolida como un espacio privilegiado para revisar el recuerdo y, más allá de eso, se convierte en un dispositivo donde la memoria se reorganiza, resignifica y se narra en nuevas formas de sentido.

En el contexto latinoamericano, los trabajos de la memoria transitan por una temporada de apogeo en la que estudios, producciones audiovisuales, textos literarios, performances sobre memoria abundan, tanto para cuestionar la historia personal y colectiva, como para sanar heridas generacionales. Hablar de memoria hace referencia a procesos mentales subjetivos, los cuales están sustentados en un bagaje experimental/cultural y en general, de vida. Hablar de la memoria implica sostenerse del presente, para reconstruir el pasado y así, tener una claridad de la realidad, sea esta individual o colectiva. Elizabeth Jelin sostiene que "la urgencia de trabajar sobre la memoria no es una inquietud aislada de un contexto político y cultural específico" (Jelin 2002, 3) y, en la misma línea, sugiere que, aunque se intente realizar reflexiones generales, estas se producen desde un lugar particular: la huella latinoamericana de la violencia estatal y dictatorial. De esta manera surge una repregunta: ¿cómo se puede procesar este pasado que nos atraviesa y así emprender un acto de reconciliación y resignificación de estos recuerdos abyectos?

Cuando estos episodios son re-visitados a través de procesos artísticos o simplemente desde el compartir oral en la comunidad, se abre el abanico del tránsito. Así, el arte y las expresiones estéticas y afectivas se consolidan como una herramienta crucial para resignificar memorias traumáticas y violentas y ponerlas en circulación. Después de todo, las memorias no solo son un relato colectivo: son también un proceso personal. Jelin (2002) señala que las memorias, reconocida como algo cambiante y nunca universal, son relevantes tanto para el colectivo como para la conformación individual. Es menester mencionar que estas búsquedas no se dan solo en el ámbito socio-político, sino también en el cotidiano, en lo familiar, en lo íntimo, en lo personal. Siempre se habla de la memoria en el periodo de transformaciones nacionales como por ejemplo dictaduras, sin embargo, resulta imprescindible regresar al mismo tiempo la mirada a lo íntimo, de lo que poco se habla y muchas veces es deslegitimado.

El documental en primera persona prolifera debido a condiciones sociales coherentes con lo antes mencionado. Ante una necesidad de dar luz y relevancia a las dudas e insatisfacción de existencia, los trabajos de la memoria y la urgencia de entenderla, las producciones documentales se consolidan como una herramienta principal para transitar estos nudos.

Se propone superar la concepción lineal del tiempo, es decir, la existencia del "pasado-presente-futuro" basándose en la idea de que cada persona transita su historia a su ritmo, y pueden existir sucesos del pasado que siguen latiendo y cuestionando al ser. En todo esto, el trabajo de la memoria y del recuerdo tiene una temporalidad compleja, ya que se trata de recuperar y reconstruir sucesos del pasado (y sus implicaciones afectivas), desde el presente. En esto, todos los tiempos se alimentan entre sí. En esta línea, el uso de archivos -en lenguaje cinematográfico, por ejemplo- es una herramienta de estimulación de la memoria y de los recuerdos. La convergencia de los archivos con sus respectivos soportes, la socialización de los recuerdos, y el solo acto de pensar las distintas temporalidades es lo que genera este espacio afectivo de reconciliación con los hechos que se han olvidado o bloqueado. En la misma línea, ante la divulgación de reflexiones y estudios sobre la memoria es menester cuestionarse si el uso y posterior estudio de los archivos se debe a lo que Jelin (2002) denomina *culto al pasado*. En este sentido, considero que la existencia de este culto al pasado, en un sentido de añoranza, es innegable y remite a la necesidad de regresar a la ilusión de tiempos más "simples" comparados con la modernidad líquida y capitalista que atraviesa a la sociedad. Se propone a esta noción de culto al pasado como un camino sensible para (re)encontrar respuestas e identidades.

Si las reflexiones de Jelin introducen a la memoria como un campo flexible en el que los sujetos buscan reordenar -quizá sanar- su relación con el pasado a través de disputas políticas y afectivas, es necesario introducir al sociólogo Maurice Halbwachs (2004b) quien estudia los distintos tipos de memoria y la manera en la que se originan, es decir, las condiciones sociales que hacen posible recordar. Los postulados del autor marcan un punto de inicio para estas páginas; sobre todo la afirmación de que toda memoria individual es inherentemente colectiva (Halbwachs 1994a) lo cual prueba que dentro de una existencia individual, una historia personal, puede compartir rasgos y similitudes con la historia de otra persona, o, a su vez, con un grupo de personas.

Para Halbwachs la memoria no es inherentemente individual, sino que es una práctica situada; aseveración que ha sido sostenida con anterioridad: la memoria y los

recuerdos encuentran sustento en imaginarios, grupos y condiciones que sugieren qué, cómo y desde dónde recordar; en la misma línea, todo acto de recuerdo se sostiene por estructuras -marcos- sociales que preceden a la persona y es desde aquí, donde estos relatos pueden articularse y tomar forma. Cabe recalcar que, si bien estos postulados son valiosos y han marcado el camino para los estudios de la memoria, esta investigación no pretende hacer un recuento únicamente, sino, adaptar y expandir estos marcos sociales tomando en cuenta más allá de las instituciones sociales foucaultianas para, como el documental mismo, dar un vuelco hacia la subjetividad de los afectos y cómo se evidencian en las producciones ecuatorianas realizadas por mujeres.

En la misma línea, se vuelve imprescindible cuestionarse dónde la memoria se vuelve visible. Según Jelin (2002) y Halbwachs (2004b) las rememoraciones encuentran su fuerza en estructuras sociales, afectivas y políticas sin las cuales no serían sostenibles, es así como el cine documental se consolida como un escenario privilegiado para examinar la expresión de estos procesos ya que el documental no solo registra, sino que organiza, selecciona, monta el pasado, para enfrentarse a los mecanismos y procesos que son parte del trabajo de la memoria como el olvido o la resignificación. Entonces, el documental no sería un objeto ajeno al problema de la memoria, sino una práctica social del recuerdo, un lugar y dispositivo que permite observar y analizar cómo y desde dónde se recuerda.

En sus textos de *La Memoria Colectiva* (Halbwachs 2004b) y *Los Marcos sociales de la memoria* (Halbwachs 1994a) el autor realiza un profundo barrido sobre los tipos de memoria: individual y colectiva, y, a través de varios cuestionamientos, pruebas y comparaciones, consolida un estudio sobre la dimensión social de la memoria; bajo el enfoque de la existencia de ciertas condiciones sociales que hacen posible el acto de recordar. En estas obras se discuten situaciones imaginativas, como las imágenes-recuerdo que se dan en los sueños -*imágenes iedéticas*-, la existencia de la “intuición sensible” (Halbwachs 2004b, 37) como un apoyo a las posibles memorias individuales y, los distintos marcos sociales de la memoria donde los recuerdos reviven y se encuentran, cada uno, en un periplo de significancia y de encontrar a su mente dueña. El autor resalta en numerosas ocasiones la importancia de la vida colectiva y de la comunidad afectiva, espacios donde se consolida la afirmación de que la memoria no posee una fuerza individual y siempre está inscrita a través del lenguaje. En el caso de los documentales propuestos, en su contenido se evidencia que muchas de las

tradiciones, costumbres y memorias, se transmiten a través de contextos orales que reviven el pasado a través de historias y testimonios.

Así, es necesario discutir sobre la distinción entre memoria individual y colectiva. Ambas coexisten, se alimentan la una de la otra en un constante diálogo de versiones y testimonios que hacen que los recuerdos se tejan entre sí y se solidifiquen. Como se mencionó, para Halbwachs la memoria individual existe, sin embargo, no es lo suficientemente resistente para valerse por sí misma. Es decir, cuando una persona olvida un momento en específico lo recupera a través del diálogo comunitario, donde todos los participantes comparten sus perspectivas para reconstruir el recuerdo. Aquí reside la importancia de pertenecer a una comunidad afectiva; si una comunidad afectiva se desintegra ¿a quién se acude para recuperar un recuerdo? En esta línea, se estarían desvaneciendo múltiples recuerdos y memorias simultáneamente. El autor menciona que el recuerdo individual puede representar un límite de las interferencias colectivas (Halbwachs 2004b, 46) en el sentido que, si una persona está involucrada en una comunidad de una manera muy profunda, puede crearse una falsa sensación de que sus ideas, pensamientos o recuerdos individuales son totalmente originales, lo cual prueba estos límites difusos de la memoria individual. Así, el ámbito común es esencial para construir y mantener una memoria, tanto individual como colectiva. El recuerdo nunca nace a solas. La memoria individual es un destello de un entramado más amplio. Lo que se recuerda como *nuestro* está tejido con varios hilos que no son completamente propios, sino compartidos: el lenguaje, los ritos familiares, los espacios, las emociones, las nociones de valía que determinarán qué se recuerda y qué se olvida. En este sentido, el gesto de documentar no es un acto aislado, sino una manifestación de la memoria colectiva que da una forma para volver a visitar lo vivido.

Si recordar implica inherentemente la inmersión en la comunidad, es menester reconocer cuáles son los hilos que sostienen el tejido del recuerdo. Halbwachs (1994a) denomina a estas estructuras como los *marcos sociales de la memoria*. En estos marcos lo vivido se convierte en memoria, y se enraízan en tiempos, lenguajes y afectos que orientan la manera de mirar al pasado; “entre el marco y el acontecimiento habría identidad de naturaleza: los acontecimientos son recuerdos, pero el marco también estaría conformado de recuerdos. Entre unos y otros existiría la diferencia en que estos últimos serían más estables” (Halbwachs 1994a, 122) Explorar los marcos sociales de la memoria es una manera de entender a la subjetividad desde sus cimientos, para comprender el punto de articulación entre lo íntimo y social. El autor no propone

categorías cerradas de marcos sociales de la memoria, sin embargo, propone ciertas reflexiones de estructuras indispensables que organizan el recuerdo y que son especialmente relevantes para el estudio del cine documental ecuatoriano debido a que se constituyen como una materialización visible de los marcos sociales de la memoria, reflejadas en el lenguaje cinematográfico a través de uso de archivos, uso de voz en off, entre otras elecciones narrativas y estéticas en un intento de representar un-algo historia, un algo-ser y un algo-fue.

Para el autor, el *espacio* es el marco principal y determinante de la memoria; después de todo, el recuerdo siempre vuelve por el camino de los lugares: casas, departamentos, cuartos, pasillos, oficinas... Las personas recuerdan porque habitan lugares que organizan la experiencia vital. Estos espacios materiales se mantienen a pesar de los cambios (físicos, mentales, espirituales) del sujeto. Esta permanencia del espacio es la que permite que se anclen los recuerdos. Así, el espacio trasciende de una condición de contenedor o custodio de la memoria para convertirse en una estructura simbólica que estimula los recuerdos y permite que las personas se familiaricen en el acto de habitar un lugar. Se orienta la rememoración a través de pensar una habitación, por ejemplo, como un espacio sólido y estático mientras una persona crece; las cuatro paredes -y tal vez algunas ventanas- serán los únicos testigos de miles de historias y recuerdos. En su texto, el autor, reflexionando sobre el marco espacial realiza una potente analogía para probar que la memoria espacial posee un tinte afectivo, casi místico: los espacios de las poblaciones premodernas se distinguen por la “naturaleza mística que se les atribuye y del mismo modo las diferentes habitaciones de una casa, tales rincones, tales muebles [...] por cuanto ellos suscitan habitualmente en el niño impresiones vivas, y se encuentran asociadas en su mente a ciertas personas de su familia [...] adquieren en cierta forma un valor emotivo” (Halbwachs 1994a, 121) porque estos espacios se convierten en una parte esencial de la vida de las personas; porque donde el cuerpo estuvo, la memoria insiste.

Al contrario de la estabilidad del marco espacial, el *tiempo* es cambiante y frágil, no avanza en línea recta. A partir de las definiciones de Bergson, la propuesta del autor es que el tiempo es una construcción social que organiza el recuerdo a partir de la colectividad. Los recuerdos se asocian a un marco de datos temporales que dan pautas de cuándo sucedió el hecho y permiten que los recuerdos tomen forma. En el trabajo del recuerdo, bastan cuestionamientos relacionales como: “tal acontecimiento se produjo antes o después de la guerra, de niño, de joven, en la edad adulta, en la madurez; con un

amigo de mi edad, en una estación determinada o cuando preparaba un trabajo determinado” (Halbwachs 2004b, 100) para poder generar una localización personal y colectiva. Así, el tiempo es adecuado para enmarcar a estos recuerdos, a pesar de no ser tan fijo como los espacios.

Es importante mencionar que los marcos no necesariamente están desconectados el uno del otro. Estas son estructuras mediante las cuales el recuerdo encuentra su fuerza y su forma; los marcos son sociales porque dependen de estructuras externas en tanto que habilitan su existencia, siempre, en sintonía con las condiciones dominantes del entorno. El marco *lingüístico y simbólico* no es nombrado explícitamente como un marco, sin embargo, atraviesa absolutamente todas las dimensiones del recuerdo. Se recuerda a través de la palabra, del lenguaje, de la tradición oral mediante la cual se transmiten otros-conocimientos y afectos. Las palabras que se heredan son los marcos esenciales donde se acomoda el recuerdo; se nombra porque se ha enseñado cómo nombrar, se narra porque se ha enseñado cómo narrar, y dentro de estos flujos de significantes, el lenguaje y los símbolos se adecúan a los recuerdos de un grupo de personas; la memoria, entonces, no existiría sin tener este camino de traducción de lo onírico a lo palpable.

Dentro del ámbito social y colectivo, el autor sugiere marcos indispensables en la manera de recordar: un marco social amplio -la sociedad-, la familia y la religión. Estas propuestas, además de sostener la postura de que los marcos sociales de la memoria son estructurales y preceden a los individuos, contribuyen a la relevancia que le da el autor y sus estudios a la vida en comunidad, resaltando que esta comunidad, más allá de ser vista como un sinónimo de afecto, es vista como una ruta -también estructural- a través de la cual la existencia es permitida. Estas percepciones tratan de reificar condiciones y relaciones sociales que van más allá de una explicación lógica. Por ejemplo, hablar de subjetividad en términos del autor reduce a este fenómeno a algo netamente sociológico, contrario al enfoque propuesto en esta investigación -giro afectivo, autobiográfico y dimensiones íntimas de la memoria-; la subjetividad es valorada como un efecto de la memoria, donde es relevante, pero no suficiente para ser considerada como una categoría en sí misma. Es aquí donde la propuesta del análisis y el estudio de los filmes autobiográficos hechos por mujeres ecuatorianas toma fuerza, porque, en efecto, los marcos sociales de la memoria están presentes y laten en el corpus filmográfico propuesto, sin embargo, ¿qué implica esto más allá de lo evidente? Por ejemplo, en el marco familiar: ¿los recuerdos tienen una jerarquía familiar? ¿se recuerda

distinto a las madres, que a los padres? Entre otros cuestionamientos que se pretenden resolver a través del análisis semiótico y comparativo de los visionados. De esta manera se expande la memoria, la noción de la memoria y de los recuerdos, reconociendo la verdadera relevancia y peso que tienen los afectos y sensibilidades en la consolidación de un relato individual y colectivo.

A pesar de esta limitación en la inclusión -crítica- de sentidos referentes a las sensibilidades y subjetividades, el aporte del marco social familiar es crucial para la investigación. Dentro del corpus filmico, las directoras buscan respuestas a nudos de la existencia que se generan desde el núcleo familiar. Así, la familia se constituye como un ejemplo perfecto y una cristalización de las propuestas de Halbwachs: las dinámicas de este grupo -o institución social- son las que marcan los propios ritmos de recuerdo a través de ritos, aniversarios, cumpleaños, o lo que el grupo define como lo suficientemente relevante para recordar, festejar, y tener un espacio dentro de la historia de la familia. Además, dentro del núcleo se crean y se manejan lenguajes propios, es decir, se narra el pasado de una manera propia -escogiendo qué es legítimo y qué no es y qué es permitido recordar, que no, y de qué manera se permite contarlo-. Lo interesante es que, a pesar de que las directoras busquen sus respuestas individuales, estas siempre dependen del gran relato colectivo -probando lo que dice el autor- es decir, si no hubiese la perspectiva de los demás integrantes de la comunidad afectiva, los relatos desaparecerían sin más. Sobre esto, Halbwachs sostiene que:

Si nos quedásemos en la memoria individual, no comprenderíamos sobre todo que los recuerdos de familia reproducen nada más que las circunstancias en las que hemos estado en contacto con tal o cual de nuestros parientes. Continuos o intermitentes, esos acercamientos darían lugar a impresiones sucesivas, de las que cada una sin duda puede durar y permanecer igual a sí misma durante un período más o menos largo, pero que no tendrían otra estabilidad que aquella que les comunicaría la conciencia individual que las experimenta. (Halbwachs 1994a, 176)

Así, estos recuerdos familiares se reducen en parte a (pre)conceptos y circunstancias que modelan la memoria de acuerdo a los relatos condicionales característicos del grupo convirtiendo al marco familiar en la estructura que legitima el “armazón tradicional de la familia” (Halbwachs 1994a, 181). Considero, además, que el marco social religioso, la sociedad y la familia se constituyen como una triada que se alimenta entre sí: la sociedad marca los preconceptos familiares; la religión le da a la familia estas instancias institucionalizadas para crear recuerdos; el nivel de religiosidad de una familia determinará su peso en la sociedad y la familia, como institución general,

enseña a sus integrantes a cómo situarse, comportarse, representarse y recordarse. Así, no se recuerda a un yo-aislado, sino a un yo-hija, yo-madre; una figura que es parte de un tejido más grande; cuyos recuerdos y memorias también forman parte de dichos relatos y configuraciones que van más allá del yo.

Inmiscuirse en el estudio de los marcos sociales propuestos por el autor genera una conexión con la manera en que los documentales organizan -y muestran- el recuerdo en la pantalla. Todos estos espacios compartidos a partir de los cuales se forma y construye la identidad propia: la familia, lo doméstico, el idioma, las creencias, lo contado y lo callado funcionan como soportes que orientan la memoria de las realizadoras quienes transforman estas dudas y procesos en cine. Cuando en un documental se muestra un soporte de la memoria -un álbum, una carta, o una voz en off hablando desde la subjetividad- no se trata del simple uso de un recurso narrativo y estilístico, sino de la activación y la prueba de cómo funcionan estos marcos sociales de la memoria: el archivo íntimo y cotidiano se convierte en una ventana para observar las manifestaciones de la memoria familiar y esta, a su vez, se sostiene en las expresiones de los marcos sociales de cada historia. Así, el documental ecuatoriano dirigido por mujeres se consolida como un escenario donde los marcos sociales de la memoria se visibilizan y evidencian de qué manera lo colectivo teje a lo íntimo y viceversa.

Con las bases teóricas de Halbwachs, el abanico de información sobre la memoria y el recuerdo empieza a tomar forma. Sobre todo, se destaca del trabajo del sociólogo que, dedicar estudios a la zona difusa de los recuerdos en la sociedad de los ochenta, es un llamado de las distintas necesidades que surgían en el campo social paradigmático. Para las limitaciones conceptuales y humanistas que presenta el autor, los postulados de Paul Ricoeur (2010b) en su texto *La Memoria, la historia y el olvido*, resultan elementales. El filósofo retoma los postulados de Halbwachs para complementarlos con una mirada ética y hermenéutica y propone, entre otras cosas, la fenomenología de la memoria, que responde a dos preguntas en específico: ¿de qué hay recuerdo? Y a su vez, ¿de quién es la memoria? Porque el recuerdo (acto) y la memoria (facultad) no son elementos suspendidos en el aire sin ningún cable a tierra, situándose así entre lo que se recuerda, como un objeto, y el sujeto que recuerda, como una intención, un ejercicio escogido y deliberado de repasar los pasos de la existencia.

Para Ricoeur, “el recuerdo, encontrado y buscado de modo alternativo, se sitúa así en la encrucijada de la semántica y la pragmática. Acordarse es tener un recuerdo o ir en su búsqueda” (2010b, 20) confirmando que el trabajo de la memoria es algo que se

aleja totalmente de lo fortuito, se decide y se transforma constantemente guiado por la pulsión de hacer presente lo ausente. De igual manera, para el autor la memoria es un relato situado que necesita la presencia de testigos y lugares para ser activados y luego interpretados; la memoria, en este sentido, no es una fiel reproducción de lo real y del pasado, sino una interpretación de los hechos que se construye a partir de fragmentos de versiones que se encuentran en la búsqueda del relato mayor -coincidiendo con Halbwachs-.

Si Halbwachs permite comprender a la memoria como un hecho social, Ricoeur expande esta perspectiva para incluir a dimensiones más íntimas; así, la memoria no es una superficie donde yacen varias imágenes, sino un acto de convocación; una reconstrucción del pasado como un relato que va a ser narrado una y otra vez porque la mediación narrativa es crucial para su consolidación: si no hay relato, la memoria no puede ser expresada. Después de analizar los componentes de la memoria, el recuerdo y el olvido, Ricoeur (2010b) propone, desde la conciencia y los afectos, una política justa de la memoria y la ética del recuerdo. La justa memoria, para el autor, es una manera ética de recordar, para dar frente a los extremos de exceso de memoria o, a en su defecto, la falta de esta. Así, una justa memoria implica reconocer la fragilidad del recuerdo, y considerar a la memoria como un camino de identidad no borrada, reparada y conciliada; como un trabajo constante que se hace con otros y para otros. Cuando Ricoeur (2010b) afirma que para que la memoria sea activada, necesita ayuda y soporte de huellas, se confirma la condición de acto de la memoria y del recuerdo, y, además, se introduce la idea del archivo. Estas huellas sensibles, estos archivos íntimos que pueden incluir imágenes fotográficas y audiovisuales, cartas, textos, audios, entre otros objetos, son un lugar tangible desde dónde se recuerda. Esta aseveración crea el puente para pensar al cine documental ecuatoriano y autobiográfico como una cristalización de estos postulados.

La propuesta del autor de una “política de la justa memoria” (Ricoeur 2010b, 12) hace aún más necesario pensar el documental en primera persona; porque recordar no es un acto neutral, sino ético. A través del recuerdo se pueden transitar duelos y experiencias traumáticas y los documentales escogidos son una muestra de cómo a través del lenguaje audiovisual se puede cuestionar las historias familiares que siempre están atravesadas por conceptos sociales y religiosos que determinan la vida y la existencia de las personas, pero más específico, de las mujeres. La ética de las directoras para manejar sus historias es visible en cada cuadro, porque no se habla únicamente de

su historia, sino de la de la comunidad afectiva; el uso ético del recuerdo que plantea Ricoeur se moldea en el entendimiento de los documentales porque los discursos narrativos contruidos por las realizadoras son una imbricación de varios testimonios, investigaciones, y la experiencia vivida que más allá de buscar fidelidad a la historia, busca una reinterpretación y resignificación de los hechos que cada una escoge. Esto implica responsabilidad de las directoras al relacionarse con los distintos materiales de archivo, pero también una responsabilidad de parte de las personas que miran estas historias. Cuando lo íntimo trasciende la barrera de lo privado y se convierte en público y socializado, aquí es donde la política de la justa memoria de Ricoeur se aplica, pero añadido que en todos los sentidos. Un respeto de quién recuerda y de quién presencia estos recuerdos, para que así, la legitimación del documental como una herramienta de la memoria lo convierta también en un espacio artístico, sensible y accesible para las personas que hacen cine -o quieren hacer cine-, y así generar justicia afectiva, justicia del recuerdo, justicia de la existencia.

En cuestión de visualidades, se afirma que la memoria es visual y sinestésica. El documental entonces, se consolida como un espacio de la memoria. Hans Belting (2007) en su texto *Antropología de la Imagen* sobre el análisis de la memoria en las imágenes hace énfasis en que: “las imágenes del recuerdo y de la fantasía surgen en el propio cuerpo como si fuera un medio portador viviente. Como es sabido, esta experiencia suscitó la distinción entre memoria, como archivo de imágenes propio del cuerpo, y recuerdo, como producción de imágenes propia del cuerpo” (Belting 2007, 17) de lo cual se entiende que, tanto la experiencia del recuerdo, la imagen del recuerdo y la memoria, son experiencias que atraviesan el cuerpo de las personas que lo transitan. Se genera una doble reacción en el observador, la de la memoria y el recuerdo, que se complementan y se alimentan entre sí.

En esta línea, se afirma que la imagen y la memoria tienen una relación directa. Cuando se mira, se recuerda. Y si no se recuerda, se crea una ilusión de memoria. Esto es discutido por Alison Landsberg (2004) en su texto sobre la *Memoria Protésica*, las cuales son construcciones imaginarias; son ilusiones que, se asumen como ciertas y propias, en un intento de subsanar carencias y de llenar lagunas mentales que, por alguna razón, han bloqueado estos recuerdos que solo pueden ser estimulados a través de imágenes. Así, el término de Landsberg es crucial para describir a este sentimiento de familiaridad que se crea a partir de los visionados del álbum familiar, documentales biográficos o autorreferenciales, o, cualquier tipo de archivo que estimule y gatille el

acto del recuerdo. Landsberg menciona algunos puntos clave sobre la memoria protésica: en primer lugar, estas no son naturalmente propias y se derivan de la interacción del espectador con un dispositivo visual. En segundo lugar, estas memorias son usadas en el cuerpo, es decir, son producto de una sensorialidad. En tercer lugar, Landsberg menciona que, al llamarlas protésicas, hace referencia a su intercambiabilidad y capacidad de transferencia. Y, por último, las caracteriza mencionando:

Llamo a estas memorias protésicas para resaltar su utilidad; debido a que se sienten reales, ayudan a moldear cómo un individuo piensa sobre el mundo y pueden ser instrumentales para generar empatía y articular una relación ética con el otro. Un compromiso sensorial con el pasado, que la memoria protésica permite, es la base no solo de la subjetividad individual; también se convierte en el fundamento para una identificación colectiva. (Landsberg 2004, 149-50; traducción propia)

Entonces, se afirma que la experiencia de visionados de archivos o, en este caso, de documentales, generan la experiencia de la memoria. Halbwachs menciona que el acto de recordar implica reconstruir el pasado con ayuda de un cúmulo de datos e información -dispersos u ordenados-, es decir, la memoria no es una mera acumulación de datos, no es un archivo fijo, es una reinterpretación que cambia, fluctúa, reconstruye y vive en el presente (Halbwachs 1994a). Y, en esta línea, es necesario retomar el debate acerca de la fidelidad de la información que se reconstruye a partir del documental y del trabajo de memoria que se genera desde él. Piedras (2014, 149) menciona que: “El cine documental ha mantenido desde sus inicios una estrecha vinculación con la historiografía dado que sus representaciones están dirigidas a postular algo sobre el mundo histórico”, retomando el aspecto de sobriedad que se mencionó con anterioridad. Sin embargo, el mismo autor menciona que, el hecho de que el cine documental esté ligado a una idea de la estética y del arte perpetúa la perspectiva dualista entre verdad y belleza, la cual se combate desde el giro lingüístico y posterior giro subjetivo mediante el cual los dos componentes: belleza y verdad, coexisten. “Cuando la narración de la experiencia ingresa en el campo de la disciplina histórica, es el sujeto el que se reposiciona como fuente de conocimiento y saber” (Piedras 2014, 153) dándole valía a la memoria que se genera a través de testimonios, escritos, oralidades y visualidades.

Así, se afirma que el documental es memoria, es un dispositivo visual que transmite y estimula el recuerdo y una memoria expandida. Si el espectador no se relaciona con la historia principal, se identificará, por ejemplo, con un afiche

publicitario, un pasado medio de transporte, un paisaje, entre tantos soportes visuales e imaginados que reposan en el inconsciente. Pero, el cine documental no es solo un reflejo de la memoria, acordando con los postulados de Piedras y Nichols, sino un espacio activo de su producción, y de la producción de sentidos.

De esta manera, este trabajo de investigación no reduce el concepto de memoria al simple acto de recordar, sino que es entendido como una práctica política, cultural y sensorial en la que el cine actúa como un lenguaje y una herramienta creadora de sentidos y de discursos que permite la disputa de narrativas oficiales. De este modo, las mujeres directoras de cine documental no solo recuperan el pasado, sino que lo reescriben y lo revelan desde una voz situada y sensible.

Jelin, Halbwachs y Ricoeur tienen perspectivas que se acoplan a la definición que le doy al cine documental. Así, se sientan las bases conceptuales para que la memoria emprenda el periplo donde abandona la condición de categoría abstracta, para convertirse en un gesto, en un acto, en imagen, archivo y montaje. La memoria, entonces, no es únicamente recuerdo, sino lo que se hace visible, y de qué manera se hace visible. Es en la práctica documental autobiográfica donde las directoras, a través de sus lenguajes cinematográficos, hacen que el proceso de la memoria encuentre un terreno donde la reconstrucción de los vínculos, los cuestionamientos de los relatos mayores y la resignificación de las ausencias se hace posible.

Memoria y género: ¿desde dónde se recuerda?

La memoria -como la existencia- nunca es neutra. Se construye y se teje desde lugares específicos que están atravesados por estructuras sociales, simbólicas y afectivas que determinan el camino del recuerdo. Así, pensar este lugar de posicionamiento de las creadoras de estos audiovisuales como mujeres implica el reconocimiento de cómo los marcos sociales de la memoria son distintos para las mujeres y para los hombres, porque la sociedad otorga a cada uno distintas expectativas -religiosas, sociales, económicas- que marcan el camino de cómo serán recordados y cómo estos recuerdos se retratan.

Tomar a la perspectiva de género como una herramienta básica de análisis permite sentar una base conceptual para las intenciones de inclusión, reflexión y de un relato justo y equilibrado. Las autoras de la guía de memoria histórica con perspectiva de género citan a Joan Scott (1941) y mencionan que la categoría de género se define como “una identidad que se adscribe socialmente a las diferentes personas de una sociedad utilizando como base la diferencia sexual [...] determina de forma externa lo

que una persona es y cómo debe ser tratada en consecuencia” (Mellén y López de Maturana 2024, 41) asimismo, se reconoce que cada contexto social y cada temporalidad infiere sus propias particularidades explícitas e implícitas que hacen que cada estudio sea distinto; sin embargo, al ser el género la principal diferenciación desde el nacimiento -no la única- es una categoría crucial para comprender la diferencia social.

Debido a que esta investigación no se relega al cine documental ecuatoriano en general, sino, al cine documental ecuatoriano hecho por mujeres, es imprescindible discutir sobre la memoria y el género. Elizabeth Jelin, al hablar sobre los tópicos que resultan del visionado de archivos subraya: “El contraste de género en estas imágenes es claro, y se repite permanentemente en una diversidad de contextos. Los símbolos del dolor y el sufrimiento tienden a corporizarse en mujeres, mientras que los mecanismos institucionales parecen «pertener» a los hombres” (Jelin 2002, 13) así, se resalta que los estudios de memoria, desde una perspectiva de género tienen un potencial de explotación aún por ser descubierto. La misma autora menciona que existen otras maneras de pensar la dimensión de género en la memoria, y que estas giran en torno a hacer visible lo invisible. En este acto de visibilización, se distinguen las maneras de articular relatos.

Jelin (2002) afirma, de igual manera, que las disputas de sentido por el pasado se diferencian a través de posiciones sociales, es decir, se recuerda y se enuncia distinto; las memorias representadas desde la condición de ser mujer introduce así una experiencia particular en el campo de la memoria y cuestiona también qué se recuerda, de qué manera se recuerda y las expectativas que recaen -inconscientemente o no- sobre las realizadoras de los filmes. Cuando una mujer recuerda, y transmite esos recuerdos a través de arte, se da un desplazamiento epistémico en el sentido de que lo íntimo es politizado, y las barreras heredadas de la modernidad que marcan el claro límite entre lo público y privado se vuelven borrosas convirtiéndose en un testimonio valioso y una fuente de reconocimiento no solo para la familia, sino para la sociedad.

En esta línea, existen mecanismos de silenciamiento de la memoria desde las mujeres -presencia y difusión- que además de operar a través de la omisión, lo hace por el borramiento. Según Mellén y López de Maturana (2024) estas estructuras activas de borramiento relegan las producciones de archivos por mujeres a una esfera netamente sentimental, quitándole su potencial epistémico a través de los estereotipos que reducen a las mujeres a la esfera materna y del cuidado, una presencia grande de moralismos

basados en preceptos religiosos -la noción de la buena y mala mujer- ; entonces, no se trata de que no hayan historias producidas por mujeres o que, en su defecto, su presencia sea nula, sino que la historia decide no verlas. Lo importante es que, más allá de ser críticos en la veracidad de los relatos retratados, se analice y se entienda los flujos de trabajo y representación que tiene la memoria en las producciones audiovisuales propuestas. Con esto no se pretende una distancia de la ética del recuerdo que propone Ricoeur (2010b), sino comprender que el trabajo de la memoria inherentemente trae consigo una exposición de la intimidad que debe ser respetada. Es decir: analizar estos filmes desde el respeto a la intimidad que una mujer permite observar. En una sociedad como la ecuatoriana, donde los estudios de género y el trabajo por llegar a un equilibrio en sus roles avanza, es necesario reconocer que, históricamente, muchos preceptos sobre la mujer han sido estructuralmente desfavorecedores y son coherentes con los mecanismos de borramiento que proponen las autoras. Esta relegación es causa de que varias historias no lleguen a ser contadas, o si lo son, no tengan el mismo nivel de observación. Las causas sociológicas ante este desequilibrio dirigen la mirada hacia cómo la historia occidental y colonizada ha sido escrita:

En el relato histórico, las mujeres no han sido consideradas sujetos y motores de pleno derecho y, a falta de estudios rigurosos sobre el legado femenino que todavía aquejan a las disciplinas que se dedican a estudiar y divulgar el pasado, hay que sumarle las ocultaciones deliberadas de las aportaciones de las mujeres al acervo común. (Mellén y López de Maturana 2024, 7)

Es así como, para dar frente al relato hegemónico, la inclusión y reconocimiento de estos relatos y vidas subyugadas es necesario. La memoria no debería tener género porque el trabajo del recuerdo no tiene distinciones -como el olvido, la vida y la muerte- entonces, si el gran relato posee sesgos, la idea es desmontarlos para crear un tejido inclusivo e igualitario. Mellén y López de Maturana (2024) mencionan que ante la exclusión estructural, el refuerzo de la identidad de las mujeres es lo que impulsa esta necesidad de memoria y esta, a su vez, puede constituirse como una fuente de fuerza para unificar a un grupo y que este reivindique las versiones de los relatos. Se trata, entonces, de una contextualización holística para tener nuevas formas de mirar en las que no solo se incluyan nombres de mujeres, sino que se cuestione los preconceptos estructurales que están inscritos en el inconsciente. Frente a este arraigo de silencio, el acto de documentar -y de visibilizar- desde las mujeres se constituye como una nueva práctica de la memoria que genera formas de recordar.

La conciencia de esta postura de género es un trabajo conjunto -realizadoras, público, analistas-; señalar que la selección de un lugar de enunciación a la hora de producir un filme y también de analizarlo, es imprescindible. Como se mencionó, históricamente, las voces y las narrativas femeninas han sido relegadas e invisibilizadas, es por eso por lo que el enfoque planteado es coherente con la realidad social que se vive en Latinoamérica y en Ecuador. El acto del ver desde una perspectiva de género puede develar relatos y subjetividades distintas a las normadas, es decir, una manera de ver desde lo otro. Paula Iadevito menciona: “La perspectiva de género en el análisis fílmico resulta productiva para comprender la relación entre mujeres y hombres a través de la historia e identificar los mecanismos de reproducción y cuestionamiento de las representaciones culturales y simbólicas hegemónicas” (Iadevito 2014, 214).

Desde las teorías feministas, la cinematografía es concebida “como una actividad semiótica” (Iadevito 2014, 219) ya que, a partir de esta, se construyen significados e imaginarios. En los primeros acercamientos de la teoría feminista hacia el cine, se lo cuestionaba desde dos ramas. Por un lado, su carácter semiótico y constructor de significados, y por otro, como significante y perpetuador de una noción de lo femenino; es decir, cómo se retrataron a las mujeres en las grandes películas del cine de masas, como una imagen de *femme fatale*, madre abnegada, objeto de deseo y lujuria entre otros estereotipos.

A través del documental autobiográfico dirigido por mujeres, los procesos de memoria encuentran esta democratización que desestabiliza el relato hegemónico androcéntrico. Si se recuperan estos archivos personales y familiares, no se contribuye al estereotipo de mujer-custodia de la memoria, sino que se abre el abanico para repensar las versiones. De igual manera, la presencia de mujeres directoras en el ámbito cinematográfico, de la mano del estudio de sus obras, es un paso para la consolidación de nuevas genealogías a través de las cuales se repararán ausencias y carencias. El campo del cine documental, entonces, es un ejemplo de estas nuevas prácticas de la memoria, sobre todo en la emergencia del cine autobiográfico; Pablo Piedras (2014) acertadamente comenta que este nuevo paradigma de hacer cine abre la posibilidad de que más personas puedan usar una cámara para retratar(se) y busquen un espacio en el cine; y es así que las mujeres pueden apropiarse de las cámaras para reelaborar y resignificar su pasado y su historia. Así, este objeto de estudio no solo refleja una nueva forma de narrar y retratar memorias, sino que se encarna como un cuestionamiento a los regímenes de visualidad que han predominado socialmente. Los documentales

propuestos plantean formas de recordar que nacen desde la vulnerabilidad, el duelo, la maternidad, la reconstrucción afectiva en general. En estas películas, que se convierten en una extensión de las mismas directoras, la memoria familiar es un marco social que enmarca la existencia de tal manera que la convierte en un territorio político. Los archivos también son políticos, porque las directoras no los consideran como materiales incorruptibles e inmaculados, sino que se transforman en dispositivos de sentido que exponen estas tensiones de existencia, dudas intergeneracionales, heridas que se heredan, ausencias que laten y, a través de ellos, se elaboran nuevos relatos y se tejen las versiones que las realizadoras decidan justas; los archivos, entonces, gozan de una potencia que se mueve y los convierten en un recurso esencial en el discurso narrativo de las directoras. Alex Schlenker sobre esta potencialidad artística reflexiona: “El artista es el agente que, en dialogo con la materia y con su propia historia, guía una potencialidad desde la indeterminación inicial hasta la concreción de una forma que, a su vez, se convierte en una nueva fuente de potencialidad para el mundo” (Schlenker 2025).

El uso de archivos, la investigación previa de los documentales, la producción, la postproducción, son todas etapas que conllevan intención, trabajo, inclusión y compromiso activo de todo el flujo de energía que se crea en la cinematografía. La memoria desde el género y desde los documentales ecuatorianos se configura como una práctica de resistencia; resistir desafiando los regímenes visuales y la exclusión histórica de las mujeres del gran relato mientras a la vez, se repara la fragilidad del recuerdo dando una densidad histórico-política a las historias familiares. Esto sostiene la importancia de mirar con una perspectiva identitaria y de género. Una serie de cuestionamientos que a través del giro subjetivo incluyen legítimamente a las emociones de una manera crítica; un gesto ético del recuerdo. Así, en esta construcción de las nuevas formas de mirar -y narrar-, es necesario pensar: ¿cómo mira una madre? ¿cómo mira una hija? ¿cómo mira una mujer que recuerda?

Capítulo segundo

Yo-yo: memorias íntimas y búsquedas personales

la autonomía que reivindica el derecho
a mirarse opone a la autoridad que
emana de la visualidad. No podemos
olvidar que el derecho a mirar precede
a dicha autoridad.
Nicholas Mirzoeff

Siempre pensé en el acto del recuerdo como un ejercicio introspectivo, íntimo y privado. Este late y coexiste con el miedo a errar en la evocación de una imagen mental, darle un juicio, tergiversar su sentido, y que esto desbloquee, como una bola de nieve, escenas que la mente misma se ha encargado de guardar bajo llave; la angustia de la contaminación, como denomina Nelly Richard (2007). Cuando recuerdo, no lo hago para el público, a menos que esté lista para esta confrontación con la realidad y para este constante cuestionamiento de si las ilusiones son las que reinan la mente y el recuerdo. Así, se genera un ciclo de ocultamiento y bloqueo que se teje y que es casi incorruptible. Cuando además de la desmemoria se enfrenta a la vergüenza, ¿cómo se le hace frente? La memoria requiere de mucho coraje para ser reconstituida -y contada-. Como si fuese una terapia de exposición, me enfrento a una serie de producciones documentales hechas por mujeres ecuatorianas que se empoderan de sus propias historias para seguir buscando respuestas, resignificar hechos y también contarlos a un público. Imaginar los procesos de investigación, la selección de lo que se mostrará y lo que no, y mucho más allá de eso, las implicaciones afectivas que significó para las realizadoras este periplo introspectivo son varias de las razones que han hecho que me conecte con estas producciones audiovisuales.

Como en un juego de roles, me cuestiono: cuando se recuerda ¿está implícita la pregunta de a quién permitiré que vea lo que encuentre? El ocultamiento y lo privado pierden sus límites en el cine. Se prueba el mayor postulado de los estudiosos de la memoria como Halbwachs (2004b): toda memoria es colectiva. Encuentro en el cine documental ecuatoriano una materialización de esta sentencia. Lo que deciden exhibir las directoras es tanto íntimo como social, visibilizando esta doble naturaleza. Así, es necesario cuestionarse si el documental en sí mismo podría considerarse como un nuevo marco social de la memoria -un marco necesario, artístico, sensible, y que da luz a los

afectos que estructuralmente han sido deslegitimados- porque introduce una nueva manera de enmarcar y también de mostrar la memoria y los recuerdos. Así, se propone al documentalismo ecuatoriano -autobiográfico- como un espacio que genera nuevos ritos del recuerdo y de la memoria; con los visionados no se habla únicamente de una socialización familiar, por ejemplo; sino de una socialización y exposición comunitaria. Así, se está experimentando una suerte de memoria expandida (que puede ser sinestésica), una experiencia de “bola de nieve” porque lo que veo, que es el resultado de la memoria estimulada de la directora, estimula mi memoria y recuerdo a través del recuerdo del otro, que termina siendo el recuerdo mío, dentro de estos nuevos rituales públicos de rememoración.

A través del recorrido teórico propuesto y desarrollado en el capítulo inicial de la investigación, se comprende a la memoria como un proceso social que se lee y se entiende a través de ciertos marcos sociales que organizan la manera en la que se dota de sentido el proceso y la forma del recuerdo. La memoria -como se ha dicho varias veces- es inseparable de estos marcos que la hacen digerible a través de sus dimensiones: narrativas, temporales, creativas y hasta ético-morales. Si bien las bases conceptuales son importantes, las formulaciones sobre la memoria van más allá; antes de ser un concepto, es una experiencia afectiva y personal que atraviesa la vida misma. Es por esto por lo que el cine documental, específicamente el documental autobiográfico, se consolida como este espacio -privilegiado- en el cual se muestra a la memoria y todo su tránsito desde lo íntimo a lo colectivo. Lo que se exhibe en las escenas: las imágenes, los archivos personales, lo que se dice y también lo que se calla activa y reorganiza los recuerdos con una subjetividad responsable, coherente y situada. El presente capítulo busca explorar a la memoria y conjugarla con su dimensión visual e individual; a través del retrato de las búsquedas personales, las ausencias y los procesos de crecimiento las realizadoras crean maneras de materializar la memoria, y, los postulados que se discutieron en el capítulo pasado tendrán su soporte.

Es necesario mencionar que hablar del yo-individuo y de la memoria individual no implica una contradicción o negación de la naturaleza social de la memoria, sino que prepara el terreno para mostrar cómo lo colectivo se gesta a través de la sensibilidad de quien recuerda. Así, recordar es una experiencia que atraviesa el cuerpo y la existencia en general; antes de inscribirse en los marcos sociales, se manifiesta individualmente. Es decir, yo recuerdo porque yo veo, porque yo siento, porque yo encuentro. Recuerdo, en primera instancia, para otorgarle, a través de mi recuerdo, un determinado sentido a

mi vida. Así, antes de que este recuerdo se coteje con lo que otros han visto, es un ejercicio personal. En el cine documental autobiográfico, como las producciones propuestas en el corpus, la dimensión íntima e individual del recuerdo se visibiliza ante una cámara en un intento de reconstrucción de historias. Este capítulo toma como punto de partida a un yo-individuo analizando la articulación cinematográfica de las búsquedas personales, las ausencias y los procesos de crecimiento de las realizadoras; y cómo estas, además preparan el tránsito hacia una memoria compartida.

Búsquedas personales: Narrarse para comprender(se)

Existen varias preguntas que articulan las investigaciones detrás de la producción de una película. En el caso de los documentales autobiográficos, estas interrogantes se centran en las búsquedas personales e identitarias: ¿qué pasó con mi madre/padre/abuela/tía/hermana? ¿cuáles de sus rasgos viven en mí? ¿mi existencia late de la misma manera que las suyas? ¿en qué nos diferenciamos? Y, a su vez, estos cuestionamientos iniciales llevan a que las memorias íntimas no se presenten como relatos y reconstrucciones cerradas del pasado, sino como recorridos afectivos que nacen de una inquietud persistente. En esta línea, no se trata de recordar “correctamente”, sino, a través de una narración, comprender(se) en relación con los sucesos que atraviesan de distintas maneras al colectivo en cuestión (familia, ciudad, país). Así, en estos documentales, la enunciación de un yo no infiere una constitución completa, sino en proceso. Aquí la memoria se constituye como una práctica activa: trabajar sobre el pasado, desde el presente; y en el cine se articula lo vivido con lo imaginado, lo dicho y lo no dicho, y lo recordado con lo que está en camino a ser nombrado -después de todo, lo que no se nombra no existe, y lo que nombro, tiene lugar en la (mi) existencia-. Desde aquí, se propone que las búsquedas personales que atraviesan los productos audiovisuales del corpus propuesto no se deben comprender como ejercicios confesionales o únicamente autobiográficos, sino que se trata de gestos de indagación que, a través de la experiencia personal, se inscriben en un nivel social a través de los marcos que organizan -sistematizan- los recuerdos.

En el país, la producción de documentales autorreferenciales cuenta con varios títulos posicionados, sin embargo, para esta investigación se escogieron los largometrajes documentales: *De cuando la muerte nos visitó* (2002) de Yanara Guayasamin, *Abuelos* (2010) de Carla Valencia y *Como yo la veo* (2001) de Karine de Villers, así como el cortometraje documental *Rosita* (2018) de Ileana

Matamoros. Hablamos de cuatro películas hechas por mujeres que toman a la familia como el centro de desarrollo narrativo. Cuatro filmes que activan la memoria a partir de las búsquedas desde las infancias o del reflejo parental, todo en un gesto interrogatorio y reflexivo sobre su propia identidad. Desde el punto de partida en común: recuperar la memoria familiar para encontrarse y reconfigurarse; estas narraciones se cargan de afectos y de sensibilidades porque se habla de mujeres recordando a mujeres, recordando duelos, resignificando memorias y existencias que en algún momento generaron cuestionamientos para así, hacer paces con el pasado, o simplemente encontrar un rumbo. En estos documentales, el archivo íntimo, pensado para el recuerdo familiar y no para el público general y compuesto inicialmente por fotografías, álbumes, cartas, secuencias de cine casero, pero también por otros objetos menos mnemotécnicos, se consolida como un dispositivo poético, político y afectivo. A través del uso de estos materiales, las directoras reconstruyen la memoria de lo perdido, activan el duelo y reensamblan ausencias.

Dentro del cine documental, la memoria es construida y retratada a través de representaciones que se tensionan entre lo real y lo imaginario. Es decir, a partir de los recuerdos verificables conjugados con los relatos orales, se crea una versión de la realidad, personal y subjetiva. Foster habla sobre las nociones de “subjetividad conmocionada y repetición compulsiva” (2002, 134) dentro de obras de arte de realismo traumático; donde, a través de la repetición de un hecho ya sea en imágenes o en acciones, se tiene como finalidad integrar el hecho en una *economía psíquica*, de igual manera, agregaría la potencia de las imágenes para lidiar con sucesos traumáticos. Cuando se investiga sobre la memoria, se encuentran importantes reflexiones sobre las producciones artísticas que acompañan a procesos de reparación ante procesos de violencia y trauma, ante lo que Kristeva (2015) denominaría como abyecto. Retratar estos sucesos responden al giro subjetivo, sobre esto, Claudio Maíz afirma que “la preocupación teórica por las emociones data de mediados de la década de 1990” (2020, 11) y estos estudios y análisis resultan en una *economía de las emociones*, abriendo el abanico de validación no solo de la razón, sino también de los afectos y reconociendo que los humanos, como seres sociales, ubican su existencia dentro de una serie de relaciones y relacionamientos que inherentemente infieren relaciones de poder. Ahora bien, los postulados suenan simples de comprender y de ligar con la memoria: los humanos se relacionan entre sí, viven momentos, crean experiencias y recuerdos, que, en una realidad utópica -lógica- serían en su mayoría placenteros. Sin embargo, frente a

los sucesos fascistoides que ocurren en el presente de la sociedad moderna-líquida en la que vivimos, no es solo lógico, sino también necesario que se hable de un giro afectivo. Las heridas y la incertidumbre crean y, de cierta manera, marcan el rumbo en el que un audiovisual se cuenta, sin embargo, es necesario acotar que no es necesario que la historia de una película esté atravesada por tintes trágicos, también se pueden contar historias que nacen desde la subjetividad de la directora y su disposición de mostrar su pulsión privada, porque desde el tejido, la investigación y el desarrollo de sus historias, se pueden develar gestos íntimos y poéticos, que también contribuyen a pensar(se) las nuevas realidades desde la suavidad y la conciencia.

Si bien, la experiencia del recuerdo es individual y distinta para cada una de las realizadoras, el uso de ciertos elementos cinematográficos -montaje, voz en off, uso de archivo- permite que los afectos se transmitan y que, a través del lenguaje audiovisual, se construya una experiencia compartida de memoria, dando paso a lo que propongo pensar como una *memoria expandida*¹, donde no solo recordamos a través de fotos o diarios, sino también a través de los rastros de la vida cotidiana: objetos, gestos, paisajes, sonidos. Hay archivo también en lo que parece trivial: una receta, una estación de bus, una carta vieja, una iglesia abandonada. Todo puede ser soporte de evocación, aunque no esté pensado para ser interpretado así en un primer momento.

Ahora bien, es necesario hablar sobre los *gestos memoriales* que inician las búsquedas de las directoras y que dan pie a la construcción narrativa de los filmes. Defino a los gestos memoriales como una tipificación de la búsqueda personal para fines de análisis y parto de las preguntas: ¿cuáles son los impulsos detrás de las filmaciones? Y ¿desde qué inquietud parte el relato? Estas respuestas meramente observacionales que se ubican en el nivel comunicacional propuesto por Roland Barthes (2002) donde, a través de las imágenes, obtenemos una lectura denotativa a través de lo visto, los objetos y las relaciones entre personajes.

En *Como yo la veo* (De Villers 2001) existe una necesidad de volver sobre la infancia y la relación madre-hija. La directora no solo recupera la memoria de su madre a través de fotografías y objetos, sino que se sumerge en una narración íntima que permite expandir la memoria más allá de soportes materiales. Este documental me interesa particularmente porque en él, el archivo no es solo una herramienta narrativa, sino el corazón mismo del filme. La construcción del relato comienza desde la

¹ La noción de memoria expandida será desarrollada a profundidad en el siguiente capítulo porque sugiere una experiencia social y compartida de la memoria.

perspectiva de una niña -Karine adulta retomando a Karine niña y recordando desde la herida de la falta-, una hija que trata de encontrar respuestas ante los sentires de su madre que, desde joven se enfrentó a los estereotipos no solo de ser mujer, sino de ser una esposa, que, según el relato colectivo, debía permanecer al lado de su pareja para ser su soporte; aunque eso signifique la completa renuncia de su individualidad. Durante 48 minutos, la directora a través del uso de imágenes de archivo, cartas, diarios, testimonios y voces en off realiza una suerte de reconstrucción de su madre, de sus memorias y sentimientos. La directora no busca contar una historia sino de entenderla, procesarla. Es un documental de duelo, pero también un gesto amoroso y crítico.

Considero que la experiencia de visionado comienza desde el primer acercamiento con los filmes. En esta línea, los afiches son cruciales, ya que condensan el contenido de la película en un gesto poético y creativo. *Como yo la veo* tiene un afiche directo y comunica la estrategia narrativa central: el uso de archivo -una fotografía de la madre de Karine y debajo, una fotografía familiar. Interpreto que la decisión de la coloración de las imágenes no es fortuita y apela, desde el inicio, a la emotividad: un retrato en blanco y negro que evoca una ausencia, alguien que ya no está en el relato de la directora y, al mismo tiempo, anuncia a la protagonista del largometraje; esto se contrasta con la fotografía familiar, que con colores vivos puede interpretarse como un recuerdo vivo, latente. Si se hila más fino, es interesante que, en la fotografía familiar, las dos hijas estén del lado de su padre, mientras que la madre se convierte, una vez más, en la figura solitaria, la madre que observa a distancia a sus hijas mientras las niñas le dan la espalda. Para comprender el lenguaje visual en el acercamiento inicial hacia los filmes, intervine el afiche eliminando el entorno y el fondo y poder apreciar el foco explícito del documental: la madre.



Figura 1. *Como yo la veo*

Fuente: Póster oficial del documental (2001)



Figura 2. Intervención *CYLV*

Fuente: Versión de intervención propia (2026)

Por otro lado, *Rosita*, cortometraje documental dirigido por Ileana Matamoros (18 min. 2018), habla de la muerte de una mujer, a través de la voz de su sobrina. Dentro de esta historia, Ileana, o Rosa Ileana, transita la duda interna: al haber heredado el nombre de su tía fallecida ¿está condenada a repetir su historia? A través de la construcción narrativa que hace uso de archivo, recreaciones y, sobre todo, testimonios de aquellos que conocieron a Rosita, Matamoros explora la ausencia física de su tía y cuestiona su conformación personal -identidad- frente a la identidad de otro -yo- que también estuvo involucrada en preceptos sociales, expectativas familiares, románticas, entre otros, desde su misma existencia. Entonces, de cierta manera las incógnitas rondan sobre el relacionamiento con esta mujer-cuerpo-idea ausente, que también estuvo inscrita bajo las expectativas y estereotipos de su vida. La primera impresión con este cortometraje es directo y simple: un retrato de su protagonista junto al nombre del filme -que también es su nombre-. Esta decisión estética marca, en el imaginario del espectador, una idea de su contenido. Vemos a una mujer joven, sonriente en una fotografía antigua. El afiche, en este caso, se asimila al lenguaje de Matamoros: directo, conciso y estético. En el ejercicio de intervención del afiche no hay mucho que leer. Una fotografía de la protagonista. El hecho que sea de archivo y la calidad del escaneo pueda mostrar el grano original de la fotografía evidencia el respeto por el archivo como una fuente principal de la historia a retratar.

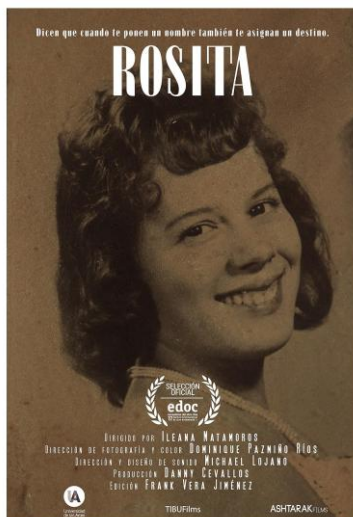


Figura 3. *Rosita*

Fuente: Poster Oficial del documental (2018)



Figura 4. Intervención *Rosita*

Fuente: Versión con intervención propia (2026)

Lo que considero como un clásico en el cine documental ecuatoriano, *Abuelos* (Valencia 2010), retrata la historia de la relación de una nieta con su abuelo paterno y su abuelo materno, cada uno con sus respectivas búsquedas y particularidades. Valencia, desde recursos audiovisuales como recreación, entrevistas, testimonios y uso de archivo, se inmiscuye e investiga las pulsiones de vida de cada uno: su abuelo materno, ecuatoriano, que está en búsqueda de la receta de la inmortalidad, impulsado por sus pacientes, quienes de la mano de su medicina alternativa encuentran mejoría; y su abuelo paterno, parte del Partido Socialista Popular en el gobierno de Salvador Allende (1973) quien es asesinado en un campo de concentración en Pisagua, ubicado en la zona costera de Chile. A pesar de las diferencias territoriales, cada abuelo está enmarcado, desde la óptica de la directora, en un espacio afectivo a través del cual encuentra

similitudes entre ellos y logra (re)construir sus existencias que, al final, significa reencontrarse a sí misma.

Dentro de la selección de filmes de esta investigación, esta película tiene su primer afiche gráfico/ilustrativo. La intervención de este afiche, en la que extraigo y resalto sus elementos principales -centrales en disposición- me permitió entender que la decisión gráfica se trata de una suerte de compendio de lo que se verá en el filme. Una decisión poética que da un adelanto de la construcción de la narrativa de la directora y la importancia que les da a los lugares, no solo como territorios, sino como espacios de desarrollo de sus personajes: Ecuador: magia y bosque; Chile: Fosa común (cruces), árbol seco, ciudad. El uso de los árboles puede considerarse como una reapropiación del árbol de la vida, y esta dualidad entre vida y muerte, vitalidad y tensión, un ambiente próspero y otro seco.

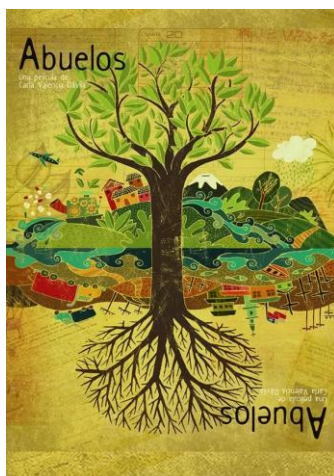


Figura 5. *Abuelos*

Fuente: Poster oficial del documental (2010)



Figura 6. Intervención

Fuente: versión con intervención propia (2026)

Por último, el filme de Yanara Guayasamín (2002) *De cuando la muerte nos visitó*. En este se retratan los ritos tradicionales funerarios de Puerto Chanduy, una comunidad montubia en Santa Elena, costa ecuatoriana. Guayasamín recoge varios relatos y testimonios que giran en torno a un protagonista en común: la muerte. Frente a su visionado, surge el cuestionamiento: ¿cómo se retrata al cuerpo no-occidental en duelo? La representación de estas ausencias no es neutral, responden, en su mayoría, a estructuras de poder que han racializado a la muerte y, por consiguiente, a la memoria; legitimando aquellas prácticas y ritos funerarios aceptados bajo cánones occidentales religiosos. Sin embargo, la existencia de otras prácticas es innegable. Un otro-existir que responde a otro-amar, otro no-olvidar. Y esto se evidencia cuando, entre líneas, lo que parece ser un documental antropológico, entrecruza fragmentos poéticos de reflexión personal sobre la muerte de su padre, el mito: Oswaldo Guayasamín.

En un retazo de prensa que Guayasamín exhibe en su sitio web se lee: “Cine con sello Guayasamín” (Vistazo 2000) y esta afirmación se percibe desde la estética del póster oficial. Una ilustración a lo Almodóvar (1949) que simula a una persona saliendo de unas escaleras que ascienden desde abajo del piso a través de una puerta-ataúd. Queda la duda si esta persona sin genero está escapando a la muerte con premura o si es una salida curiosa y calmada. Esta ambivalencia y duda se transmite también en los espectadores desde el nombre de la película: nada se anuncia hasta que se visiona. Desde el póster no se puede adivinar de qué muerte se está hablando. Es una estética inteligente y congruente con el filme en sí.



Figura 7. *De cuando la muerte nos visitó*
Fuente: Poster oficial del documental (2002)



Figura 8. Intervención

Fuente: versión con intervención propia (2026)

Los gestos memoriales

Ahora bien, más allá de las particularidades de cada producción y de sus diferencias formales y narrativas, el gesto memorial de partida que comparten los documentales del corpus está marcado por la necesidad de volver sobre experiencias -y, en algunos casos, imaginaciones- personales. De igual manera, estos gestos compartidos permiten pensar en la memoria y en el ejercicio de rememoración como una operación común. En estas obras se retrata a la familia y se inscriben las ausencias, pero también se percibe la ilusión tejer el pasado desde fragmentos incompletos. Ante las incógnitas del presente, el deseo de comprensión se sostiene de los afectos, donde el acto de filmar -y de mirar- se convierte en una forma de (re)pensar(se) en y desde las imágenes. En este sentido, las búsquedas que articulan estos relatos se pueden entender como preguntas más que como respuestas porque tienen un carácter provisional, actúan como un hilo conductor que cambia, muta y se complementa mediante avanza la narrativa, así, sientan las bases para desarrollar hipótesis e historias desde la subjetividad de las directoras. En las películas del corpus, no se trata de una reconstrucción lineal, casi antropológica del pasado, sino como una práctica flexible y situada convirtiendo al pasado en un área de exploración más que de afirmación.

Encuentro que los tópicos que activan los gestos memoriales² de las directoras, remiten -como se mencionó preliminarmente- a la búsqueda de la madre, de figuras parentales, del origen mismo o de la identidad, y también de la búsqueda de sentido frente a una pérdida. Surge entonces una pregunta central para este análisis: ¿cómo enmarcan la memoria las directoras de los filmes propuestos? Así como el primer acercamiento a estas historias empieza con los afiches oficiales de las películas, resulta

² Defino como gesto memorial -inicial- a cómo las directoras inician la búsqueda identitaria a través de sus películas y sobre qué ejes narrativos comienza la estimulación de la memoria a través de la cual se construye identidad.

relevante comenzar el análisis con el lugar de enunciación de las realizadoras. Tomo la noción de los *positionality statements* de los estudios decoloniales, donde las investigadoras, frente al conocimiento nuevo o en desarrollo, se anuncian para reconocerse y reconocer su lugar frente a esta producción de conocimiento:

Mi posicionalidad transmite «de dónde vengo» y se compone de nuestras diversas identidades sociales que se entrecruzan (género, raza, clase, etnia, sexualidad, discapacidad, ubicación geográfica, etc.). Estas identidades combinadas (y sus intersecciones) dan forma a cómo entendemos y nos relacionamos con el mundo que nos rodea, incluyendo lo que sabemos, nuestras actitudes y perspectivas y nuestras prácticas laborales (Takacs 2003; Darwin Holmes 2020; Alcoff 1988). En mi caso, como investigadora, influye en la forma en que realizo la investigación, así como en sus resultados. (Rowe 2014; Darwin Holmes 2020; Foote y Gau Bartell 2011 citado en Homan 2025, párr. 5; traducción propia)

Desde esta postura de reconocimiento que es congruente con las propuestas del giro afectivo y el cine documental en primera persona, pues colocan a la experiencia vivida como forma de conocimiento situado, se acopla la noción de la investigación hacia la creación audiovisual. Así, considero a la posicionalidad como la manera en la que la realizadora deja en claro su relación con los distintos elementos que constituyen el filme, desde dónde se está cuestionando y cuál es el papel que ella tiene en su historia. Esto no tiene que ver con el inicio o el primer *frame* de la película, sino, cuándo y cómo la directora establece su lugar de narración de experiencias y afectos.



Figura 9. Posicionalidad *Rosita*

Fuente: *Rosita* (Matamoros 2018, sc. 00:51)

Ilena Matamoros, dentro del primer minuto de la cinta, a través de una narración con *voz en off* y después de explicar a breves rasgos la vida y muerte de Rosita Calderón, menciona: “estamos hechos de historias, y yo vengo hurgando en las suyas desde siempre” (Matamoros 2018, sc. 01:21 a 01:25) esta aseveración acentúa el tono de este documental y es una introducción concisa y fuerte para los distintos temas que se abordan. Es su voz, pero no vemos ninguna imagen de ella hablando, así, se acentúa

el tono poético del contenido. Escuchar esto después de lo que se lee en la figura 9 le cuenta al espectador que el vínculo que será explorado es el de tía-sobrina. La búsqueda personal de la directora es saber directamente si haber heredado su nombre tiene significaciones más profundas.

Me parece interesante extrapolar desde una perspectiva de montaje a *Rosita* y *De cuando la muerte nos visitó*, porque en ambos filmes el gesto posicional de las directoras, además de hacerse a través de la voz en off de la directora que no aparece en la pantalla, pero se escucha³ y se transmite además claramente por subtítulos como se evidencia en la figura 10.



Figura 10. Posicionalidad *De cuando la muerte nos visitó*
Fuente: *De cuando la muerte nos visitó* (Guayasamín 2002, sc. 00:39)

Esto es relevante porque lo visual encuentra su soporte en lo escrito, como en una suerte de cemento sólido para que la intencionalidad esté marcada desde las primeras escenas. Por otro lado, *Abuelos* es la única película de las cuatro que se soporta en su mayoría en imágenes poéticas de naturaleza.

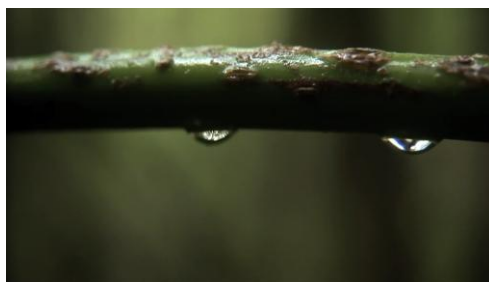


Figura 11. Posicionalidad *Abuelos*
Fuente: *Abuelos* (Valencia 2010, sc. 00:53)

Un *close-up* de una rama verde con gotas cayendo de ella (Figura 11) acompaña la voz de la directora que con tono neutral dice: “Cuando yo tenía 16 años, mi abuelo me dijo: tú no te vas a morir nunca” (Valencia 2010, sc. 00:53 a 00:56) seguida de una

³ La voz en off se graba por separado y se inserta sobre imágenes para explicar, guiar, contextualizar o narrar.

rápida historia de su conformación de familia y la comparación con el otro abuelo asesinado, a quien no llegó a conocer y con esta historia, Valencia (2010) sentencia que, dentro de esta ambivalencia en la existencia de sus abuelos, se encuentra fragmentada entre fuerza y muerte.

Por último, DeVillers para posicionarse menciona directamente en la voz en off: “El día de tu muerte tenía 14 años. Soñaba muchas cosas, menos parecerme a mi madre” (DeVillers 2001, sc. 01:07 a 01:13). Mientras que en los anteriores documentales las directoras no se muestran a sí mismas desde el primer minuto, DeVillers performa una escena donde mira sus fotos familiares y (se) busca en las imágenes a la figura de su madre (Figura 12).



Figura 12. Posicionalidad *Como yo la veo*

Fuente: *Como yo la veo* (DeVillers 2001, sc. 01:03)

Son distintos acercamientos hacia mostrar su posicionalidad y el rol que van a tener dentro de su película, y esto muestra, a breves rasgos, la manera en la que se construirá la narrativa audiovisual desde cada estilo estético y de dirección. Es decir, no existe un manual de cómo enunciarse de una manera correcta, sin embargo, el hecho de que este gesto exista hace que la premisa de un cine autobiográfico sea coherente.

¿Qué tienen en común estas producciones? Comienzan con reflexiones sobre la muerte de algún familiar de las directoras. Desde la relación con el duelo se activa la memoria y esta no implica una recuperación transparente del pasado como en un intento de esclarecimiento definitivo, sino que implica una búsqueda que parte de la incertidumbre. Los humanos, seres afectivos, nunca tendremos resuelto cómo se debe actuar ante la muerte y sobre todo si es de gente cercana a nosotros. El gesto que inaugura estos documentales es la formulación de una serie de incógnitas: ¿qué pasó? ¿quiénes fueron? ¿quiénes faltan? ¿acaso alguna vez estuvimos completos? En este sentido, los relatos autobiográficos propuestos son contruidos desde el vacío y la ausencia. Las búsquedas adquieren en sí mismas dimensiones éticas en su traducción al

cine porque no se trata únicamente de narrarse, sino de exponerse -y a los demás- a estas dudas; convirtiendo a la incertidumbre en un motor de relatos para pensar al pasado en movimiento.

Es necesario recalcar que, para que un documental autobiográfico esté cargado de potencia, el tinte traumático no es indispensable. Así, desde la lectura del yo y la memoria individual, propongo un giro del trauma al afecto que es el segundo gesto memorial a analizar. En los documentales del corpus propuesto la memoria no se activa únicamente desde una herida, sino desde el afecto en sí mismo. Sentimientos como el amor, la nostalgia, el cuidado, extrañar o la curiosidad son factores que encienden las búsquedas personales y que dan una contraparte a una lectura fatalista en las historias personales, creando también una constelación amplia de emociones que va más allá de contar un suceso traumático y cerrarlo ahí. Sara Ahmed (2004) estudia la llamada *economía de los afectos*⁴ para analizar el rol que cumplen las emociones en la construcción de la identidad personal y colectiva. La autora asevera: “El papel de las emociones, en particular del odio y el amor, es crucial para la delimitación de los cuerpos de los sujetos individuales y del cuerpo de la nación” (trad. propia Ahmed 2004, 17) confirmando el carácter sinestésico de las emociones: recuerdo porque siento, y a través de lo que siento, proyecto mi memoria.

Retomando a Hal Foster (2002) en el arte enmarcado dentro de “realismo traumático” existe una tendencia de repetición insistente de escenas, relatos, momentos, colores, o distintos recursos visuales a través de la noción de *subjetividad conmocionada* (134) para que a través de esta decisión artística, la psique incorpore el suceso traumático y termine procesándolo. Es decir, para Foster, la repetición responde a lo no resuelto, y la manera en la que se propone una “repetición” sugiere enfrentarse de forma negativa (“compulsiva”) al suceso, casi como si la mediación fuese una instancia de revictimización. Al extrapolar este concepto hacia el documentalismo, el gesto de repetición y de búsqueda, si bien inicia desde la reflexión de la muerte de un ser cercano, no implica el tratamiento del tema como una ruptura violenta, sino desde una necesidad de cuidar y resignificar estos sucesos junto a sus vínculos. Aquí reside el tránsito del trauma al afecto. El afecto se constituye como un motor del relato. Así, la memoria como un espacio identitario se consolida como un campo de posibilidad de

⁴ En este acápite se analiza la economía de los afectos en una dimensión individual. Se adapta el concepto desde los tintes económicos hacia connotaciones sociales para el fin del desarrollo del análisis de la memoria.

reparación simbólica. Este gesto memorial -el pase del trauma al afecto- busca mantener estos lazos afectivos con quienes ya no están o que quizás nunca estuvieron.

En este sentido, el corpus no usa el sufrimiento como una condición inherente que legitime el recuerdo. A través de otros gestos y decisiones narrativas y estéticas producen un sentido-otro; un sentido-emoción. Estas evocaciones del pasado se motivan por un deseo de búsqueda, un deseo de cercanía y de comprender(se) en relación con los demás. Este desplazamiento trauma-afecto permite que el documental se consolide además de como un dispositivo testimonial y de denuncia, como un espacio de elaboración emocional. A través de la elaboración de la memoria y de los recuerdos, desarrollo emociones, y esto, inevitablemente, conducirá a las directoras a la elaboración y desarrollo identitario.

Así, el segundo gesto memorial es, en esencia, una propuesta estética y ética en la cual el trauma no es una herramienta explotada. Se reconoce un pasado afectivo y sentimental y desde este reconocimiento se valida una existencia-otra -no líquida-, que quiere un retorno a lo tangible, a una estructura donde se puede volver y sostiene las angustias y las inquietudes – y, de igual manera, los relatos-otros-. Recordar, en esta línea, es un acto de cuidado y de resistencia y mostrar estos procesos es una reivindicación de la existencia. El desplazamiento del trauma hacia el afecto no se retrata únicamente en el contenido de los relatos de los documentales, sino en la decisión de los recursos cinematográficos que se activan desde la dirección. En esta línea, la materialización de este gesto memorial se evidencia a través de los gestos íntimos como, por ejemplo, el uso de archivos. Mirar fotografías, explorar cartas, recorrer espacios donde la vida transcurre, observar y escuchar relatos familiares, todos se convierten en recursos que generan una experiencia sensorial del recuerdo y brindan al espectador una visión de cómo habitar la fragilidad de los vínculos más allá de la herida.

Por ejemplo, en *Como yo la veo* (De Villers 2001) se evidencia cómo el archivo íntimo se puede convertir en el eje narrativo de un documental. Durante 48 minutos, la directora a través del uso de imágenes de archivo, cartas, diarios, testimonios y voces en off realiza una suerte de reconstrucción de su madre, de sus memorias y sentimientos. La directora no busca contar una historia sino de entenderla, procesarla. Es un documental de duelo, pero también un gesto amoroso y crítico. Un documental sobre una madre ausente, pero al mismo tiempo, y sobre todo, un documental sobre la hija que busca entender.

En el filme nos encontramos con 4 tipos de archivo:

- Archivo filmico: aquí se combinan las grabaciones que hizo el padre de la directora, en las que se retrata a la sociedad de Chimborazo en el contexto de misión que estaban cumpliendo, con archivo histórico filmado por fotógrafos y documentalistas extranjeros. A través de estas imágenes se brinda una mirada extranjera y ajena de la realidad del país y de la región donde están realizando la misión. También se incluyen pequeños fragmentos de grabaciones caseras y familiares.
- Archivo fotográfico: Estas fotografías incluyen retratos de la comunidad, retratos familiares, personales, y de paisaje. En su mayoría, estas fotografías están combinadas por el uso de voz en off en la cual se leen pasajes del diario de la madre, o de cartas de archivo.
- El diario: los fragmentos de texto del diario de la madre son un recurso crucial en la construcción del relato de la directora. A través de su lectura con la voz en off se reconstruye la imagen de la madre, desde la perspectiva y el tiempo de la hija. Es una labor de reconstrucción de memoria, reconstrucción del pasado desde el presente.
- Las cartas: Cartas escritas tanto por el padre y por la madre de la directora. Estos fragmentos son combinados con los textos íntimos del diario, brindando una perspectiva de la respuesta del padre y de los suegros de la madre, completando la fuerza de los archivos y sus distintos formatos.

De estos cuatro tipos de archivo, me interesa la dimensión individual e íntima de estos recursos; no en un sentido de quién las produjo, sino en la manera en la que la directora los transforma. Es decir, la manera en la que el yo encuentra soporte en varias herramientas -archivo- para continuar la búsqueda identitaria. Alex Schlenker (2025) asevera que la potencia del archivo radica en lo que se puede construir, convertir y resignificar a partir de los soportes. En este sentido, la construcción narrativa que logra De Villers es un ejemplo de la noción de la potencia del archivo. En los 48 minutos, la directora no solo exhibe estos recuerdos personales e íntimos, sino que a través de ellos reconstruye la memoria y genera puentes afectivos para hacer el recuerdo más llevadero. Lo que el documental exhibe es crucial, porque el archivo no tiene un carácter inmaculado, más bien, se constituye como un punto de arranque y como piezas para reensamblar las ausencias.

En el filme, los materiales de archivo no funcionan como pruebas ni documentos cerrados: son rastros, marcas, restos de una presencia que ya no está, pero que sigue vigente. Siguiendo la aseveración de Didi-Huberman (2012, 9) "La imagen quema", yo añadiría que en las búsquedas del pasado y de la memoria, la imagen se transforma en todo lo que es el archivo y lo que lleva detrás. El archivo no es lo que quema per se, es el recuerdo de lo que estamos viendo, reviviendo y, en algunos casos, re-imaginando. Destaco también la definición de archivo de Derrida (1997) para él, el archivo no es almacenamiento, sino una estructura compleja que define y configura la memoria y la identidad. El archivo para el autor es ambiguo y está marcado por la pulsión de muerte, teniendo presente la posibilidad de olvido, pero también se enciende con la promesa de un retorno y de una repetición de lo que ya no es, pero podría ser.

Por ejemplo, a través de las cartas y el diario de la madre se revela el uso íntimo del archivo. Las escrituras personales son la producción de sentido primaria e íntima, donde solo el escritor y el receptor saben los mensajes. Entonces, el uso de este recurso le da al filme nuevas dimensiones afectivas, donde lo íntimo se resignifica y se usa como soporte para construir nuevos relatos, o, a su vez, buscar nuevas respuestas. A través del uso de estos archivos, y de la manera en la que la directora construye su discurso, se evidencia que no se trata únicamente de contar la historia de una madre. Sino de entenderla; de hacer paces con el pasado y con las memorias borrosas de una madre que no quiso abandonar su individualidad. De esta manera, desde una perspectiva de un yo-individuo, yo-directora que siento, me pregunto y busco en mi historia, es a través de recursos como el archivo íntimo afectivo que encuentro un camino de reconciliación con la identidad, la cual, a modo de cierre del filme la directora anuncia: "Tu foto ya no atormenta mis días. Sigues viviendo dentro de mí, acompañándome en la vida. Quizás un día yo también seré madre" (De Villers 2001, sc. 48:02 al 48:04) Es la voz de una hija que hace las paces con el pasado. Un pasado marcado por abandonos y por marcas de soledad que, según la directora, solo pueden ser llenadas a través de recuerdos.

Otra materialización del gesto memorial es percibido a través de las voces en off. Pablo Piedras (2014) al analizar los tipos de cine documental, realiza una clasificación del género a manera de taxonomía. Además del documental autobiográfico, existen otros dos soportes: el *experiencial*, donde la relación sujeto-objeto del relato tiene repercusiones en ambos; y el *epidérmico* donde el sujeto se relaciona superficialmente con el objeto; en esta línea: "las tres modalidades del

documental en primera persona luego se cruzan con las estrategias de autoexposición: la escritura en el plano, la voz en off y la figuración del cuerpo” (Moguillansky 2014) así, es importante que, si la decisión narrativa de las directoras es incluir su voz, esta sea fundamentada y congruente con el filme. La voz en off es una herramienta poderosa en la construcción de una narrativa documental, sobre todo si se habla de la voz como una herramienta de posicionalidad y de posicionamiento, porque, la enunciación como una decisión cinematográfica, infiere un puente entre cuerpo y cine: no solo grabo -y muestro- lo que veo, sino que tengo que narrar eso y aquello que está entrelazado, y a través de esa materialidad, el tránsito hacia el afecto se vuelve real y una experiencia vivida y sentida.

Los cuatro filmes del corpus hacen uso de este recurso. Unos con más fuerza que otros y unos más reflexivos que otros. Así, no se habla de narradores omniscientes ni ajenos, consolidando la propuesta de que el segundo eje es, en efecto, una decisión ética/estética. En *Rosita*, Matamoros se habla a sí misma, habla a su tía ausente y hace preguntas abiertas dirigidas a la resolución de su búsqueda personal: ¿se parece a su tía? Y si es así ¿qué tanto lo hace? Existe un enunciado crucial para subsanar esta duda: “No me parezco en nada. Ella, o, mejor dicho, su relato fue todo lo que yo no fui. Rosita fue una estudiante modelo, yo no. Y según la historia oficial Rosita murió virgen, pensar en eso me angustiaba. Ella era muy católica, yo soy atea” (Matamoros 2018, sc. 04:26 a 04:48) en un intento de enumerar las diferencias entre ellas y de encontrarse a través de comparativas. Así, la narradora de la película está intrínsecamente relacionada con el relato y, a pesar de contar la historia de su tía, la posicionalidad y la fuerza desde el uso de su voz, le da al documental una dimensión real y sólida.

De cuando la muerte nos visitó tiene una narrativa visual y auditiva que resulta envolvente. Este filme hace uso de la voz de la directora en off cuando se habla de la muerte de su padre y esto, contrastado con una voz antropológica a cargo de una antropóloga norteamericana que se usa para contar sobre los ritos funerarios de Puerto Chanduy, hace que el acto de nombrarse y de reflexionar sobre la historia de una misma, desde su voz y su enunciación, se convierta en un elemento fundamental para desarrollar y potenciar la poética del documental. *Como yo la veo* hace uso de una voz sumamente íntima. Además de los breves testimonios de las personas que conocieron a la mamá de la directora, el centro de la poética narrativa se encuentra en la voz narrativa de Karine, quien habla y cuestiona a la vez; a la vida, a su madre, a la muerte, a ella misma. La voz, en esta línea, se convierte en una herramienta de intimidad compartida:

el espectador escucha la duda y el dolor de la directora; entiende y siente, a través de las vibraciones sonoras que se transmiten a través de los parlantes de donde se esté visionando, el recuerdo. Así, no se consume la memoria ajena, sino que se acompaña a quien decide mostrar(se) durante todo el proceso.

Es así como la *voz en off* se convierte en una herramienta para (re)abrir el pasado desde el presente. Las voces de mujeres, de igual manera, son herramientas valiosas porque históricamente han sido silenciadas, entonces, a través del acto de documentar(se) se da también una reivindicación del género. Mujeres hablando sobre recordar, hablando de mujeres, de cómo se sintieron dentro de sus familias, de varias situaciones que hacen que el umbral de reconocimiento se expanda, porque todas pensamos, sentimos, lloramos, recordamos y, sobre todo, contamos.

Así, se habla de la voz en off de estos documentales como un gesto de enunciación situado que desplaza la experiencia del recuerdo de un registro traumático. Lejos de asemejarse a un trauma espectacularizado, se trata de mujeres decidiendo cómo -y con qué tono- quieren contar sus historias, construyendo una relación afectiva y sensible con estos múltiples pasados que a través de la empatía trascienden lo abyecto. La memoria, entonces, no es una herida abierta a través de la voz, sino un vínculo persistente y un trabajo de consciencia a través del cual se continúan tejiendo estas economías y lógicas del afecto mediante las cuales se da una contraparte a la sociedad moderno-capitalista. La voz en off reflexiona, hace preguntas; su tono y su ritmo, decidido por sus respectivas directoras, hacen que el recuerdo se cristalice, finalmente, como un proceso.

A pesar de que se enuncia a la voz y al uso de archivo como un elemento sensible que, junto a los gestos memoriales, hacen que los documentales del corpus sean emotivos y rigurosos a la vez; la ternura de las voces en duda no erradica en punto de partida que comparten las obras: la ausencia. Además, el acto de (re)contarse hace que estas ausencias y duelos sean casi tangibles, se sienten en el cuerpo a través de los sentidos. El archivo y la voz se convierten entonces en un espacio donde el afecto y la pérdida se sostienen entre sí convirtiendo al recuerdo en una de las formas de afrontar el inherente cambio de la historia: lo que fue, ya no es, ni será; lo que estuvo, ya no está. Y, es en esta tensión afecto-ausencia donde la memoria comienza a dar pasos en el terreno del duelo. El trabajo de la memoria, entonces, da un giro y se enfrenta de manera directa con la muerte.

Si las búsquedas personales que se mencionaron en estas páginas configuraron el punto de partida individual -sin dejar de ser colectivo- de estas obras cinematográficas, encuentro que, es en el duelo abordado por las directoras donde se encuentran más similitudes narrativas.

El duelo íntimo: la búsqueda de la ausencia

La memoria comienza con alguien que busca un-algo y se encuentra con ese algo en una calidad de perdido y oculto. Cuando se habla -o se piensa- de ausencias, existe un dolor latente en el cual el duelo actúa como un mecanismo de confrontación hacia lo incómodo. Lo doloroso, lo desconocido, lo no-tolerable, lastima y se oculta. Frente a esto, el acto de documentar se constituye como un espacio de reivindicación, donde, a través de imágenes o textos se tiene presente a lo ausente. Esto podría tomarse como una suerte de aferrarse a lo que ya no es, a lo efímero, que, sin duda, es parte esencial de la existencia; sin embargo, se resalta al documentalismo, específicamente al cine documental, como una herramienta tanto de permanencia, como de desafío a las narrativas coloniales y patriarcales sobre el cuerpo, la memoria y el recuerdo.

Las películas de este corpus tienen algo en común: la exploración alrededor de la muerte. Es necesario mencionar que la investigación, a través de los gestos memoriales y estéticos característicos de las películas propuestas, abandona la noción de la muerte con tintes trágicos para entenderla como parte del ciclo de la vida y de la memoria -crucial-. Así, el duelo se constituye, en el caso de estas producciones, como una condición que posibilita el relato, es decir, el motor narrativo. La memoria y el olvido van de la mano, así como la muerte y la vida. Sin embargo, persiste un temor latente al hablar de las ausencias, tanto corporales como espirituales. Lior Zylberman (2020) analiza desde una perspectiva teórica y psicológica las repercusiones que tiene el cine en la memoria-ausencia. Desde las aseveraciones de los psicoanalistas Nicolas Abraham y Maria Torok (2005) introduce nociones clave: la *introyección*, que hace referencia a las reconstrucciones de memoria que una persona ha hecho por sus medios a través de fantasías e imaginación y, por otro lado, la *inclusión*, que es un lado oscuro de la mente; los elementos que no han logrado ser descifrados a través del inconsciente. Dentro de la inclusión se encuentran varios imaginarios que han sido silenciados y reprimidos, a esto se le denomina *cripta*. En la cripta se encuentran los secretos, los elementos que causan pavor, los “duelos no elaborados, depositándose allí lo traumático” (Zylberman 2020, 246) y todo esto, según el autor, puede ser transmitido generacionalmente. Así, cuando

se habla de los recuerdos que afloran a través del cine, se habla de esta dualidad de elementos psicológicos: la introyección, como un delirio de conocimiento del origen personal, y la inclusión, como la resolución y el hallazgo de elementos crípticos dentro de la historia propia – que a la vez es familiar.

A pesar de que el duelo evidentemente no es un proceso netamente individual, en este acápite se lo analizará como una base para examinar después su componente e implicaciones sociales. Según definiciones formales de este fenómeno-suceso: “el duelo es la reacción natural ante la pérdida de una persona, objeto o evento significativo [...] Incluye componentes psicológicos, físicos y sociales, con una intensidad y duración proporcionales a la dimensión y significado de la pérdida” (Meza Dávalos et al. 2008, 28) de igual manera, se destaca que los tipos de duelo no solo refieren a pérdidas de vida, sino a un abanico de situaciones donde el afecto prima y devora.

En la idea de que el duelo es una reacción normal humana, ha sido teorizada para poder ser comprendida, porque para el sistema del capital, la existencia de sentires sin una teorización y unificación es un sinsentido; de esta manera, se ha clasificado al duelo a través de parámetros basados en fundamentos psicológicos como duración, intensidad y etapas. El duelo, según los autores, no tiene una duración en un sentido lineal -comienzo y final- sino que se caracteriza por etapas: Shock inicial, acompañado de negación e incredulidad; estado depresivo, marcado como el núcleo del duelo; y el periodo de restablecimiento, con expectativas a un futuro, aceptando la realidad de la ausencia.

Conforme pasa el tiempo, alternan momentos de recuerdo doloroso con la paulatina reorganización de la vida externa e interna de quien sufrió la pérdida. En esta fase se recuerda constantemente al desaparecido y se añoran los pequeños detalles de la vida cotidiana que se compartían con el ser querido. Existe una depresión que se instala rápidamente después de acaecido el fallecimiento y que va a durar desde meses hasta años. (Meza Dávalos et al. 2008, 29)

A partir de este extracto podemos evidenciar que, a pesar de que esta fuente pertenezca a una revista de ciencias de medicina, se habla claramente de recuerdos, de añorar y esperar. Así, desde pequeñas trincheras, los afectos encuentran maneras de estar bajo los reflectores. Aun así, más allá de cualquier tipo de catalogación, o de si el duelo responde a una muerte, ruptura o desaparición, lo cierto es que, este se constituye como un espacio de memoria, donde los cuerpos ausentes son llorados, pensados, conversados, socializados entre otros actos que reivindicán la existencia y tienen tintes específicos para cada caso. Comprender el duelo desde su dimensión individual hace

que la comprensión de cómo estas sensaciones se inscriben en los cuerpos y en las existencias, sea posible y, a su vez, la manera en la que estas se traducen en un lenguaje cinematográfico que narre el pasado. La pregunta entonces sería ¿cómo se materializa el duelo individual e íntimo en los documentales autobiográficos propuestos?

Dentro del cine documental autobiográfico, y especialmente en las películas propuestas del corpus, la vivencia del duelo se acuerpa con una materialidad particular. La cámara se transforma en un medio que las directoras usan para transitar y sostener la ausencia y, a través de eso, explorar el dolor y resignificar sus recuerdos. Las películas analizadas, en este sentido, consolidan al duelo como un proceso en desarrollo y cambio constante. De esta manera, el tiempo y su linealidad occidental encuentran una gran fisura en el momento en que las directoras de los filmes hacen uso de ritmos pausados, silencios e historias, y una serie de elementos que producen sensaciones que se suspenden y mueven al duelo individual hacia el cuerpo.

Un pasado que irrumpe se evidencia, por ejemplo, en la historia de *Rosita*. Matamoros (2018) encuentra la materialidad del duelo a través de la escenificación del pasado. Las figuras 13 y 14 corresponden a una escena clave del filme, en esta, Matamoros realiza una puesta en escena de cómo se veía la casa de su abuela cuando tanto Rosita como sus abuelos tenían vida. En esta manipulación de la realidad se puede ver el uso de artefactos pertenecientes a ese tiempo, con televisores y radios antiguas, acompañadas del dispositivo de memoria principal: las fotografías. Según la narración de Matamoros, esta puesta en escena tuvo el objetivo de sorprender a su madre quien poéticamente se conmueve hasta las lágrimas.



Figura 13. Memorabilia

Fuente: *Frame* de la película *Rosita* (Matamoros 2018)



Figura 14. Recreación Material

Fuente: *Frame* de la película *Rosita* (Matamoros 2018)

En una dimensión del duelo individual, esta escena en particular evidencia cómo la directora, a través de la sensorialidad del recuerdo y el uso de estos elementos, reaviva el duelo y la ausencia para que este deje de ser individual se comparta y se hable de ella. Entonces, estaríamos hablando de un uso poético del duelo individual como un recurso para el desarrollo cinematográfico.

Retomamos la plática de las búsquedas personales. Dentro de los 18 minutos del filme, guiados por la narración de Matamoros y la combinación con material de archivo familiar y testimonios del presente, se vuelve a consolidar esta idea de la dualidad temporal; a través del presente Matamoros recupera memorias del pasado, y construye imaginarios sobre Rosita, a quien conoce únicamente a través de relatos. Dentro de esta categoría se encuentran los diálogos más fuertes y conductores del documental. Se constituyen en tres momentos de búsquedas internas: primero está la pregunta inicial, el génesis de la investigación de Matamoros, seguido por el segundo momento, un análisis interno y comparativo entre ella y su tía para culminar con su conclusión y resolución del cuestionamiento inicial. Respectivamente, los diálogos son: “¿Ves algo de Rosita en mí?” (Matamoros 2018a, sc. 03:38 a 03:40) pregunta dirigida a su madre, quien analiza a su hija para concluir que sí, que tanto su hija como su difunta hermana comparten rasgos físicos y de personalidad; aseveración construida a partir de memorias.

Después de esto, existen dos diálogos donde Matamoros cuestiona esta relación parasocial con su tía. En un segundo momento, la directora reflexiona “No me parezco en nada. Ella, o, mejor dicho, su relato fue todo lo que yo no fui. Rosita fue una estudiante modelo, yo no. Y según la historia oficial Rosita murió virgen, pensar en eso me angustiaba. Ella era muy católica, yo soy atea” (Matamoros 2018, sc. 04:26 a 04:48). Por último, el diálogo de resolución de la búsqueda personal dicta: “Viví la adolescencia en la misma casa donde Rosita murió, en su misma habitación. Siempre

pensé que moriría joven como ella. Quizá por eso, inconscientemente, fui todo lo contrario. Pero yo no soy Rosita, y ahora tengo el doble de la edad a la que ella llegó” (Matamoros 2018, sc. 11:47 a 12:04) con esto, a manera de sentencia, la directora encontró la respuesta a su búsqueda interna y decide que, a pesar de que en las creencias familiares el acto de heredar un nombre infiere heredar su historia, esto no se aplica en su vida. Transitando -sanando- de esta manera este duelo íntimo que la directora tiene no solo con su tía, sino con la existencia misma y el peso de estos ritos y creencias tradicionales de una comunidad.

Otra manifestación de la materialidad del duelo, además de los cuestionamientos internos y de las recreaciones de momentos como una manera de volver a pisar el terreno que un día fue habitado, nuevamente vuelca la mirada hacia el archivo y a su uso como un ejemplo primo de esta cristalización. El archivo, en este sentido, confirma constantemente la pérdida; es una presencia ausente. Para las directoras, las fotografías, cartas, grabaciones son todos vestigios custodios de lo que ya no es, como sosteniendo lo que está colgando de un hilo y, de esta manera, son usados como mediadores afectivos que estimulan la memoria -propia y ajena- y que permiten confrontar estas ausencias. Entonces, mirar el archivo, en sí, es un acto de sentir el duelo; porque cuando el cuerpo se desvanece, queda la imagen y la letra.

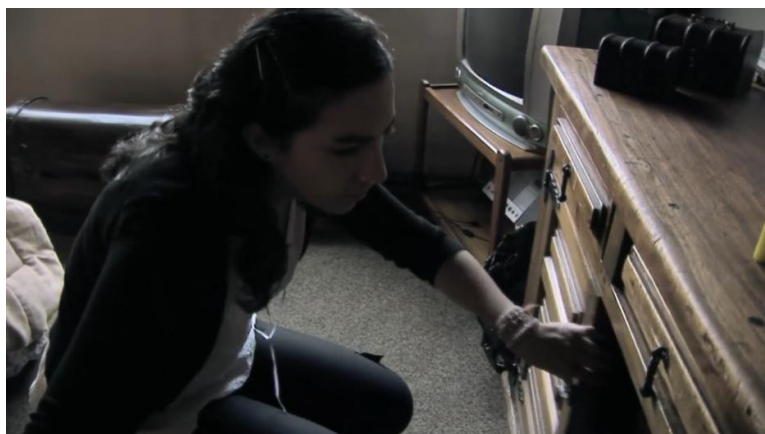


Figura 15. *Abuelos*

Fuente: (auto) *Frame* de la película (Valencia 2010, sc. 42:58)

En la Figura 15, Valencia menciona “en su casa, busco entre sus cosas, algo que pueda acercarme a su proceso de investigación” (Valencia 2010, sc. 42:50 al 43:00) mientras, como jugando a ser detective, busca entre las anotaciones y las libretas de su abuelo Remo. Él ya no está, pero la directora recuerda que desde que era niña, su convivencia y sus conversaciones rondaban en torno a su pasión: la receta para la

inmortalidad. Ese recuerdo es lo que activa la pulsión de, desde el duelo íntimo, acudir a los archivos referenciales al tópico.

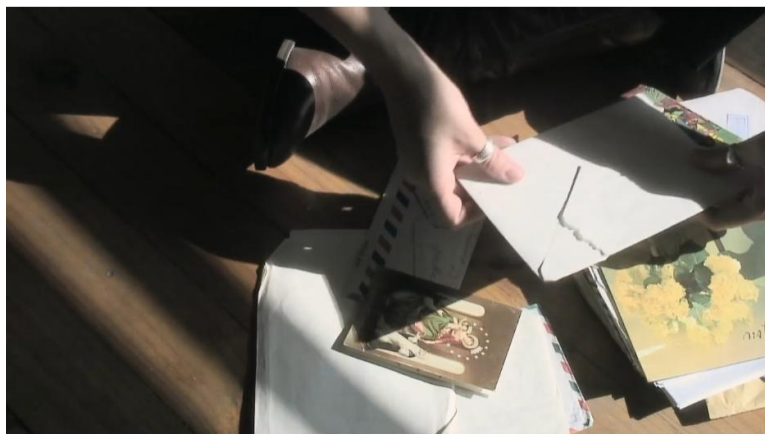


Figura 16. Cartas Remo

Fuente: *Frame* de la película (Valencia 2010, sc. 01:20:33)

En *Abuelos*, encuentro que varios de los archivos -recordando que lo que se archiva es lo que afecta(ó)- que fueron buscados desde el duelo personal, en realidad hacen referencia a las relaciones interpersonales. En la figura 16 se evidencia una serie de cartas que los pacientes de Remo escribieron a manera de agradecimiento por los tratamientos médicos alternativos. El sentimentalismo entonces se construye desde la relación del yo, con el nos. Y la relación individual del duelo, a pesar de que comienza con una búsqueda propia, termina bifurcándose y complementándose a la vez, con las memorias de los demás. El afecto es clave, y así mismo es la comunidad afectiva. Es interesante que, por el lado opuesto, los archivos referentes a su abuelo Juan, a quien nunca conoció, salen de la esfera de lo íntimo y se remiten a prensa, radio, y, en general, una perspectiva social de -la figura del- abuelo. Y esos archivos, en cambio, no tienen la misma cantidad de tiempo en pantalla comparándolos con Remo.

Y si se habla de cómo se cristaliza el duelo individual a través del uso del archivo, *Como yo la veo* es un caso paradigmático de la aseveración. La directora en 47 minutos busca a su madre a partir de su diario. Estos registros poseen una especial potencia afectiva debido a que es un vestigio de lo que su madre hizo -y vivió- a puño y letra. Considero que el uso de este recurso, más allá de deslegitimar el uso de las imágenes de archivo como fotografías, hace que se consideren estas otras formas no visuales del recuerdo. No estoy viendo a la madre, pero veo su letra, toco un papel que sus manos tocaron en el pasado. Es, entonces, otra manera de vivir y sentir el duelo íntimo.

Lo íntimo a ser entendido como un tejido sensible que recibe, sostiene y procesa los sucesos. De la manera que sean representados estos sucesos, la muerte está presente y late, incomoda, quema, lastima. El duelo es un eco que no desaparece. En el cine documental, no sólo se captura lo efímero a través de las imágenes, sino que se crean, consolidan y rescatan memorias a través de ellas; el cine documental resiste el tiempo, lo normado, lo hegemónico, se constituye como un espacio para que el otro-ser tenga luz. Así, el filme de De Villers traduce a imágenes distintos aspectos del diario personal:

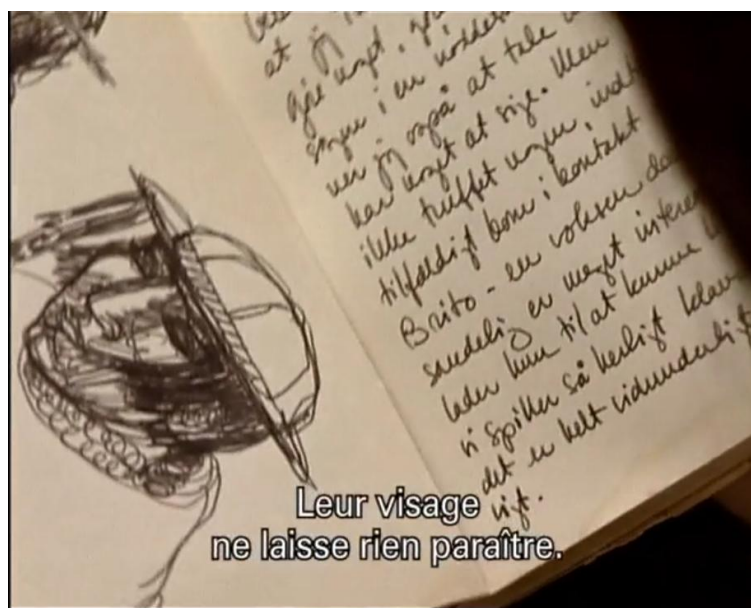


Figura 17. Diario de la madre

Fuente: *Como yo la veo* (De Villers 2001, sc. 09:49)

El contenido del diario y de las cartas de la madre es, sin duda, desolador. Pasajes del diario, leídas con la voz de Karine, manifiestan la inconformidad de la madre con el viaje a Ecuador y, entre varios pensamientos, confiesa sentirse desmoralizada con la maternidad y su existencia. Aquí el viaje del documental se torna profundamente afectivo: se trata de una hija que vive el duelo de su madre a través del archivo íntimo que seguramente no estuvo pensado para ser leído por nadie más que quien lo escribió. Esa es la verdadera terapia de exposición; y es también una muestra de cómo el cine documental autobiográfico se constituye como una forma de acompañar este vacío y que, a pesar de que el camino sea escurridizo y sombrío, resulta en un valle de la negociación y resignificación. Se mencionó este final en el acápite anterior, sin embargo, se vuelve a resaltar debido a la manera en la que refleja el uso de archivo como un camino de transitar y resignificar la historia; después del viaje introspectivo que propone De Villers se reconcilia la figura de la madre, de la muerte de la madre, de

la ausencia de la madre para terminar con la frase, desde el lugar de la hija: “tu foto ya no atormenta mis días. Sigues viviendo dentro de mí, acompañándome en la vida. Quizás un día yo también seré madre” (De Villers 2001, sc. 47:00) dándole así una solución al duelo íntimo.

Entonces, el cine documental autobiográfico no pretende clausurar las ausencias sino reensamblarlas y así generar un espacio donde la pérdida no sea un veto o algo que se deba callar, sino que abra constantemente espacios para dialogarlos y pensar las pérdidas, habitarlas y compartirlas. El duelo para estos documentales entonces actúa como una especie de reconfiguración del tiempo y de la memoria en sí misma. La ausencia, en este sentido, pasa a ser una presencia distinta que permite ser explorada desde el cuestionamiento al yo-yo o al yo-nos. En el sentido de ¿hasta qué punto o de qué manera decido inmiscuirte -al otro- en mi relato? O, a su vez, ¿de qué maneras la soledad me soportará en mi búsqueda -individual- de historias? La memoria, en este sentido, deja de ser meramente un ejercicio retro/introspectivo para consolidarse como un proceso de reconstrucción constante del yo, desde el yo, el yo-yo.

A pesar de que se abordó al duelo desde un umbral individual, a través de los análisis de los relatos y de los fotogramas, es evidente que la reflexión y las propuestas teóricas conducen, inevitablemente, a discutir la colectividad. Halbwachs (2004b) y Ricoeur (2010b) ya lo sentenciaron; la identidad y la existencia se construye y consolida en comunidad. Los vínculos familiares, los marcos sociales, y todas las instancias del cotidiano atraviesan y desbordan la individualidad. Recordar, entonces, es una práctica compartida y, a través del cine, se inscribe social y culturalmente.

Capítulo tercero

Yo-nos: la colectividad inherente de la memoria y del audiovisual

Más de una vez los había visto trasladar sus casas
a condados remotos, a la orilla de mares tibios,
porque un cartógrafo puede torcer, si quiere,
el rumbo del mundo.

Tomás Eloy Martínez
Purgatorio

Pienso en la pulsión documental como una pulsión investigativa. Mi pulsión, por ejemplo, se dirige hacia la comprensión de las maneras en las que la subjetividad está presente en la consolidación y realización de un discurso cinematográfico. El camino investigativo, siguiendo los postulados de las autobiografías y los giros subjetivos y sensibles, tal como lo entienden Pablo Piedras (2014) y Christian León (2019) o desde los estudios de la memoria e identidad con Elizabeth Jelin (2002) y Paul Ricoeur (1986a) permiten que la existencia -y rol- del individuo cuestione el trabajo documental, es por eso por lo que, en el capítulo pasado se abordan elementos memoriales desde la individualidad de las directoras. A pesar de que estas experiencias íntimas existen y trasgreden lo escrito para convertirse en una vivencia con potencial comunitario, es decir: experimentar ausencias, muertes, duelos, migraciones; el dolor, y su consecuente resignificación es algo que atraviesa a todos los humanos como seres sensibles y comunitarios. En este sentido, más allá de pensar a los documentales propuestos como una historia única, la propuesta reside en encontrar, a través de los afectos, los puntos en común de una posible intersubjetividad inscrita en un *yo-nos*.

Así, el *yo-nos* hace referencia a un espectro que abarca desde las micro comunidades que los humanos realizamos en nuestro cotidiano, es decir: cómo me relaciono con mis padres, mis hermanos, amistades, amores, personas que están de paso, la naturaleza, los animales... hasta las comunidades globales del sistema-mundo (Wallerstein 1930) que intentan construir sensibilidades en un mundo atravesado por la dominación capitalista. Así, la concepción del *yo-nos* a través de las artes, en este caso del documental, podría abrir las posibilidades para pensar en el *yo-nos* como un proyecto civilizatorio sensible.

Como se concluyó en el capítulo pasado, tanto la identidad como la memoria se construye a través de la experiencia afectiva con lo que (me) toca, dando hincapié en la relevancia de las maneras de relacionarse con los demás. Así como propuso Maurice Halbwachs (2004b) ningún recuerdo, en su totalidad, se construye desde el aislamiento; en la misma línea, los recuerdos estarán permeados por marcos sociales que hacen un intento de organizarlos y orientar qué se recuerda, y más importante, en el caso del cine documental, cómo se están enunciando los recuerdos. En este sentido, el análisis de las memorias y existencias individuales sirve como una base desde la cual se construyen expresiones situadas dentro de las relaciones sociales del yo-nos.

En los documentales del corpus la dimensión colectiva está presente en cada fotograma, de múltiples maneras y con varias posibilidades interpretativas. Y esa es parte del corazón de la investigación: las historias personales que las directoras han decidido compartir y retratar, desde sus símbolos, desde sus voces y su óptica, no revelan únicamente experiencias individuales, sino que, en ese paso, develan una serie de vínculos y preceptos intergeneracionales, contextos sociales, históricos y culturales, espacios sociales, naturales y un sinfín de elementos que las preceden y que sostienen las historias. Así, es necesario mencionar que el recuerdo adquiere sentido, existe y persiste a través de estas estructuras como el espacio o la familia. Entonces, el recuerdo y el trabajo de la memoria está cargado de una potencia relacional y dejan de entenderse como procesos de introspección personales, para asumir esta dimensión social y política donde el yo se construye en relación con los demás, el yo-nos.

Así, el tercer capítulo pretende analizar, a partir del corpus filmográfico, cómo se retrata la memoria, los recuerdos y las enmarcaciones sociales a partir de la subjetividad de las directoras y, desde aquí, cuestionarse un nivel más allá; un nivel simbólico-social que ate con nudo doble la idea de la colectividad inherente a la existencia. Especialmente, se tomará atención a la dimensión de la familia como una institución y núcleo de transmisión: individuo es familia, antes o después. El contexto en un sentido del análisis tiempo-espacio como coordenadas que solidifican la memoria. Y la narración como una extensión del lenguaje que ha sido heredado entre culturas y tiempos. A través de estas categorías y su retrato en los documentales propuestos se puede obtener una lectura a nivel visual y social que reivindica a las producciones audiovisuales autobiográficas como fuentes legítimas e importantes de información. Una información otra, quizá no hegemónica, que puede constituirse como una alternativa a la regresión humana.

Implicaciones situadas: Identidades narrativas

Cuando menciono al *yo-nos*, hago referencia a esta serie de micro comunidades y a las maneras en las que las directoras se relacionan con instancias sociales que trascienden su individualidad. Los documentales pertenecientes al corpus, en grandes rasgos, presentan el *yo-nos* familia de manera principal; son 4 filmes que retratan, desde la óptica de las directoras, sus búsquedas y relaciones con estos cuerpos-personas-ideas ausentes: *Rosita* explora la relación directora-tía; *De cuando la muerte nos visitó*, el vínculo directora-padre; *Como yo la veo*, la relación directora-madre y *Abuelos*, la relación directora-abuelos (materno y paterno).

Entonces, desde esta premisa, afirmo que la individualidad al momento de realizar estas producciones en las instancias de investigación y preparación para los rodajes, inherentemente implica pensarse en relación a alguien más y esta relación, a su vez, está subordinada a la estructura de la familia como una institución que permea la existencia desde el primer momento en el que un humano abre los ojos o toma su primer suspiro, es más, desde el momento de espera de su nacimiento, el humano está sujeto a preceptos sociales que lo trasgreden: si es niña, ropa rosada, muñecas de trapo, cocinitas de plástico, cuarto en colores neutros; y, en cambio, si es niño, ropa azul, carritos de carrera, pistolas de plástico, entre muchas otras cosas que la sociedad tiene instaurada en la psiquis como un símbolo del ser.

En esta línea, se entiende al acto de documentar la vida propia como un camino y posterior herramienta de posicionamiento y reconstrucción de narrativa. En el caso de las directoras, y siguiendo el concepto de *fabulaciones especulativas* de Donna Haraway (2020) considero a este acto como una resignificación existencial desde el género. Es decir, ¿qué manera más válida -y valiosa- que (re)encontrar y (re)contar la historia, que desde mis propias búsquedas y hallazgos? Más allá de que esto tenga un sentido condicional para las directoras, es necesario preguntarse, en sintonía, ¿qué significa esto? ¿qué sentido tiene esta exposición íntima para su entorno? ¿por qué filmar -y mostrar- el recuerdo?

Paul Ricoeur (1986a) sostiene, sobre las identidades, que estas son construidas a través de una serie de narraciones de sujetos y personajes que han sido parte del cotidiano de las personas. Por ejemplo, los primeros años de vida pueden ser recordados únicamente a través de lo que los padres puedan -y decidan- contar. Así, la identidad narrativa se deriva de esta selección de recuerdos y versiones que, considero, tienen su primera instancia y su comienzo, desde los relatos familiares. Entre los postulados del

autor, menciona que pretende estudiar la identidad como *ipseidad*⁵, pero, al mismo tiempo reconocer -no juzgar- el carácter cambiante de esta, a través del tiempo, del cambio de versiones, de la exploración personal -documental- entre otros factores que demuestran que la construcción identitaria no es una sola ni un proceso único e invariable; “el relato construye el carácter duradero de un personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la identidad dinámica de la propia historia contada. La identidad de la historia forja la del personaje” (Ricoeur 1986a, 344) en este sentido, la persona alcanzaría una identidad como comprensión del yo a través de la mediación narrativa que, en el caso de los documentales propuestos, y del funcionamiento de los marcos sociales de la memoria, se transmiten y consolidan a través de la oralidad intergeneracional.

Es decir, la identidad humana -nuestra identidad, individual y colectiva- es construida por nosotros mismos; “conocerse, decía entonces, consiste en interpretarse a uno mismo a partir del régimen del relato histórico y del relato de ficción” (Ricoeur 1986a, 341) así, el yo se construye a sí mismo -el *self*- al escucharse, contarse y recontarse en historias y relatos. Entonces, para subsanar el cuestionamiento antes mencionado, las fabulaciones conducen a que las directoras de los documentales no solo tienen y retratan las memorias que les han contado, sino que, a través de redireccionar las voces y las narrativas, se construyen a sí mismas a través del cine. En este sentido, es importante mencionar que documentar(se) no solo es un camino para reorganizar la experiencia personal, sino que también la sitúa dentro de relaciones -marcos- sociales que hacen que pueda ser pensada, entendida y recordada.

Yo-nos familia: la transmisión generacional

El trabajo de la memoria de las directoras no ha sido únicamente un trabajo introspectivo, sino que está profundamente atravesado por estas estructuras sociales que condicionan la existencia. He mencionado varias veces la importancia de la familia-institución; como un rol e instancia crucial que incluye también una noción generacional, comunitaria y de una serie de preceptos sociales que resultan estructurales y pueden, según la historia de la familia, limitar o impulsar al crecimiento de una persona -mujer, directora, humana-.

⁵ Según el autor, la ipseidad se deriva del latino ipse. Identidad en este sentido es propia, idéntica, sin embargo, el opuesto no es diferencia sino, lo otro. La ipse tiene relación con el tiempo.

En este sentido, considero a la familia como una primera instancia del yo-nos. Un micro yo-nos a partir del cual las historias de las directoras comienzan. El punto de partida de la existencia y de sus películas parte de la familia. De la falta del familiar; de la idea -memorial- de la persona sobre la cual se reflexiona, que termina siendo una proyección del *self*. Es decir, ¿busco en ti lo que me falta a mí? Este cuestionamiento puede parecer arriesgado en un primer momento, sin embargo, encuentro su fundamento en mi propio trabajo investigativo. En el periplo de los descubrimientos visuales, mis acercamientos han sido, en su mayoría autorreferenciales y, a pesar de que las búsquedas se originaron desde una carencia individual, una función de la mente misma -quizá la que bloquea los recuerdos de los que hablaba en el primer capítulo- me dirige siempre hacia la familia. Mi familia:



Figura 18. Familia Argüello Paredes
Fuente: Archivo personal
Elaboración: Intervención de la autora (2024)

A través de análisis visuales de fotografías familiares buscaba subsanar la ausencia de mi abuelo, quien falleció cuando yo tenía 3 años. No lo recuerdo y eso duele; me afecta de maneras en las que no logro describir. Descubro la dificultad de investigar(se) y nombrar estas realidades que no son mías. Suscribiendo a la interrogante planteada por Mitchell (1996) es imprescindible cuestionarse también: ¿qué es lo que quieren las imágenes? Es decir, pensar a la fotografía familiar desde la ella misma. En el acto de ver que propone Bal (2016) el carácter sinestésico y sentimental que deriva de la exposición a estas memorias construidas y sostenidas en la fotografía puede cegar a sus espectadores y así causar que ellos le otorguen a la imagen un poder de gestión y de creación, en este caso de memorias, que sobrepasa lo que la imagen en

sí es capaz de hacer. En este sentido: ¿es posible, a través de las imágenes, reconocer(se) y conocer(se) en memorias construidas? Para esto, es menester dar una vuelta en el juego de responsabilidades; es decir, analizar a las imágenes y al álbum familiar no por su poder, sino por su potencia.

Las imágenes -fijas o en movimiento-, por sí mismas, carecen de poder de gestión o significación. Ellas toman un sentido a partir del bagaje cultural y experiencial que tiene cada persona. Así, se destaca también la subjetividad que forma parte ahora en tres elementos mayores de estas líneas: la memoria, la familia y las imágenes. De esta manera, se podría decir que es posible reconocerse a través de estas imágenes, sin embargo, esto no se debe a su gestión milagrosa, sino a la combinación de construcción de sentidos y de asimilación de memorias construidas o protésicas ⁶ (Landsberg 2004). Estas memorias protésicas, construidas e imaginarias, son ilusiones que, como personas alejadas de nuestros orígenes, asumimos como ciertas y como nuestras, en un intento de subsanar carencias y de llenar lagunas mentales que, por alguna razón, han bloqueado estos recuerdos que solo pueden ser estimulados a través de imágenes. Así, el termino de Landsberg es crucial para describir a este sentimiento de familiaridad que se crea a partir de la visualización del álbum familiar. Landsberg menciona algunos puntos clave sobre la memoria protésica: en primer lugar, estas no son naturalmente propias y se derivan de la interacción del espectador con un dispositivo visual. En segundo lugar, estas memorias son usadas en el cuerpo, es decir, son producto de una sensorialidad. En tercer lugar, asevera que, al llamarlas protésicas, hace referencia a su intercambiabilidad y capacidad de transferencia. Con las condiciones mencionadas anteriormente, la experiencia y su consiguiente sentimiento de relación o dígame, identificación y reconocimiento, con una historia a través del acto de mirar imágenes familiares, califican, en efecto, como memorias protésicas.

Entonces, retomando el ejemplo de mi experiencia -e impulso- investigativo por descubrir a mi abuelo, en el proceso, me atacó la interrogante, ¿cómo puedo extrañar a alguien que no conocí? A pesar de que me cuenten tantas historias, sustentadas en estas imágenes, nunca sabré la realidad; nunca sabré quién fue él. Estas fotos reposan en un álbum, protegidas del paso del tiempo, pero no del olvido. Frente a todo este afloramiento de subjetividades cito a Didi-Huberman, quien asevera magistralmente: “la

⁶ Cabe recalcar que, a pesar de que la autora acuña el termino pensándolo desde la relación con los medios masivos culturales, en este ensayo se lo considera adecuado por su efecto y concordancia con los cuestionamientos iniciales.

imagen quema: arde en llamas y nos consume” (2012, 9) este ardor se liga a esta provocación de susceptibilidades y de nostalgias. Arde la ausencia de mi abuelo, así como arde la posibilidad de que, seguramente, pudo ser mi único aliado en esta familia donde no me encuentro sostenida ni representada. Las imágenes, desde las ideas de Didi-Huberman, nos confrontan con nuestras propias realidades y nos obligan a analizar holísticamente nuestro lugar de enunciación y nuestra condición de realidad. Las fotografías familiares, en este sentido, no son únicamente reproducciones de momentos significativos para la familia, sino que también, y uniéndolo al cuestionamiento de Mitchell, tienen una potencia de actuar como combustibles de las emociones que encienden los procesos de reconocimiento, nostalgia, memoria, pero también del olvido.

Este ejercicio autorreflexivo me permite (sin caer en generalizaciones) encontrarme reflejada en el ejercicio documental de las directoras protagonistas de esta investigación. Me veo en ellas, en la manera en que mueven sus manos pasando las fotos de sus seres ausentes; me escucho en sus voces cuando preguntan, a ellas mismas o a los demás sobre su identidad y su existencia; reflexiono junto a ellas y me pienso. Pienso las implicaciones y repercusiones que ha tenido sobre mí la idea de la familia; la idea de una feminidad ideal; y hasta qué punto, fuera del umbral de la consciencia social, replico estos patrones con mis iguales, mis conocidos, todo lo que toco y veo.

En este sentido, volvemos a Halbwachs (1994a), quien asevera, en su texto *Los marcos sociales de la memoria*, que la familia, como grupo e instancia social tiene en sí misma, una memoria propia -colectiva-. Esta memoria se caracteriza por ser estructural, en el sentido que precede al ser humano. La familia existe y es un precedente para la existencia misma. El autor enuncia:

Los recuerdos de familia se desarrollan, a decir verdad, en muchos terrenos diferentes, en las conciencias de los diversos miembros del grupo doméstico: aun cuando están juntos, con mayor razón cuando la vida los mantiene alejados, cada cual se acuerda a su manera del pasado familiar común [...] los miembros de una familia se dan cuenta que en ellos los pensamientos de los demás han hecho crecer ramificaciones. (Halbwachs 1994a, 175)

Así, dentro de sus dinámicas, se crean una serie de elementos, creencias, micro-culturas, conocimientos, lenguajes internos que son propios únicamente de este grupo y que condicionan la existencia del ser humano -individuo- y la atraviesan para que, a través de esta macro-memoria del yo-nos, pueda construir sus memorias individuales -del yo-yo-. Entonces, el acto de investigarse y documentarse implica para las directoras que, en el proceso, se esté indagando sobre una versión de ellas mismas que puede

residir en el inconsciente; en el sentido de estar descubriendo versiones de sí mismas de las que no estaban conscientes, o quizá descubrir realidades alternas dentro de las dinámicas familiares que implican un cambio en la memoria y en los recuerdos.

Recordar y (re)existir en el documental desde una perspectiva de género

Tanto Halbwachs (1994a) como Ricoeur (1986a), coinciden en que la identidad y la memoria se construyen a partir de experiencias conjuntas y comunitarias, de narraciones heredadas que se transmiten intergeneracionalmente, así como también sus propios dolores, dudas o trabas las cuales cumplirían la función de actuar como una línea de guía para la persona en cuestión. Así, en un primer momento, me resulta consecuente hablar del fenómeno del *coming of age*⁷ que se refleja en los documentales. Si entiendo a este fenómeno como la temporada o la manera en la que la persona crece y se desarrolla identitariamente, la figura de la institución familiar es crucial ya que actúa como un conductor de los preceptos socio-culturales que la permean. Sin embargo, desde el trabajo documental de las directoras, las ideas que atraviesan la existencia desde la familia encuentran una contraparte. Se construye entonces un gesto de (re)configurar la trama de la vida, para que el suceso de adultez dependa de sí misma -la ipseidad- a través de sus propias decisiones y líneas de coherencia que se recuperan por medio de la integración de las narrativas de los demás dentro de la propia. Por ejemplo, en Rosita, la pregunta del sí mismo es respondida a través de la indagación de la historia de la tía, Matamoros encuentra la respuesta a través de la diferencia.

El otro filme donde encuentro una gran parte del *coming of age* como parte de la búsqueda interior y el impulso a la búsqueda documental es *Cómo yo la veo*. En este documental, el crecimiento de la directora es el tópico que más le incomoda. ¿Cómo busca reflexionar sobre su crecimiento? Desde el entendimiento de la figura de la madre que desafía los preceptos de género sobre ella, su maternidad y su matrimonio. A través de la reconstrucción de la madre se da una comprensión del origen y, desde una distancia temporal, la directora se permite realizar un proceso reflexivo y una relectura de su infancia que reorganizará la noción de su identidad. Es una búsqueda y reconstrucción simultánea que se genera desde el cuestionamiento. Los elementos cinematográficos principales de los que la directora hace uso, es del archivo visual y

⁷ Tomo al *Coming of age* no como el género cinematográfico, sino como un fenómeno identitario que puede traducirse como “entrada en la edad adulta” o “aprendizaje de vida”.

escrito tanto para conocer a la idea-figura-ilusión de la madre, sino también para encontrarse a ella misma dentro de esta genealogía afectiva que construye.

La voz en off de Karine realiza una especie de monólogo dirigido a su madre. El lenguaje que usa, además de cuestionador es profundamente poético. He citado un par de sentencias que quedaron grabadas en mi memoria, sin embargo, para fines de análisis de este fenómeno de crecimiento me interesa la siguiente, dentro del contexto cuando la figura de la madre abandona al Ecuador con ideas de un regreso a Bélgica mientras la directora y su hermana aun eran niñas: “Primera separación. La angustia de la separación. Tu mano me entrega a un mundo desconocido [...] tengo miedo de perderte, miedo de que te pierdas, aprendo a vivir sin ti. Quieres que entienda que también tienes tu vida ¿Qué haces? ¿Dónde estás? ¿Con quién estás? Vuelves tarde. ¿Soy tu soldadito que debe hacer guardia?” (De Villers 2001, sc. 28:50 al 30:00).

Este cuestionamiento resulta sumamente interesante. Es desde la memoria del abandono que la hija decide visitar estos recuerdos de la madre. Pero ahora, siendo adulta, se quiere comprender que la madre también es un individuo. En este sentido, se presencia una lógica del *coming of age* reconstruido, tardío; para la directora, la adolescencia no fue la que marcó su crecimiento, sino esta comprensión hacia su madre que implica una respectiva madurez emocional.

La maternidad es una categoría que tiene tanto de escurridiza como de potente. Ser madre, engendrar una vida, ser a través de tu hija, verte reflejada en ella; todas son situaciones y escenarios que bien pueden transmitir un abanico de sentimientos: desde el agradecimiento, hasta el rechazo; no solo por parte de la persona gestante, sino también por la persona gestada, este documental refleja esta dicotomía entre agradecimiento y cuestionamiento. Más allá de cuestionamientos sobre la maternidad, se evidencia cómo la directora emplea un lenguaje poético narrativo para llegar a su punto; además de la sensibilización que genera en el espectador quien también es hija, o madre, o ambas a la vez. Y ahí reside la relevancia de contar estas historias, porque se generan vínculos comunitarios de reflexión a partir de la memoria y del dolor, y el cine documental se consolida una vez más como una herramienta para el tránsito.

Si en estas dos cintas, el retrato del fenómeno del crecimiento humano es una parte esencial de la narrativa, como un análisis in crescendo, me interesa inmiscuirme en la noción del marco social de la memoria familiar de una manera más amplia. *Como yo la veo* implica el retrato de la ruptura de la familia tradicional desde una concepción de una familia nuclear inmaculada, católica, religiosa, moral, que se instituye como un

núcleo de poder, más que como guía. Si, en esta línea, la familia representa una continuidad temporal, la ruptura de esta descoloca los recuerdos y la memoria. La memoria familiar está consolidada y fuerte siempre y cuando el grupo de personas esté en contacto -comunidad afectiva, según Halbwachs (1994a)-, y, en el caso de este documental, la figura materna, como disruptora, funciona como un nódulo y estimulador para esta organización del recuerdo en el sentido de que, si en su momento la madre "libertina" rompió la narrativa familiar, en la reescritura de la historia desde la perspectiva de la hija, la misma figura es la que conducirá la búsqueda. La madre -o la idea de ella- se constituye como una figura doble: rompe y recupera el marco social de la memoria-familia.

Con esto, es menester cuestionarse: ¿cómo se construye la memoria materna en el cine documental, específicamente en el filme propuesto? Y, desde esta interrogante, indagar en qué significa recordar a la madre en una sociedad que ha encasillado y preconcebido su figura desde expectativas del régimen falocéntrico y patriarcal. Para esto, se tomará como base teórica a Segato (2021) Federici, (2013) y Millet (1995) y así consolidar al documental como un dispositivo de memoria, que reconstruye vidas y que, de manera disruptiva, interpela la manera en la que tanto el patriarcado como la colonialidad han silenciado estas memorias y estos relatos femeninos, relatos de maternidad que histórica y estructuralmente han sido reducidos y juzgados.

Como se ha discutido, la vida de la directora comienza en un país ajeno: Ecuador. Su madre, luego de crisis y problemas emocionales, decide regresar con sus hijas a su país natal: Bélgica. Después de un par de años de este regreso, fallece. Así, se introduce la idea de un cuerpo ausente. El cuerpo de la madre desaparece, pero su rastro y su memoria, late y persiste en el archivo. Con el visionado del documental se crea una experiencia sinestésica, a través de la cual existen pensamientos predominantes: la desesperación por buscar(se) y encontrar(se) en estas memorias protésicas que la hija construye alrededor de la madre y también el cuestionamiento hacia esa figura de la madre que desafía lo normativo. Así, no estamos hablando de la madre per se, sino del imaginario de ella -y en términos más amplios, de la maternidad en general, lo que prueba esta implicación del documental de ser social, a través del cual muchas historias y vivencias confluyen a través de relacionarse con lo visto-. Entonces ¿cuáles son las expectativas de la madre reflejadas en el documental? Tomando en cuenta que la maternidad, desde siempre, ha estado atravesada por significaciones impuestas, convirtiéndola así en algo que va más allá del sentido experiencial para consolidarse

como una construcción social que delimita, a través de aspectos morales capitalistas, el deseo del ser, del ser una buena madre, una figura ejemplar, una madre abnegada; imaginarios que tienen tintes tanto de eurocéntricos, como de religiosos.

En esta línea, la discusión sobre las maternidades es crucial para inmiscuirse en este documental. En la sociedad del régimen euro y falocéntrico, la generización del cuerpo redirecciona las existencias hacia una reducción androcéntrica y patriarcal. Bien dice Butler: “en cuanto a la reproducción, se dice que la mujer aporta la materia y el hombre la forma” (Butler 2002, 60) y sí, en el patriarcado, los cuerpos y su utilidad son directamente relacionados con lo que producen: hombres, el poder de producción y las mujeres, por otro lado, la producción de la mano de obra. Se conoce que el camino de consolidación del patriarcado se materializa a través del deseo de realidad y los dispositivos de dominación que son inherentemente violentos; a través de esto se pretende perpetuar la superioridad de lo masculino sobre lo femenino y feminizado, donde lo masculino es relegado a: proveer, proteger y procrear (Bourdieu 2007) así como lo femenino y feminizado es pensado como una suerte de complemento a lo que ha sido impuesto a lo masculino. En la misma línea, se menciona la derivación de la sexualidad a la genitalidad, donde el eros y el deseo consolidan un vínculo cuyo fin será la mera reproducción, se afirma que, desde el inicio del relato de la Historia, se ha relegado al papel de la mujer a una esfera reproductiva y de cuidado. En el imaginario común, cuando se piensa en una mujer, se piensa en los afectos, en el cuidado y en el acompañamiento, perpetuando su borramiento de las diversas esferas de la vida fuera de lo íntimo. Esta se constituye como la expectativa del imaginario de la madre. De esta manera, se destaca el rol de la maternidad como un mecanismo de control en el sistema patriarcal; aquí, el cuerpo se hace recipiente de la ambivalencia y disputa entre el deseo individual y las expectativas de la sociedad.

Ahora bien, para tener coherencia con lo antes escrito, hay que darle un nombre a la madre para así, simbólicamente, devolverle su individualidad. Se habla de: Anne-Marie Sikker. La descripción que su hija le da, en un artículo de prensa lee: “enseñó costura, higiene y cocina” (De Villers 2014). Dentro del filme, De Villers comienza el relato con la narrativa del amor: cómo se conocieron sus padres. En esta escena, algo llama la atención: en sus recuerdos, sus suegros la rechazaban; la catalogaron como una danesa protestante y bajo el estereotipo, eso significaría que es libertina y con libertad sexual, mal visto ante la sociedad aristócrata belga; así se la sitúa bajo varios cuestionamientos basados en prejuicios y estereotipos que devienen en violencia de

género. A pesar de esto, el amor no se frena. Cuando el padre de De Villers decide viajar y vivir en Ecuador, a través de la misión belga de Los Voluntarios de la Paz, Anne-Marie abandona sus estudios en la academia de Bellas Artes para acompañarlo. A través de la voz de De Villers, se leen los pensamientos de su madre que cada vez expresan más desesperación. Comienza con emoción por la nueva vida, y, con el paso del tiempo, se transita a la ansiedad; “ya han pasado dos años y estoy desmoralizada, sin saber qué hacer con mi vida” (De Villers 2001, sc. 15:10 al 15:17) lo cual la lleva a tomar la decisión de volver a su país con sus hijas pequeñas.

Aquí se complejiza el trabajo de memoria. Según De Villers, los recuerdos de esa temporada se ligan al acompañamiento. Estas memorias protésicas (Landsberg 2004) a pesar de que estaban en el mismo lugar, la directora no tenía una edad para recordar claramente los sucesos. Estos recuerdos se construyen a partir de fotografías y relatos orales de su padre. Sin embargo, en el retorno al occidente, De Villers toma plena consciencia tanto de su ser, como de sus alrededores. En ambos casos, y para subsanar la interrogante de cómo se construye la memoria materna en este filme, se concluye que se habla de una memoria ilusoria, construida a partir de fragmentos que reflejan una porción de la realidad de existencia de Anne-Marie; sin embargo, si bien estos archivos muestran la faceta de madre conflictuada, también evidencian la faceta de mujer. Una mujer alejada de la expectativa patriarcal que convierte a esta memoria en una extensión de un cuerpo abyecto.

Una sentencia tajante marca el escenario de la relación entre la madre y la hija: “el día de tu muerte tenía 14 años. Soñaba muchas cosas, menos parecerme a mi madre” (De Villers 2001, sc. 01:07 al 01:13) con esto, es necesario introducir la cuestión del imaginario y el recuerdo de la madre. En el imaginario que el patriarcado ha instaurado, la figura de la madre implica un ser inquebrantable, sacrificada y silenciosa. En este documental, se muestra a una madre, a una mujer, con un ímpetu por la vida que sobrepasa esta idealización de la madre. Anne-Marie, con su retorno, vuelve a sus pasiones: el arte y la sociedad. Así, se constituye como una mujer que escapa el molde de madre: se equivoca, ama, se aleja y, por último, fallece. Segato (2021) al debatir sobre las maternidades y refiriéndose al Edipo negro concluye que, la figura materna, no es sólo un sujeto biológico, sino un territorio y una corporalidad donde se inscriben estas expectativas sociales regulatorias. Así, ¿cómo se puede alejar del recuerdo idealizado de la madre? Y, en la misma línea, ¿cómo reconstruir su historia sin someterla a estas regulaciones morales y patriarcales?

La imagen y el recuerdo de la madre en el documental se encuentran condicionados por estructuras pertenecientes al régimen falo-logo-ocularcéntrico que construyen esta noción de la maternidad. Segato, sobre la maternidad, menciona que esta y la esclavitud son próximas; “maternidad mercenaria equivale aquí a sexualidad en el mercado de la prostitución, con un impacto definitivo en la psique del infante en lo que respecta a la percepción del cuerpo femenino” (Segato 2021, 200) y si, el relato colectivo y estructural enseña y condiciona a las infancias a esperar una madre que deje de ser mujer, para centrar su vida en la crianza. En relación con lo anterior, cuando se revisa al rol de la mujer, Federici (2013) vuelve al mito de Calibán y la bruja para cuestionar las maneras en las que el sistema patriarcal capitalista instrumentaliza tanto a la mujer, como a la maternidad. La autora introduce la analogía de la antropofagia, en la cual se legitima al hombre por efectuar el accionar de devorar el cuerpo femenino. Después de esto, se refiere a la tutela patriarcal, la cual toma al amor romántico como una justificación para legitimar violencias y perpetuar la relegación de la mujer al ámbito doméstico y pasivo. Ambas nociones planteadas por Segato y Federici son reflejadas en el filme e influyen en la representación de la madre ausente; perpetuando los estereotipos y moralismos en su contra.

Para retomar la afirmación de la memoria como extensión de un cuerpo abyecto se recuerda a Kristeva (2015) quien caracteriza a esta categoría como un algo, una existencia que desafía el orden simbólico convencional y que, en este acto, genera rechazo. La memoria de la madre en este documental se cataloga como una memoria tanto abyecta, como forcluída (Segato 2021) ya que esta ha sido excluida del orden hegemónico, es decir, fuera de lo que una madre debería ser. Anne-Marie intenta vivir una experiencia de maternidad en la que no deja de lado su individualidad; esta representación genera cuestionamientos hacia ella haciendo que sus recuerdos no reflejen este ideal de maternidad, sino ausencias, conflictos y desapegos. Su recuerdo y su memoria, se construye en los márgenes, en los fragmentos que ha dejado para su hija y que, a través del trabajo documental, reconstruye. La propia voz de la madre queda en ausencia, reforzando así su exclusión. De esta manera, al hablar de la memoria de Anne-Marie, se habla de un territorio de disputa entre lo sagrado y lo profano; en la representación de su caso a través del relato de la hija, lo sagrado ha sido dejado de lado y lo profano es lo que acapara el espacio. Es una historia que desafía las comodidades hegemónicas; una historia donde una mujer no encaja en el ideal de madre. En la historia de la mujer y las feminidades, como plantea Millet (1995) analizando a la

revolución sexual, si ella elige un camino distinto a lo normado, se convierte en transgresora.

Si bien el cuestionamiento inicial al realizar el análisis de un documental es ¿qué se muestra y qué se oculta? En este caso, resulta atrevido y sagaz inmiscuirse y juzgar las memorias y dolores ajenos, sobre todo cuando se trata de una mujer, recordando a otra mujer. No se puede juzgar la manera en la que una hija decide recordar. Sin embargo, el dolor, como lugar de enunciación, puede perpetuar un sinnúmero de estigmas y es por eso por lo que la discusión es necesaria para dismantelar las maneras en las que el patriarcado atraviesa a la sociedad completa, ahí sí, sin discriminaciones. Tal vez, para lograr entender tanto a Anne-Marie como a Karine, hacen falta múltiples re-visionados del filme. No se trata únicamente de reivindicar a la memoria de la madre, sino de hacer que estas estructuras caigan, y en esto, no repetir el ciclo de cuestionar los dolores de la hija. La tensión permanece, y el ardor del recuerdo late. En esta sociedad, ser hija es complejo, ser madre es complejo, ser mujer es complejo, y en todo esto, la memoria brinda un camino de ternura, en el cual la colectividad y el acompañamiento se constituyen como contrapartes a la desesperanza y a la violencia patriarcal.

En la misma línea de los análisis desde una perspectiva de género, cuerpos ausentes con una latencia presente y preceptos de género, me gustaría retomar el cortometraje de Matamoros (2018) *Rosita*, ya que en este, la incógnita más grande que activó en mi mente es ¿qué significó ser mujer en el Guayaquil de los sesenta?. Porque, en este documental, no se habla únicamente de una joven fallecida, sino de todas las expectativas que se puso sobre ella. Uno de los aspectos más relevantes de los 18 minutos está marcado por el diálogo íntimo que enuncia la directora: “Crecí escuchando las historias de mi abuela sobre su primera hija y viendo sus fotos, para mí era como una modelo, la chica de un anuncio de Coca-Cola, y apenas pude preguntar por sus novios, pero mi abuela era tajante: Rosita nunca tuvo novio” (Matamoros 2018a, sc. 06:39 a 06:55) además de esto, esta secuencia está complementada por entrevistas a mujeres sobre la vida sentimental de la fallecida. Por un lado, el testimonio de Angelina, la persona que trabajó para su familia; por otro lado, Teresa, la madre de Matamoros y hermana de Rosita. A través de sus comentarios se crea una polarización de versiones. Angelina menciona que: “Ella no, ella era una niña [...] no pensaba en novios, ella pensaba en estudiar” (Matamoros 2018a, sc. 07:39 a 07:49) mientras que Teresa cuenta, a manera de anécdota, la historia de dos enamorados de la joven.

Estos cuestionamientos surgen desde una perspectiva hacia la mujer, su cuerpo y, directamente, su intimidad. El cuerpo femenino en duelo se convierte entonces en un archivo de la memoria. Me pregunto: ¿Qué implica hablar no sólo sobre una joven fallecida después de una enfermedad catastrófica, sino también trasgredir los límites de su intimidad y hablar sobre su vida sentimental? Si bien el cuerpo de Rosita es únicamente recordado a través de relatos orales contruidos con un soporte de fotografías, se refleja que este recuerdo, además de ser traumático, está profundamente atravesado por roles de género patriarcales. Por un lado, la idea de que ella era una niña que “no pensaba en eso” instauro la idea de que lo femenino se liga a la pureza sexual, mientras menos parejas, una mujer es más valiosa. Aquí, se tensiona la idealización y la trasgresión: la estudiante ejemplar sin novios vs. la joven deseada y enamorada. Esto demuestra cómo la realidad del cuerpo se cuenta a través de oralidades ajenas, y que este deseo de realidad está ligado a imaginarios religiosos y patriarcales que forman parte del régimen visual falo-logo-ocularcéntrico.

El concepto de lo abyecto, ya introducido en el análisis de la maternidad como marco de la memoria en *Como yo la veo*, se extiende en este filme también. En Rosita, Matamoros se encuentra a un duelo atravesado por la abyección. La memoria y el recuerdo de su tía ha sido contruido alrededor de discursos androcéntricos que buscan encajarla en el ideal de mujer ejemplar. El hecho de que los testimonios refuerzan la idea de que Rosita “murió virgen” crea una tensión entre lo sagrado y lo profano; su cuerpo se convierte en virginal e inocente, un símbolo de pureza asexual, pero a la vez sexualizado.



Figura 19. Testimonio Angelina
Fuente: *Rosita* (Matamoros 2018, sc. 06:12)



Figura 20. Teresa

Fuente: *Rosita* (Matamoros 2018, sc. 03:08)

Las Figuras 19 y 20 pertenecen a una contraposición de testimonios. Por un lado, se tiene a Angelina, la persona que trabajó para la familia Calderón, complementado con la entrevista central de Teresa, la madre de Matamoros y hermana de Rosita. De igual manera, se incluyen las entrevistas de la otra hermana de Rosita y de sus amigas, sin embargo, se tomó en cuenta las antes mencionadas debido a su contenido. En sus declaraciones, Angelina menciona: “Ella no, ella era una niña [...] no pensaba en novios, ella pensaba en estudiar” (Matamoros 2018, sc. 07:39 a 07:49) mientras que su madre, por otro lado, cuenta la historia de dos de sus enamorados. Como un complemento, cabe mencionar que la postura de las otras personas entrevistadas sobre las parejas sentimentales de Rosita se refleja muy firme para concluir que muchos hombres la pretendían, sin embargo, bajo las palabras de las entrevistadas, ella era una chica de bien, y que los noviazgos eran el menor de sus intereses.

Desde el mismo hecho de que se esté hablando de la vida romántica de una joven fallecida, se marcan muchos simbolismos. Además, no solo se habla de ella, sino que está presente esta disyuntiva de testimonios de, por un lado: las personas que reconocen a Rosita como una chica “de bien”, interesada únicamente por sus estudios y por el éxito académico; y, por otro lado, sus hermanas y amigas, quienes a través de sus testimonios reconocen a Rosita como un humano y como una mujer responsable de sus decisiones.

El acto del cuestionamiento y socialización de un aspecto íntimo de la vida de Rosita Carcelén muestra sus repercusiones en Matamoros, quien a través de su narración menciona que la idea de morir virgen, como corría la voz sobre su homónima, la aterraba. Estas afirmaciones se acompañan de fotografías de archivo donde se

muestra a Rosita siempre posando sola. Esto consolida el imaginario de la joven como una persona solitaria y devota a su familia.

De igual manera, rozando brevemente los postulados de Bataille (1957) es menester mencionar la dualidad entre el tánatos y el eros. La muerte y el deseo de encontrarse, el deseo del ser, forman parte del documental de Matamoros. La directora a través de los recursos visuales antes mencionados pone a comparación su identidad con la de su tía en cuestiones religiosas, sexuales y de comportamiento; también transmite esta angustia de desapego del ideal sagrado. El duelo y la muerte son inmanentes a ella, atraviesan su corporalidad hasta cuestionarse ¿hasta qué punto su identidad está determinada por la memoria de otro cuerpo? Matamoros se enfrenta a relatos que trasgreden al cuerpo de Rosita, lo alienan y deshumanizan. Al ser un cuerpo ausente, se convierte en un símbolo y en un objeto de trascendencia del tiempo, que vive en la memoria de quienes la piensan, pero no en su totalidad. En este sentido, su identidad es un espacio de disputa simbólica en el que los cuestionamientos de la directora de posicionan como elementos reivindicadores de un cuerpo femenino.

El documental de Matamoros es una obra potente donde se cuestiona el régimen visual al que los cuerpos femeninos han sido sometidos; se subvierte la imagen sacralizada de Rosita enfrentándose a tabúes íntimos y sexuales que la encerraban en un ideal de progreso a través de la excelencia académica y en un modelo de feminidad normativa. De igual manera, el documental es una muestra de cómo la imagen funciona y se constituye como una herramienta que intenta llenar vacíos y explicar pérdidas. Así, esta obra no sólo resignifica el duelo a través del cuestionamiento patriarcal, sino que reescribe la historia desde una mirada de mujer, desafiando relatos oficiales y proponiendo una representación que desafía los límites entre lo íntimo, lo social y lo simbólico.

En el documental un tópico destacado, como se mencionó anteriormente, fue la vida sentimental de Rosita Carcelén. El hecho de que este tópico se tome en cuenta es prueba de la aseveración inicial de que todas las memorias familiares, por más propias de un núcleo, pertenecen a un relato mayor. Son memorias comunitarias que pueden dar cuenta de los aspectos de la sociedad guayaquileña. Ana María Goetschel menciona: “La imagen de la mujer constituye, como se sabe, una construcción social, cultural y de género, resultado de determinadas condiciones históricas” (Goetschel 1999, 9) las cuales, según la misma autora, en el Ecuador, a principios del siglo XX, estaba marcado

por principios religiosos y un concepto de feminidad apegado al imaginario de la virginidad, para asemejarse lo más posible a la virgen María.

Aquí se consolidan los simbolismos propuestos. Y la decisión de Matamoros de incluir este cuestionamiento en su documental evidencia el cambio de imaginario desde el Guayaquil de los sesenta hasta el 2018, cuando fue filmada la obra. De esta manera, se tiene presente que la noción de mujer y feminidad en esta temporalidad se dirigía desde una perspectiva religiosa. Mientras menos parejas, una mujer es más pura; mientras más inocencia, tiene más valor. De igual manera, la directora menciona que, desde su percepción, su familia en el contexto guayaquileño en los años sesenta, se representaba como una familia de clase media con aspiraciones a clase alta. Así, los anhelos de su abuela para sus hijas, era que logren graduarse, estudiar, y alcanzar éxito profesional, mucho más allá de un éxito amoroso. Es decir, a través de la educación, poder acceder a una mejor calidad de vida, ligándose a un ideal de progreso como un ideal de vida.

Desde mis propios ejercicios investigativos y observacionales, salta una duda: ¿son las mujeres las encargadas de mantener la memoria familiar? A primera vista, es un cuestionamiento fuerte y atravesado por este imaginario de que la mujer y su rol está direccionado hacia el cuidado y lo sensible. Esto, de igual manera, se desliga de la idea anterior, en el sentido que el ideal – la idea- de la mujer, y en este caso, de la mujer ecuatoriana, se guía por ideas religiosas de pureza, de sentimentalismo y de cuidado, no solo de personas y de objetos, sino también de las memorias familiares. Sobre esto, Armando Silva Téllez menciona: “Los álbumes de fotografías son, por lo general, armados y contados por las mujeres de la casa” (Silva Téllez 1998, 124) el mismo autor otorga a las mujeres el título de guardianas de la memoria de la familia, sin embargo, a pesar de que en este documental se evidencie que la mayoría de los testimonios provienen de mujeres de la familia; eso no significa que este imaginario de que la conservación y consolidación de la memoria familiar es tarea femenina. A pesar de que las producciones audiovisuales propuestas implican una reconstrucción de la memoria de -sobre todo- mujeres, desde mujeres, no significa que esta es una regla universal y, en la línea de desmontar los roles de género desde el pensamiento crítico, es una vía factible pensar en los procesos de memoria de hombres, desde hombres, porque el arte, como el recuerdo, no son operaciones ni binarias, ni de género.

En ambos documentales, *Rosita* y *Como yo la veo*, se evidencia cómo se (re)construye la memoria de una mujer desde la mujer; la reconstrucción de una idea

que se tiene sobre un cuerpo ausente. Ricoeur (1986a) plantea que la identidad narrativa se construye y se dirige a la finalidad de que la vida, en sí misma, tenga coherencia y congruencia: “Conocerse [...] consiste en interpretarse a uno mismo a partir del régimen del relato histórico y del relato de ficción” (Ricoeur 1986a, 341) entonces, en esta línea, la ausencia tanto de la tía como de la madre, marca una ruptura en el relato que, a través de su narración, se sutura y vuelve a encontrar sentido.

Se explora, en cada caso, cómo esta ausencia ha marcado la vida de las directoras; ambas ausencias -y consiguientes duelos- se convierten entonces en preguntas que pasan del ¿quién era esta persona? Al ¿quién soy yo -directora- a partir de lo que sé de la ausencia? En el caso de *Rosita* se recuerda esta figura ambigua de adolescencia que se debate entre lo noble y lo exploratorio, mientras que en el caso de *Como yo la veo* se explora a la madre que rompe el molde de lo ordinario; ambos casos atravesados por el deber-ser capitalista y patriarcal. Es interesante que, desde la enunciación cinematográfica, las directoras indagan en los hechos que no se han contado en su familia, lo callado, lo que duele y avergüenza, sin embargo, sigue abierta la posibilidad de un umbral del silencio, en el sentido de que, aun desde esta resignificación y reconstrucción de los hechos, ¿qué es lo que ahora, en este tiempo-espacio deciden no-contar y por qué? La manera en la que ambas directoras se acercan a estas historias cumple totalmente con la ética del recuerdo que propone Ricoeur (2010b). Sobre todo, es crucial recordar el carácter de ocultamiento que es característico de la institución familiar. La dinámica de los silencios y los secretos dentro de una familia pueden develarse después de un trabajo profundo de confianza -preproducción-.

Dentro del lenguaje cinematográfico, estos dos filmes comparten el uso inteligente y sensible del archivo íntimo el cual, a diferencia de los archivos públicos dispuestos para cualquier persona que desee consultarlos, está pensado para los miembros implicados en el mismo y compuesto por cartas, personales, fotografías familiares, etc... Estos archivos, entonces, se consolidan como herramientas que estimulan la memoria y a partir de las cuales el relato, y, por consiguiente, la línea de historia de la película. Los objetos, según Halbwachs, son puntos de apoyo para recuperar el pasado, el autor asevera: “Todo esto, lugar, forma, nombre, reflexión, son los instrumentos gracias a los cuales nuestra inteligencia tiene poder de captura sobre los datos del pasado” (Halbwachs 1994a, 41). Se evidencia, por ejemplo, en *Rosita*, que la directora no solo usa el archivo para la auto reflexión, sino que a partir de escenificaciones y de visionados de cintas de su tía, busca respuestas en los demás, así,

los testimonios orales fluyen y se vuelven cruciales para que la directora decida cómo, con la nueva información, quiere contar la historia de su tía desde su perspectiva. De Villers (2001) en *Como yo la veo*, usa los archivos en un ámbito personal y a partir de un proceso introspectivo logra generar un flujo de ideas que salen desde sí misma para luego complementarlas con testimonios de conocidos. Sin estos soportes físicos, la memoria no tendría la misma potencia de reconstrucción.

Así, el documental es un espacio donde, a través de la producción de un nuevo relato, lo individual y lo colectivo se tejen. El documental ha sido usado como herramienta de búsqueda e indagación para poder llegar a un autorreconocimiento y, como se propuso en el primer capítulo, considero que, debido al reconocimiento de los espectadores y a la estimulación de sus memorias, el documental autobiográfico como género y específicamente estas producciones, pueden ser consideradas como marcos sociales de la memoria, porque sirven como una base y candela para que los espectadores se (re) piensen sus realidades.

Yo-nos mundo: encuentros de lo personal y lo colectivo

Cuando investigaba sobre mi propia familia a través del archivo fotográfico, siempre pensaba: ¿en qué medida otras personas podrán encontrarse en estos descubrimientos? A pesar de que cada familia, y no solo eso, sino cada grupo social, posee sus particularidades, pienso que, a través del espacio y de soportes que a primera vista no están intencionados para detonar recuerdos, las historias se cruzan y comparten puntos en común. A esto es lo que llamo *memoria expandida*. Una experiencia del recuerdo en la que, a partir de lo que veo: un anuncio antiguo, un bus antiguo; o lo que escucho: la reflexión sobre la idea de la madre, la muerte, o la ausencia, puedo, desde mi propia existencia y sensibilidad, comenzar a hilar mis recuerdos y (re)contar mi historia. La memoria expandida es una experiencia, refleja cómo se activa la experiencia y el trabajo del recuerdo-memoria a través de la sensorialidad y relacionamiento con un-algo. Un algo-imagen, algo-bus, algo-olor, algo-monedero, algo-flor, algo-cuerpo, entre otros. Este concepto de memoria se diferencia, por ejemplo, de la memoria protésica de Landsberg (2009), porque la memoria expandida es casi performática y no imputada, no es una prótesis; recuerdo porque veo-siento-huelo-saboreo, a la par, y siempre acompañado de la oralidad. Si tengo el un-algo sin una historia contada, pierde potencia. Hablaríamos de una memoria prótesis frente a la experiencia expandida de la memoria y el recuerdo/acto del recordar.

La memoria expandida, en este sentido, es activa y performativa en lugar de heredada o únicamente consumida. No abarca únicamente episodios traumáticos como la posmemoria de Hirsch (2008). Es relacional y permite hacer el cruce conceptual-experiencial de la memoria individual a la colectiva. Y, sobre todo, es propuesta como una experiencia de posicionamiento político: vivo porque recuerdo mientras creo sentido, y viceversa.

Esto es lo que encuentro en los cuatro documentales propuestos. Son producciones sensibles y analíticas que, a través del cuestionamiento introspectivo, activan en mí un impulso investigativo para encontrar mi versión de la historia. Es decir: ¿en algún momento mi abuelo o mi padre caminaron las calles del archivo de Quito de Karine? En la fotografía 22, encuentro, de hecho, el rótulo de Ecuatoriana de Aviación⁸, empresa en la que mi padre trabajó hasta que cerró por un coctel de razones entre las que están una serie de deudas empresariales y la decisión gubernamental del entonces presidente Sixto Durán Ballén (1992). O, ¿será que mi madre conoció la construcción del Barrio Centenario en Guayaquil de la que habla el vecino de Rosita (Figura 21)? Cuando sé que su familia cuidaba casas en proceso de construcción. En algún punto o en otro, nuestras historias se cruzan. Y yo-espectadora, puedo, a través de estos archivos ajenos, encontrar parte de mi historia y la de varios ecuatorianos que vivieron las mismas condiciones sociales y culturales de la época. En esta línea los cuestionamientos que surgen desde la experiencia de la memoria expandida permiten hacer otras preguntas en un carácter más amplio -social- como: ¿qué impacto tenía esta aerolínea 100% ecuatoriana para la economía del país y qué pasó con su cierre? O ¿por qué el barrio centenario fue considerado como un barrio para gente acomodada mientras estaba junto a un barrio obrero construido por el seguro social?

Es así como el documental, y de manera específica los casos propuestos, se convierten en una cristalización cinematográfica de la noción de memoria colectiva. Ninguna memoria individual es netamente individual, se construye y se teje con las memorias de los demás. El espacio es algo crucial dentro de este postulado. A través de él, me reconozco y reconozco a los demás. El espacio, en sí, se convierte en un aliado de los afectos que activan la memoria y los gestos memoriales porque una calle también puede doler, un barrio puede gritar una ausencia, de una persona, una pareja, o de una propia versión que deja de existir en el tiempo.

⁸ Aerolínea ecuatoriana fundada en 1957 y cesada en 1993.

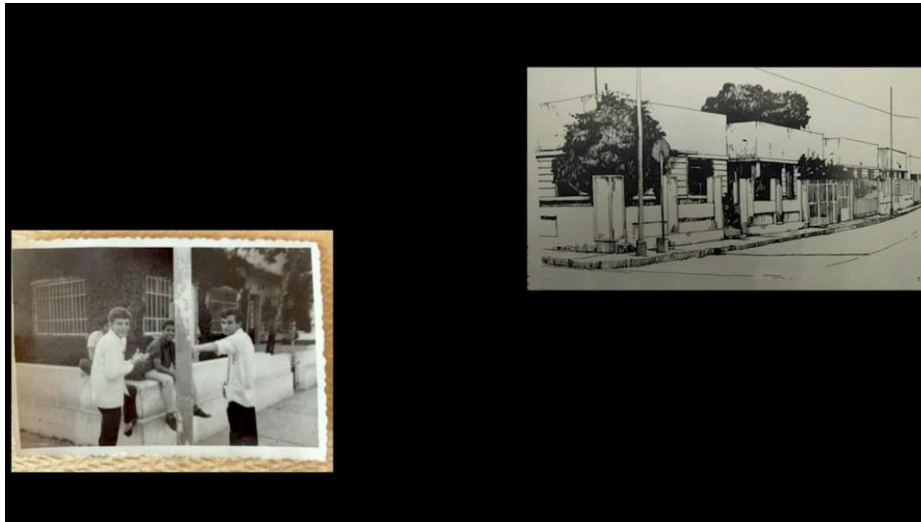


Figura 21. Barrio Centenario

Fuente: Archivo de la construcción del barrio guayaquileño (Matamoros 2018, sc. 05:52)



Figura 22. Quito de los sesenta

Fuente: Archivo filmográfico de Quito (De Villers 2001, sc. 08:07)

En esta línea, quiero introducir al *giro espacial*, el cambio de paradigma humano que surge a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial, alrededor de 1980. Los estudios sociales, en este sentido, se preocupan por esta conexión entre espacio-existencia y lo extendiendo hasta el espacio-recuerdo. Charles Withers (2009) vincula el giro espacial en la historia, reconociendo la complejidad de esta noción. El autor afirma que: “Estas nociones de lugar - como ubicación concreta y como carácter o sentido del lugar- son solo una parte de los significados asociados al lugar en los estudios geográficos e históricos. Al igual que el espacio, su habitual compañero de baile epistémico en la ubicuidad geográfica y

la imprecisión metafísica, el lugar es un término muy extendido pero complejo” (trad. propia Withers 2009, 638).

Y cita al geógrafo político John Agnew (1987) que piensa al lugar como *locación* (geografía pura), *locale* (escenarios materiales de las vidas de las personas) y *sentido de lugar* (la carga afectiva que tienen los lugares) para concluir que el lugar, y el significado de la noción del lugar, no hace referencia a la geografía debido a que esta apuesta sería reduccionista. El ser humano, como ser social y sensible, recuerda a partir de los lugares. Entonces, “la esencia del lugar radica en la intencionalidad, en gran medida inconsciente, que define los lugares como centros profundos de la existencia humana” (Withers 2009, 639) y es desde aquí, por ejemplo, que Valencia (2010) recuerda a su abuelo Remo (Ecuador) a través de planos fílmicos de hojas y naturaleza y a su abuelo Juan (Chile) con imágenes desérticas.



Figura 23. Bosque
Fuente: *Abuelos* (Valencia 2010, sc. 01:12)

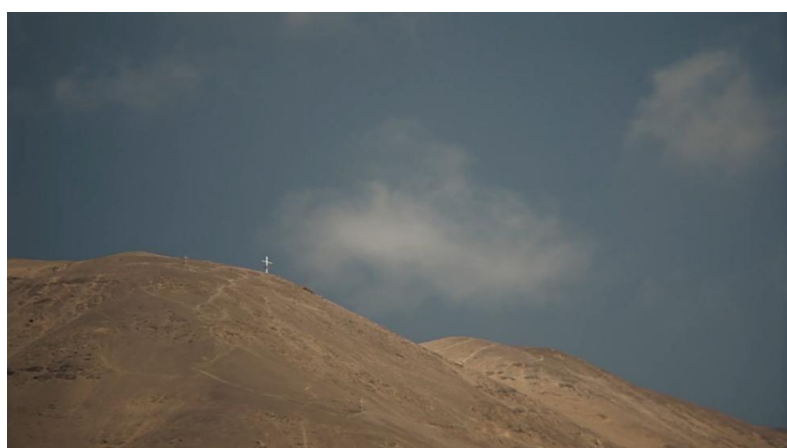


Figura 24. Desierto
Fuente: *Abuelos* (Valencia 2010, sc. 05:16)

Abuelos, desde este sentido, opera desde los tres niveles propuestos: *locación*: Chile y Ecuador; *locale*: a través de las decisiones poéticas la directora decide mostrar e

introducir a sus abuelos a través de los lugares, que son los escenarios materiales donde sus abuelos existieron y en esta línea se llega al *sentido de lugar*, porque es indudable la carga afectiva que estos lugares tienen y cómo a partir de estos, hay una decisión cinematográfica de contar los recuerdos y construir la narrativa del film. La conexión entre lugares, afectos y recuerdos se convierte, de hecho, en un recurso visual recurrente para la directora que puede evidenciarse en su último documental titulado *El viento y todos los tiempos* (estreno 2026). A través de estos postulados de memoria expandida, se sabe que la memoria, inherentemente colectiva, encuentra su cristalización y un espacio de tránsito en las producciones documentales.

Ahora bien, más allá del autorreconocimiento que se generan con los visionados, es menester hacer hincapié en que los documentales propuestos, aunque se insertan en primer término, en el ámbito familiar y doméstico, están estrechamente relacionados con acontecimientos de la geopolítica global y las correspondientes interpretaciones de la historiografía canónica masculina. Es decir, en un nivel más profundo dentro del análisis, a partir del reconocimiento de estos tiempos-espacios paralelos, ¿cuál era la realidad social, económica y hasta cultural del momento retratado y cómo esas condiciones, si es que se mantuvieron, repercuten en el presente?

En esta línea y retomando la lógica de los lugares y los espacios, me gustaría analizar cómo, a través del filme *De cuando la muerte nos visitó* se habla de la pérdida de la memoria de un espacio a través del desvanecimiento de las prácticas de la muerte y el duelo -una negación de la negación. Este filme mira, por un lado, la dimensión antropológica de los ritos funerarios de una sociedad al borde de la modernidad occidental capitalista, mientras reflexiona sobre el lugar mítico que ocupa el pintor, Oswaldo Guayasamín, no solamente como padre, sino ante todo en la memoria de la nación ecuatoriana. La muerte, entonces, se consolida como una especie de bisagra narrativa entre la memoria íntima que se disputa con lo colectivo, es decir, la muerte del padre-mito y esta memoria ancestral que se pierde y analiza desde el propio espacio.

A través de la documentación antropológica del lugar, llegamos a los ritos tradicionales funerarios de Puerto Chanduy, una comunidad montubia en Santa Elena, costa ecuatoriana. Guayasamín recoge varios relatos y testimonios que giran en torno a un protagonista en común: la muerte. La representación de estas ausencias no es neutral, responden, en su mayoría, a estructuras de poder que han racializado a la muerte y, por consiguiente, a la memoria; legitimando aquellas prácticas y ritos funerarios aceptados

bajo cánones occidentales religiosos. Sin embargo, la existencia de otras prácticas es innegable. Un otro-existir que responde a otro-amar, otro no-olvidar.

Desde las lógicas capitalistas y eurocéntricas, se ha instaurado el imaginario de que la forma de vida aceptada es una forma blanca, académica, productiva y en general culta, sin embargo ¿qué es lo culto? Estos lineamientos encuentran sus bases en la colonialidad. Quijano menciona que esta se “funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones materiales y subjetivas, de la existencia social cotidiana” (Quijano 2000, 342) así, se consolidan ejes constitutivos que responden a una forma de actuar y de ser acorde al poder, que necesitará cuerpos y existencias productivas para el sistema; caso contrario, dichas existencias serán borradas e invisibilizadas dentro de la historia oficial.

Aquí entran a discusión los distintos ritos funerarios como prácticas de existencia y subsistencia comunitaria. En el documental de Guayasamín, se retrata a la comunidad costeña, cuyos protocolos desafían lo normado, desde la perspectiva de que en la sociedad moderna-capitalista la vida en comunidad es caduca. Muchas de estas tradiciones y ritos han sido víctimas del olvido, entonces, se está hablando del retrato de la muerte de la tradición y de un espacio; el desvanecimiento de una identidad a través de la idea del reconocimiento del sí mismo y de la comunidad en el lugar. Entre anuncios barriales por perifoneo radial hasta velatorios en los domicilios de los familiares del finado, la comunidad muestra sus costumbres funerarias. La muerte en este lugar, si bien continúa siendo un suceso crucial en la vida de las personas, tiene un tratamiento distinto a lo occidental.

Estos elementos se constituyen, en sí mismas, como un marco social de la memoria -a lo Halbwachs (1994a)- debido a que en la comunidad de puerto Chanduy, el duelo y sus rituales no son individuales, son prácticas colectivas que, a través de narraciones, se transmiten generacionalmente. Halbwachs asevera que:

Los ritos consisten en un conjunto de gestos, palabras, objetos litúrgicos, fijados en una forma material. En sus comienzos, los ritos responden a la necesidad de conmemorar un recuerdo religioso ... Los feligreses de los primeros tiempos, en el momento que celebraban el rito comprendían su sentido original, es decir, tenían un recuerdo inmediato del acontecimiento que reproducían. (Halbwachs 1994a, 256)

En este sentido, el documental, al evidenciar estas prácticas extintas en el presente, los activa para su posterior entendimiento y, de esta manera, se transmite y se

mantiene la memoria colectiva. Este documental probablemente obedecía a proyectos culturales del Banco Central, una de las entidades de auspicio de la producción, y a través de este análisis objetivo, casi frío y antropológico, trata de explicar los distintos umbrales y representaciones de la muerte y del duelo ajeno; las prácticas religiosas, las costumbres internas, el manejo de las situaciones de fallecimiento, entre otros.

En un primer momento, la mirada ubica al espectador en un pueblo árido con colores cálidos, el calor puede sentirse a través de la pantalla. Un altavoz que transmite una voz masculina lee sobre la muerte de un comunero, seguido por un detalle de las contribuciones económicas que han hecho las personas pertenecientes a la comunidad. Miles de sures donados y agradecidos para consolidar la idea de que la vida en comunidad, separada del individualismo y enajenación de la sociedad capitalista y moderna, es lo que marca la diferencia en los 80 minutos de filme. Se compara esta forma de existencia en comunidad con lo denominado por Quijano como visión atomística, en la cual: “las relaciones sociales no forman campos complejos de relaciones sociales en los que están articulados todos los ámbitos diferenciables de existencia social [...] algo llamable sociedad, no tiene lugar en la realidad” (Quijano 2000, 353) De esta manera, en un régimen de vida capitalista y colonial, la atomización del individuo se convierte en un paso clave para la modernización y productivización de la sociedad. El mismo autor menciona que, en estas sociedades, el único paradigma pensable y factible, es el eurocéntrico; así consolidando el presupuesto de que cualquier manera de totalidad inherentemente implica que sus partes se remitan a una misma lógica de existencia.

Los ritos y tradiciones de esta comunidad se oponen a esta lógica capitalista y hegemónica debido a que la vida para este grupo societal se desarrolla en y a partir del acompañamiento, la presencia y la colaboración. En el presente, por ejemplo, esta escena sería imposible. El perifoneo como un marco social y como un espacio de comunidad ya no existe. Esta especie de radio comunitaria ha sido reemplazada por aparatos tecnológicos fugaces, que se orientan al consumo personal y comunicación directa. La comunidad, la idea de ella y sus ritos, ya no tienen un lugar. La memoria del lugar se disipa en esporas que son imperceptibles.

A manera de contraposición al recuerdo y exposición de la vida comunitaria, un aspecto crucial que introduce Guayasamín, para alejarse de la romantización de las dinámicas de vida de Santa Elena, es el negocio de la muerte. Con esto refiriéndose a los aspectos burocráticos de los fallecimientos como los gastos y procesos de autopsias

o actas de defunción; o también la venta de nichos y ataúdes. Si bien es cierto que la comunidad se une para aportar económicamente, en el documental se reflejan las maneras en las que el capital atraviesa a la sociedad en su totalidad. Trámites legales que corresponden a muertes violentas y accidentales, todos se ven atrasados por la burocracia característica del Ecuador, la cual no ha tenido cambios desde el año de grabación del documental.

Por otro lado, en el documental se evidencian varias instancias de sincretismo religioso. Esto es relevante porque muestra cómo la cultura y los preceptos de Occidente, en un punto de la historia mutaron para acoplarse a las culturas existentes. Tal vez, estos fueron los últimos vestigios de preexistencia antes del borramiento total de las culturas frente a los avances capitalistas; una especie de resistencia que se evidencia, por ejemplo, en el actuar con y hacia la muerte y la ausencia. Por ejemplo, en la religión católica occidental, cuando una persona está próxima a la muerte, se recurre a un procedimiento llamado la unción de los enfermos. Este se constituye como un sacramento de la Iglesia y se cree que, a través de este rito, la persona que está agonizando se libera de todo pecado terrenal y está apto para ascender al reino de los cielos junto al Dios católico. La unción es calificada como un regalo de Dios, un último intento de liberar al cuerpo humano de todo sentido de culpabilidad que ha sido impuesta por los regímenes morales del sistema eurocéntrico. Si se mira a la unción desde una perspectiva neutral, se concluye que esta califica también como una tradición, no tiene bases científicas ni evidencias fácticas, y se orienta a la salvación y protección del alma; solo que, al ser avalada por una institución, se toma como un relato y un accionar legítimo. En el documental, el acto de los santos óleos es bien representado; existe un sincretismo religioso en la comunidad costeña. El cuadro del llamado acto de fe se pinta así: la voz en off mencionando “Es como morir con la bendición de Dios” (Guayasamín 2002, sc. 30:59 a 31:01) acompañando a la imagen de un hombre blanco y con cabello canoso, vistiendo una túnica blanca y un cíngulo. Atrás suyo, una mujer postrada en su cama, dentro de su casa de ladrillo sin enlucir, expectante por la bendición cristiana-católica. De una manera irruptora, se escucha una voz femenina y extranjera, la antropóloga que menciona: “la creencia aborígen está escondida detrás de un objeto de apariencia católica” (Guayasamín 2002, sc. 31:33 a 31:36) haciendo referencia al rito del cordón, emblema de lo funerario en la comunidad. Dentro de esta, se creía que, si la persona fallecida era enterrada con un cordón artesanal de algodón, sería protegido del maligno en el otro mundo.

Una palabra resuena: aborígen. Esta catalogación, desde una voz externa, cuestiona violentamente la ritualidad interna comparándola con lo legitimado por el catolicismo. Sin embargo, ¿qué sucede para que un rito sea más válido que el otro, si ambos refieren a condiciones extrahumanas? Halbwachs menciona que: “el grupo religioso pretende establecerse de una vez por todas, o bien exige a los otros adaptarse a sus representaciones dominantes, o bien los ignora de modo sistemático y, oponiendo a su propia permanencia su inestabilidad, los relega a un rango inferior” (Halbwachs 1994a, 417) Esto es lo que se refleja en el documental de Guayasamín. A pesar de que la comunidad presenta sincretismos entre costumbres internas con las religiosas hegemónicas, siguen siendo cuestionados y vistos como los otros, los inferiores, los menos válidos. Sin embargo, a pesar de querer ser invisibilizado, este sincretismo existe y está latente en las comunidades. Así, el filme revela que los ritos funerarios en el puerto no se inscriben en una tradición religiosa única, sino que en su existir convive lo hegemónico y lo local. En Puerto Chanduy se desafía la idea colonial de que lo montubio, lo rural, lo no-urbano, es primitivo; evidenciando que estos sentires se resignifican y se combinan, alejándose también de los esencialismos y oposiciones binarias (Hall et al. 2010) consolidándose como espacios de resistencia y reivindicación al estructural encubrimiento-borrado de los otros.

De cuando la muerte nos visitó (2002) no solo evidencia testimonios, sino que se constituye como un archivo descolonizado donde los cuerpos y las existencias relegadas históricamente reclaman su lugar en una memoria colectiva. En Puerto Chanduy, la muerte no es el final, es la insistencia de una comunidad que, a través del duelo, desafía la colonialidad del olvido para reivindicar y acuerparse de las otras maneras y otras existencias que el relato oficial intenta deslegitimar. Ser-otro es sentir, es resistir, es re-existir, es doler, es amar; ser-otro es ser y en el acto de ser, recordar.

En esta línea, me parece potente los breves momentos de introspección que Guayasamín incluye en el filme sobre la muerte de su padre. Aquí, se enfrenta a una muerte con duelo doble: la muerte del padre que hace que la idea del mito aterrice y se convierta en el padre-humano de carne y hueso. Se trata, entonces, de una superposición entre el duelo privado, y el duelo que la sociedad ecuatoriana también vive, pero en calidad de externo. Lo público y lo privado se tensiona porque la idea de Oswaldo Guayasamín va mucho más allá de un pintor común:

Oswaldo Guayasamin se abocó a la difícil tarea de plasmar en los lienzos la pena y la desdicha de manera descarnada, sin prejuicios y sin miedo alguno. El desenfadado con

que él mostró la realidad de los más postergados de la sociedad hizo que el mundo tomara conciencia de los crímenes, el dolor y la injusticia, de un siglo catalogado por el propio creador como "terrorífico", con dos guerras mundiales, numerosas revoluciones, guerras civiles y matanzas. Su obra no tiene límites, trasciende todas las fronteras, pues da a conocer el mundo del drama que toca a todas las sociedades sin importar la cultura. Además, conquistó las capitales culturales de occidente por tratar temas olvidados y crear una concepción distinta de hacer arte. (Herrera Brümmer 2000, 9)

En este sentido, 1999, el año en que Guayasamín fallece, es el año en el que el país como nación -identitaria- pierde al exponente de pintura más reconocido internacionalmente⁹. El Ecuador se vende a través de la idea de un pluriculturalismo y la obra del artista aborda los dolores y amores desde una perspectiva indigenista. Rostros marcados y manos gruesas son las que marcan el imaginario de cultura y arte del país. Guayasamín-padre, entonces, se convierte en un punto de referencia de la memoria colectiva del país que, cuando se desvanece en la existencia, marca un luto colectivo. Sin embargo, esta confluencia de versiones hace que la idea del mito Guayasamín toque tierra; porque a través del documental no se habla de la muerte de un pintor, se habla de cómo afecta la muerte del padre humanizando este punto de referencia del país, pero sin destruir la función que cumple su idea como un eje de memoria colectiva-cultural. Se habita el mito a través del entendimiento de cómo afectó su partida a su círculo cercano-real-humano.

La decisión creativa de la directora de la superposición de duelos personales y colectivos, y los ritos funerarios con la muerte de su padre, genera una serie de significaciones en las que el sincretismo como una clave interpretativa, es crucial. Y en esto el montaje trasciende lo estético para convertirse en teórico. Considero que, la figura-idea del padre, construye un puente entre ambos mundos: puerto Chanduy que debate la existencia entre lo católico y lo ritual; y la figura/idea de Guayasamín como un puente entre el indigenismo y su exposición a nivel internacional. La muerte, en este sentido, reactiva el marco de la memoria y actúa como una especie de reinicio porque el mito ya no existe, se reincorpora al rito, vuelve a la raíz.

En la misma línea de humanizar a las personas, las ideas y los hechos, encuentro que en *Abuelos* reside un gesto poético de hacer carne la Historia. *Abuelos* se relaciona con el periodo de la dictadura militar en Chile entre los años 1973 y 1989, tiempo en el cual desapareció Juan Valencia, abuelo de Carla Valencia (2010). A través del documental, Valencia (2010) evidencia que la dictadura chilena, como un acontecimiento histórico -traumático- es, en efecto, una experiencia vivida y tangible. A

⁹ Camilo Egas (1989) fue el precursor del indigenismo en la pintura ecuatoriana.

la directora, la dictadura le afectó directamente y, en su defecto, no realiza un filme que quiera explicar este gobierno, sino, compartir las repercusiones directas que tuvo en ella y su familia. Augusto Pinochet (1973) en este sentido, es la persona que robó un abuelo, un padre y un hermano; y así como se ve una historia de una familia afectada, existen miles de personas que encarnan esta historia en una dimensión profundamente personal.

La historia del abuelo Remo en Ecuador, está caracterizada por un carácter de misticismo: el científico que busca la vida eterna y que fallece en esa búsqueda. La diferencia entre historias es que la directora lo recuerda y se recuerda junto a él. Como se ha mencionado, las decisiones estéticas sitúan al recuerdo presente como vivo, naturaleza pura. La porción dedicada a su análisis está cargada de verde, de vida, y de testimonios que lo recuerdan como una persona -en todo el sentido de la palabra. Mientras que, por el lado de Juan, es como si se habla de un mito. De la idea de una persona que bien puede formar parte de una leyenda. Los testimonios que le dedican están plagados de silencios que gritan la ausencia y el dolor que les provocó el sistema coyuntural chileno.

A través de escenas donde se revisita este terreno de dolor y ausencias, la directora filma una visita a las fosas comunes, donde el cuerpo de Juan Valencia fue encontrado. Se retoma el sentido del espacio y la locación. A través de esta visita, la historia toma un sentido real; los silencios son hablados a voz baja y el abanico del tránsito del duelo y del trauma se retoma. En el documental se incluye una escena en la que a través de una grabación -soporte auditivo- se recuerda el triunfo de Allende (1970). Valencia menciona: “Unos días después de los resultados electorales mi abuelo graba una cinta de audio para enviársela a mi padre a Moscú y así hacerle llegar con su propia voz las nuevas buenas noticias. Esta cinta salió de Chile hace cuarenta años y nadie la ha vuelto a escuchar desde entonces” (Valencia 2010, sc. 01:05:53 al 01:06:12). El audio se contrapone con planos del desierto, grandes montañas de arena que contrastan con la felicidad de la voz de Juan Valencia. Es una voz que está, pero que nunca estuvo en realidad.



Figura 25. Padre Carla Valencia

Fuente: *Abuelos* (Valencia 2010, sc. 1:08:20)



Figura 26. Tío Carla Valencia

Fuente: *Abuelos* (Valencia 2010, sc. 1:09:53)



Figura 27. Tía Carla Valencia

Fuente: *Abuelos* (Valencia 2010, sc. 1:09:56)

Una imagen puede decir más que mil palabras, dicen comúnmente. Los gestos en los fotogramas 25, 26 y 27 muestran al trauma encarnado, al afecto de la dictadura. Porque este hecho no está en el aire, tiene, en cada familia, personas involucradas que extrañan a los desaparecidos. A Carla, la dictadura le quitó a su abuelo, y a su padre y sus tíos, le quitaron a su padre. La directora, a través de estos gestos (po)éticos se convierte en una figura de reconciliación de los silencios y secretos familiares y, en realidad, ahí reside la potencia del acto de documentar(se). Las víctimas de la dictadura de Chile no son solo cifras, son personas con nombres y con familia que, a través de estas historias, se reconstruyen para no ser consumidas en un número.

En este punto, el análisis de la memoria colectiva a través de estos documentales se cristaliza. Las historias se tejen. Todas tienen nombres e involucrados y, sobre todo, todas sienten. El acto de hacer carne la historia, implica, entre varias cosas: lugares, locaciones, y también situaciones sociales que, a través de vivencias personales, en este caso de las directoras, se conectan con la Historia. Es decir, los cuestionamientos de ¿dónde estuvo mi abuelo? encuentran sus respuestas a partir de las reflexiones que nacen de la experimentación con los espacios. Otra de las preguntas que surge, en el contexto de los documentales propuestos hace referencia a las condiciones sociales y económicas de los espacios transitados por las personas retratadas. Entonces, por ejemplo, en *Cómo yo la veo*, la mirada se vuelva a ¿qué implica que Anne Marie,

danesa, haya llegado al Ecuador de los sesenta y que producto de este transporte comience su familia en el país? A través de retratar estos sucesos, la directora consolida al Ecuador más allá del estado de país, no es únicamente un escenario, sino un espacio donde se encuentran y desarrollan sentimientos y experiencias.

A primera vista, el documental se presenta como algo ajeno al país, sin embargo, tanto los archivos visuales como el diario de su madre están ambientados en el Ecuador de los sesenta, las locaciones entre Riobamba y Quito. Esto es resultado del viaje de misión-cooperación extranjera que emprenden los padres de la directora. El Ecuador de los años sesenta, capturado por los ojos extranjeros de la madre, se convierte en una escenografía ligada a los afectos y las emociones activadas por el proceso del recuerdo, cuando, a través de imágenes, se ven paisajes, iglesias, cocinas, caminos polvorientos que formaron parte de la cotidianidad de una persona en el pasado. Así, el espacio se vuelve archivo y la mirada íntima, junto a su interpretación, se convierten en herramientas políticas y de posicionamiento. La madre extranjera, danesa, mira el país desde un lente íntimo, y esas imágenes terminan siendo una escenografía emocional. Aquí el archivo es un elemento que invita a la evocación y a la fabulación.

De esta manera, la presencia de los padres de la directora es todo, menos fortuito. Es parte de una dinámica amplia de cooperación internacional que mira en “el tercer mundo” un lugar que necesita ayuda extranjera para poder crecer -idea del éxito ligado al progreso, típico de la modernidad occidental-. Encuentro que la visión y el retrato extranjero del Ecuador de los sesenta, atravesada por la sensibilidad de la madre, y las decisiones de montaje pintan que la idea de progreso era necesaria: trenes, testimonios sobre la existencia indígena, crítica a la salubridad, entre otras cosas, son elementos que caracterizan a la porción de la vida de la madre en el lugar del Ecuador. Mientras que, por otro lado, cuando emprende su regreso a Bélgica en mayo del 68, la experiencia que se retrata es de estar viviendo en medio del progreso: “Veo estas imágenes de mayo del 68 que debieron cambiar tu vida. Para ti, mayo del 68 supuso noches fuera, participar en reuniones y debates. Para mi hermana y para mí, mayo del 68 fue dormir en el suelo, comer en platos desparejados y pintar en las paredes de mi habitación” (De Villers 2001, sc. del 26:35 al 26:50).

Cabe recalcar que el análisis no se dirige a una crítica de subjetividades, sino a una invitación al cuestionamiento de qué vemos y qué mostramos -y de qué manera, sobre todo-. En mayo de 1968, en Europa y particularmente en Francia, la sociedad y las juventudes alzaban las voces en unísono por condiciones más justas en sectores

educativos y laborales. Esto denota también la realidad que vivían en este espacio-otro. Al final, son distintas maneras de desigualdad que atraviesan a la sociedad. En este sentido, *Como yo la veo* (De Villers 2001) es, al mismo tiempo, el relato documental sobre la relación entre una madre y una hija; la relación entre el norte y el sur global a través de las dinámicas de cooperación internacional y la realidad de los jóvenes que vivieron la época de mayo del 68, caracterizado por el palpable descontento social.

A través de los análisis de estas escenas, se prueban los postulados de Halbwachs (1994a) sobre la memoria colectiva y al mismo tiempo los de Ricoeur (1986a) sobre la construcción identitaria y su inherente carácter colectivo. Estas historias hacen que la Historia mayor aterrice, y demuestra que todos los sucesos tienen nombres, personas específicas en lugares específicos cuyos sentimientos, experiencias, dudas y cuestionamientos en algún punto o en otro se cruzan y confluyen. Esto es importante porque a través del relacionamiento de dolores, puede que el arte y el documentalismo autobiográfico, y, en general, el giro subjetivo, se conviertan en un camino tangible que distancie a la sociedad de la realidad caótica y deshumana que ha sido instaurada por la idea de que la diferencia es una condición de inferioridad.

En este sentido, se reafirma la relevancia de estas reconstrucciones que se hacen desde lo visual. Desde una perspectiva cinematográfica feminista Laura Mulvey (1988) sostiene que los medios audiovisuales, especialmente el cine, suelen retratar a las mujeres desde una perspectiva heterosexual y masculina, reduciéndolas a objetos de deseo, al tiempo que postula que el cine estructura el placer en torno al hombre, con las mujeres como espectáculos pasivos “para ser miradas”. Los documentales *Como yo la veo*, *Abuelos*, *De cuando la muerte nos visitó* y *Rosita*, en cambio, amplían el margen de acción de las mujeres como agentes de pensamiento crítico capaces de cuestionar el devenir familiar y con ello la interpretación canónica de la dimensión histórica de lo social. El trabajo documental, en este sentido, es sumamente necesario para la democratización y la resignificación de dolores estructurales, sociales, económicos y culturales que todos compartimos; más aún si la historia está reescrita desde una perspectiva de género.

Investigar(se) y retratar(se) desde el género, en esta línea, se constituye como un camino de (re)existencia. Porque no es -ni ha sido nunca- lo mismo tratar de posicionarse y de expresarse siendo mujer, que, siendo una mujer joven, o ser una joven mujer-afro, afro-latina, pertenecer a disidencias, ni cualquier otra añadidura, cuando la memoria colectiva escrita e inscrita en los relatos oficiales es androcéntrica. Así, los

documentales autobiográficos hechos por mujeres poseen potencia para la existencia y el reencuentro global. A través de sus historias personales remodelan la comprensión y el acercamiento a la memoria, a la historia y la identidad. Y, en el camino, incluyen los archivos afectivos como parte de la (su) historia -cuando nunca se han tomado en cuenta diarios o cartas hechas por mujeres, por ejemplo-. Entonces, la producción de imágenes desde una perspectiva de género es, en sí mismo, un acto en el que se crea archivo a través de los documentos deslegitimados históricamente. Las directoras de los documentales propuestos realizan un acto de justicia memorial al reconocer las diversas dimensiones del recuerdo y la existencia y reubican el sentido del espacio, dándole especial atención a los afectos. Al reescribir y recontar sus historias sientan una base de cambio de paradigma en el que nuevos marcos simbólicos permitirán a otras mujeres recordar con otras condiciones y así, hacer memoria con una perspectiva ética y situada, desde el género, desde la memoria, desde el sentir.

Conclusiones

En realidad, pienso que la memoria y el recuerdo es un trabajo sin cierre, sin conclusión. La vida se concentra en un replanteamiento constante de las historias y de las versiones. Creo firmemente que una vida con consciencia implica la reescritura de versiones porque eso es lo que legitima las formas de vida que se han dejado de lado y se han deslegitimado. Esta aseveración es una de las grandes conclusiones de este proceso investigativo. A través de estas páginas busqué analizar cómo se construye y se refleja la memoria -visual y discursivamente- en el documental ecuatoriano dirigido por mujeres. A través de cuatro documentales: *Abuelos* (Valencia 2010), *Rosita* (Matamoras 2018), *De cuando la muerte nos visitó* (De Villers 2001) y *Como yo la veo* (De Villers 2001) se realizó un cruce conceptual con -inicialmente- los postulados de Maurice Halbwachs sobre los marcos sociales de la memoria. Exploré cómo la memoria íntima y el giro subjetivo se cristalizan en el cine y se articulan con varias dimensiones como la afectiva, la familiar, la social y la política. A través de los análisis se concluye que los documentales reconstruyen la memoria individual, pero que, a través de esta reconstrucción, se teje una memoria colectiva en la que varias personas encuentran puntos de relacionamiento en la historia-otra.

El primer capítulo estuvo dirigido a sentar bases teóricas sobre la memoria y el recuerdo. En este se concluye que la memoria es inherentemente colectiva y la identidad, en un sentido de existencia, se construye dentro de una comunidad afectiva. Una de las limitaciones dentro de los postulados de Halbwachs fue el escaso tratamiento que se le otorgó a los afectos, cuando, en realidad, la comunidad se une por un sentido afectivo, sea positivo o negativo. De esta manera, se concluye que los marcos sociales de la memoria están atravesados tanto por la colectividad, como por los afectos y las sensibilidades. A través de los sentimientos, los recuerdos son activados -u ocultos-. Se comprendió que los marcos sociales son estructuras que condicionan el recuerdo en un sentido de ordenamiento: desde dónde y cómo se recuerda.

A través de estas bases se consolidó la figura del documental como una herramienta que estimula la memoria. Se planteó y confirmó que, en sí mismo, puede ser considerado como un marco social de la memoria, porque en el momento de visionado de estas producciones, los espectadores miran, se relacionan y deciden también emprender el viaje de los trabajos de la memoria y el recuerdo. Este capítulo

permitió entender que el recordar, como gesto, es situado y está siempre atravesado por subjetividades. Se hizo hincapié en la importancia de emitir enunciados, producir imágenes y, finalmente sentidos, desde una perspectiva de género. Se tomó a la perspectiva de género como una herramienta básica de análisis permite sentar una base conceptual para las intenciones de inclusión, reflexión y de un relato justo y equilibrado.

A partir del análisis y propuestas teóricas en el capítulo 1, el segundo capítulo permitió evidenciar las dinámicas y lógicas del yo-yo. El yo-individuo que se retrata y se encuentra en las producciones audiovisuales y las decisiones cinematográficas que dan a temas como el duelo, la voz, y el uso del archivo íntimo una forma y un carácter tangible; en este sentido, la memoria individual se articula cinematográficamente a través de lo antes mencionado. Se confirmó el carácter sinestésico del recuerdo, en el sentido que: se recuerda porque se siente, porque se tiembla, porque se llora y se ríe.

En este capítulo resalto la importancia del acto narrativo desde el sí-mismo, el *self*. Las cuatro películas del corpus están atravesadas por las búsquedas personales e identitarias de las directoras. Se analizó cómo en los documentales propuestos se construyen relatos y narrativas que, además de comenzar desde estas búsquedas autobiográficas, son, en suma, experiencias afectivas; se recuerda que el duelo, las pérdidas y los afectos son bisagras en estas construcciones narrativas, sin embargo, se concluye que, en los documentales, el tratamiento del trauma y de la muerte trasciende de cualquier tipo de utilitarismo/amarillismo, más bien, cumplen con una ética del recuerdo y de la memoria. En este sentido, las producciones abren un espacio de exploración que permite narrar y reordenar la experiencia desde una óptica y perspectiva consciente y consecuente.

Algo fundamental que se concluye en el segundo capítulo es que, la memoria, a pesar de que comienza como un impulso experiencial individual, funciona, en suma, como una base o preparación para los tejidos de una memoria colectiva; lo que da paso al tercer capítulo: el yo-nos. El tercer capítulo parte desde esta premisa fundamental del carácter social de la memoria. Los cuatro documentales analizados lo confirman de una manera clara y lúcida. Aunque se insertan en primer término, en el ámbito familiar y doméstico, están estrechamente relacionados con acontecimientos de la geopolítica global, y las correspondientes interpretaciones de la historiografía, canónica masculina. *Abuelos* se relaciona con el periodo de la dictadura militar en Chile entre los años 1973 y 1989, tiempo en el cual desapareció el abuelo de Carla Valencia. *De cuando la muerte nos visitó* mira, por un lado, la dimensión antropológica de los ritos funerarios de una

sociedad al borde de la modernidad occidental capitalista, mientras reflexiona sobre el lugar mítico que ocupa el pintor, Oswaldo Guayasamín en la memoria de la nación ecuatoriana. *Como yo la veo* es, al mismo tiempo, el relato documental sobre la relación entre una madre y una hija y la relación entre el norte y el sur global a través de las dinámicas de cooperación internacional. Y *Rosita*, que, a través de los cuestionamientos de la vida de la tía-cuerpo-ausente, devela las expectativas y los roles sociales que se tenía sobre las mujeres en Guayaquil de los sesenta.

En cada una de las producciones, las búsquedas de las directoras implican el relacionamiento en los marcos sociales de la memoria. Es decir, son (existen), a través de la historia de la familia en un primer momento, luego, de una escuela, de un barrio, de un país. En este sentido, se confirma también que los estudios del giro espacial son claves para que el giro subjetivo tenga sentido y trascienda la noción *sentimental*. La importancia que los espacios tienen en el momento de recordar sucesos es elemental. Y, a través de estas imágenes también desarrollé la idea de la *memoria expandida*, en el sentido de que, cualquier elemento puede convertirse en un soporte de la memoria: un poster, un rótulo, una calle, una iglesia, entre otras cosas.

En este sentido, el cine documental dirigido por mujeres se consolida como un espacio en el que la reconstrucción de la memoria familiar adquiere características críticas. El acto de convertir historias personales en producciones audiovisuales reivindica, de igual manera, el poder de gestión y la potencia que tiene el recuerdo con una perspectiva de género. No hay nada más potente que mujeres hablando y recordando a mujeres, porque, históricamente, ese lugar ha sido arrebatado y oscurecido por figuras masculinas, occidentales y capitalistas; entonces, documentarse y contarse desde el sí-mismo, da al yo-yo y al yo-nos un lugar digno para reconstruir relatos y paradigmas que sanen experiencias traumáticas y se consoliden, en general, como una alternativa al retroceso humano, desde la sensibilidad, la consciencia y los afectos.

Porque todos recordamos, todos miramos y todos sentimos.

Obras citadas

- Agnew, John. 1987. *Place and Politics: The Geographical Mediation of State and Society*. Boston: Allen & Unwin.
- Ahmed, Sara. 2004. "Affective Economies" *Social text* 79 22 (2): 117–39.
- Argüello, Tábata. 2024. "Fotografía, memoria y archivo familiar: análisis de los usos sociales y representaciones visuales del álbum familiar Argüello en Quito, durante la década de 1960-70". Tesis de licenciatura, Universidad Central del Ecuador, Quito. <https://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/35138>.
- Bal, Mieke. 2016. *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Ediciones Akal.
- Barthes, Roland. 2002. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. 3ª ed. Barcelona: Paidós.
- Bataille, Georges. 1957. *El erotismo*. Barcelona: Editorial Tusquets.
- Belting, Hans. 2007. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- De Villers, Karine, dir. 2001. *Como yo la veo*. Documental. Largometraje.
- Derrida, Jacques. 1997. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, Georges. 2012. *Arde la imagen*. Oaxaca: Ediciones Ve / Fundación Televisa.
- Federici, Silvia. 2013. *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Flusser, Vilém. 1998. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Ciudad de México: Edit. Trillas.
- Foster, Hal. 2002. *El Retorno de lo Real: El Futuro Empieza Hoy*. México: Ediciones Akal.
- Goetschel, Ana María. 1999. *Mujeres e imaginarios: Quito en los inicios de la modernidad*. Quito: Abya-Yala.
- Guayasamín, Yanara, dir. 2002. *De cuando la muerte nos visitó*. Documental. Luciérnaga Films.
- Halbwachs, Maurice. 1994. *Los marcos sociales de la memoria*. París: Albin Michel S.A.
- . 2004. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

- Hall, Stuart, Eduardo Restrepo, Catherine Walsh, y Víctor Vich. 2010. *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Lima: Inst. de Estudios Peruanos.
- Haraway, Donna. 2020. *Seguir con el Problema: Generar Parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- Herrera Brümmer, María José. 2000. “Oswaldo Guayasamín, El arte de la ira”. Tesis de pregrado, Universidad Gabriela Mistral, Providencia. <https://repositorio.ugm.cl/handle/20.500.12743/1498>.
- Hirsch, Marianne. 2002. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. 2^a ed. Massachusetts: Harvard University Press.
- Iadevito, Paula. 2014. “Teorías de género y cine. Un aporte a los estudios de la representación”. *Universitas Humanística* 78 (78): 211–37. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.UH78.tgcu>.
- Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno de España.
- Kristeva, Julia. 2015. *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Landsberg, Alison. 2004. “Prosthetic memory: The ethics and politics of memory in an age of mass culture”. En *Memory and popular film*, compilado por Paul Grainge, 144–61. Manchester: Manchester University Press. <https://doi.org/10.7765/9781526137531.00014>.
- León, Christian. 2019. “Giro subjetivo y puesta en escena del yo en el documental ecuatoriano”. *Comunicación y medios* 28 (39): 136–46. <http://dx.doi.org/10.5354/0719-1529.2019.52537>.
- Maíz, Claudio. 2020. “El ‘giro afectivo’ en las humanidades y ciencias sociales. Una discusión desde una perspectiva latinoamericana.” *Cuadernos del CILHA* n.º 33: 11–14.
- Matamoros, Ileana, dir. 2018. *Rosita*. Documental.. <https://choloplus.com/peliculas/cortometraje/rosita/>.
- Mellén, Isabel, y Virginia López de Maturana. 2024. *Memoria histórica con perspectiva de género. Una guía práctica para incluir a las mujeres en el relato histórico*. Vitoria-Gasteiz: Emakunde, Instituto Vasco de la Mujer.
- Meza Dávalos, Erika, Silvia García, A. Torres Gómez, y L. Castillo. 2008. “El proceso del duelo. Un mecanismo humano para el manejo de las pérdidas emocionales.” *Revista de Especialidades Médico-Quirúrgicas* 13 (1): 28–31.

- Millett, Kate. 1995. *Política sexual*. Madrid: Cátedra.
- Mitchell, W. J. T. 1996. *¿Qué quieren realmente las imágenes?* Sydney: Power Institute.
- Moguillansky, Marina. 2014. "Reseña El cine documental en primera persona". Reseñas. *AdVersuS* XI (26): 193–98. <https://www.adversus.org/indice/nro-26/resena/XI2613.pdf>.
- Mulvey, Laura. 1988. *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Universidad de Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.
- Nichols, Bill. 2011. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. 3ª edición. Madrid: Paidós.
- Piedras, Pablo. 2014. *El cine documental en primera persona*. Barcelona: Paidós.
- Quijano, Aníbal. 2000. "Colonialidad del poder y clasificación social". *Journal of world-systems research*, Festschrift for Immanuel Wallerstein 1 (2): 342–86.
- Ranciere, Jacques. 2010. *El Espectador Emancipado*. Buenos Aires: MANANTIAL.
- Richard, Nelly. 2007. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- Ricoeur, Paul. 1986. "La identidad narrativa". Conferencia presentada en la Facultad de Teología de la Universidad de Neuchatel, Suiza, 9 de noviembre.
- . 2010. *La memoria, la historia, el olvido*. 2ª edición. Madrid: Editorial Trotta.
- Schlenker, Alex, (2025). "Revisitar el archivo. Potencia y Acto en la investigación-creación artística", LICA-Working-papers 19 https://www.academia.edu/144712496/Revisitar_el_archivo_Potencia_y_Acto_en_la_investigaci%C3%B3n_creaci%C3%B3n_art%C3%ADstica
- Segato, Rita Laura. 2021. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Silva Téllez, Armando. 1998. *Album de familia: la imagen de nosotros mismos*. Medellín: Norma.
- Valencia, Carla, dir. 2010. *Abuelos*. Documental. Coproducción Ecuador-Chile. Largometraje.
- Withers, Charles. 2009. "Place and the 'Spatial Turn' in Geography and in History". *Journal of the History of Ideas* 70 (4): 637–58. <http://www.jstor.org/stable/20621915>.

Zylberman, Lior. 2020. “Secreto y transmisión generacional. El cine documental ante la memoria familiar”. *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*. n.º 20: 245–70. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7246630>.