

Artículos científicos

La reconstrucción de la memoria a partir del cine documental mexicano

The Reconstruction of Memory Through Mexican Documentary Film

A reconstrução da memória a partir do cinema documentário mexicano

Mónica del Sagrario Medina Cuevas

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

monica.medina@correo.buap.mx

<https://orcid.org/0000-0001-5805-427X>

Alejandro Jiménez Arrazquito

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

alejandro.arrazquito@correo.buap.mx

<https://orcid.org/0000-0003-4317-2593>

Resumen

El trabajo que aquí se presenta es un acercamiento a la memoria del México actual a través de la producción de cine documental, específicamente de dos documentales: *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (Rocha, 2003) y *La danza del hipocampo* (Domínguez, 2014). Se establece un diálogo con los audiovisuales considerando las propuestas teóricas de Bill Nichols (1997, 2001) y las reflexiones de la memoria de Maurice Halbwachs (2004). Este trabajo sistematiza la revisión del audiovisual desde el análisis textual fílmico de base semiótico-estructuralista como metodología. Se recurre específicamente a la propuesta de Casetti y Di Chio (1991). Los ejercicios audiovisuales aquí revisados revelan la memoria individual y colectiva. Se trata de filmes en donde los realizadores forman parte del relato y exponen los mecanismos de la memoria a partir de las imágenes y los sonidos. La representación de la sociedad mexicana según la memoria individual y colectiva en estas dos producciones acentúa la necesidad de reflexionar sobre acontecimientos sociales a través de una visión personal.

Palabras clave: cine documental mexicano, memoria individual, memoria colectiva, modalidades de representación.

Abstract

This paper is an approach to the concept of memory in contemporary Mexico through documentary film production, specifically in two films: *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (Rocha, 2003), and *La danza del hipocampo* (Domínguez, 2014). We analyze both audiovisual pieces using the theoretical concepts developed by Bill Nichols (1997, 2001). We also consider Maurice Halbwachs (2004) work on memory. This paper is a review on audiovisual production through a film-textual methodology developed on semiotics and structuralism concepts. We use the works of Casetti and Di Chio (1991). The audiovisual pieces analyzed in this paper play with individual and collective memory, as the filmmakers themselves take part of the storytelling and show the mechanisms of their memories through images and sounds. Their representation of Mexican society under their personal and collective memories reveal the necessity of further narratives of social events through personal points of view.

Keywords: Mexican documentary film, personal memory, collective memory, modes of representation.

Resumo

O trabalho aqui apresentado é uma aproximação à memória do México atual através da produção de documentários, especificamente dois documentários: *Os Rolos Perdidos de Pancho Villa* (Rocha, 2003) e *A Dança do Hipocampo* (Domínguez, 2014). Um diálogo com o audiovisual foi estabelecido considerando as propostas teóricas de Bill Nichols (1997, 2001) e as reflexões da memória de Maurice Halbwachs (2004). Este trabalho sistematiza a revisão do audiovisual a partir da análise textual semiótico-estruturalista do filme como metodologia. Especificamente, utiliza-se a proposta de Casetti e Di Chio (1991). Os exercícios audiovisuais aqui analisados revelam a memória individual e coletiva. São filmes em que os cineastas fazem parte da história e expõem os mecanismos da memória baseados em imagens e sons. A representação da sociedade mexicana de acordo com a memória individual e coletiva nessas duas produções acentua a necessidade de refletir sobre os acontecimentos sociais por meio de uma visão pessoal.

Palavras-chave: documentário mexicano, memória individual, memória coletiva, modos de representação.

Fecha Recepción: Enero 2022

Fecha Aceptación: Julio 2022

Introducción

El cine documental, en cualquier lugar, es clave para recuperar la memoria de acontecimientos sociales, políticos y económicos que han marcado a comunidades enteras; para sensibilizar a las generaciones actuales y futuras sobre aquello que presuntamente no debería repetirse y también sobre los aspectos culturales que habría que preservar. Se apela aquí a la función de la memoria descrita por Sánchez (2006) como “actualización del pasado para que permanezca ante nuestros ojos como presente, con su fuerza de enseñanza moral, en lugar de transigir a un acomodo con su lejanía” (p. 167).

El documental ofrece al espectador una posibilidad para relacionarse con imágenes que se encuentran cercanas a la realidad. El audiovisual funciona para sensibilizar sobre la situación que se narra.

El acercamiento a la experiencia estética en el cine pone el acento en otras características determinantes del filme ligadas con las respuestas emotivas y cognitivas del espectador. Se trata de una experiencia particular e intransferible que se construye gracias a la articulación de los elementos formales de una película (Castellanos, 2004, p. 8).

Con base en las modalidades de representación propuestas por Bill Nichols (1997, 2001) y las nociones sobre la memoria de Maurice Halbwachs (2004), el presente trabajo busca indagar sobre el siguiente cuestionamiento: ¿cuál es la memoria que ha sido recuperada y reconstruida a través de los documentales y cuáles son los recursos narrativos utilizados para ello?

Una de las maneras en que se ha clasificado al cine documental es a través de las modalidades de representación. Para Elisenda Ardèvol (1997), estudiosa del cine etnográfico, el modo de representación es “la forma en que se configura el film, e incluye el estilo de filmación y edición del material, así como el modelo de colaboración” (p. 64), es decir, no solo engloba las características estéticas y narrativas del producto audiovisual, sino el tipo de interacción que ha establecido el cineasta (en el caso del cine etnográfico, el antropólogo) con el grupo social o las personas que aparecen representadas en pantalla.

De acuerdo con Bill Nichols (1997), “las modalidades de representación son formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes” (p. 65). En ese sentido, Nichols (1997, 2001) propone una tipología de modalidades de representación que ha ido actualizando a lo largo del tiempo. Seis son las formas de

organización y exposición de la realidad: expositiva, de observación, interactiva, de representación reflexiva, poética y performativa.

El presente artículo reflexiona sobre algunas producciones mexicanas de las últimas décadas, documentales que forman parte de una investigación cartográfica de estudios sobre la memoria. Estos audiovisuales resultan significativos como propuestas narrativas que preservan recuerdos de la memoria tanto individual como colectiva. Cabe mencionar que el concepto de *memoria* aquí utilizado no alude a la singularidad, al menos no exclusivamente; más bien, siguiendo a Halbwachs (2004), distingue entre una interior-personal y una exterior-social, una memoria autobiográfica y una memoria histórica. La primera se vale de la segunda, ambas representan el pasado de forma resumida o de una forma más densa (p. 55).

Es importante destacar igualmente que ya se han realizado esfuerzos académicos para dar cuenta de la producción documental mexicana en la que se expresa el sentido de la memoria. Guadalupe Ochoa (2013), por ejemplo, desarrolla una revisión histórica para identificar ciertos cambios temáticos, así como también aspectos de la evolución narrativa del género a partir del avance tecnológico, las tendencias estéticas y la postura que asume cada realizador. El texto señala filmografía que sirve como base para este trabajo.

Para la presente reflexión, se eligieron producciones fílmicas que recurren al pasado e inevitablemente lo reconfiguran para repensar el presente. Entre las películas que forman parte del proyecto en extenso se encuentran: *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (Rocha, 2003), *La danza del hipocampo* (Domínguez, 2014), *Ilusión nacional* (Rubio, 2014), *Bellas de noche* (Cuevas, 2016) y *La libertad del diablo* (González, 2017). Los íconos revolucionarios, las desapariciones forzadas de la llamada *guerra sucia* en los años 70 y de la guerra contra el narcotráfico en el pasado reciente, la vida alrededor del cine, el teatro, la televisión y el deporte y su devenir con el paso del tiempo, la memoria familiar son parte de la historia mexicana que se rememora en estas películas y que se estructura a través de entrevistas, puestas en escena, material de archivo fílmico y fotográfico, documentos legales, animaciones, etc. En este artículo se contemplan los dos primeros productos audiovisuales mencionados.

El teórico e investigador mexicano Lauro Zavala (2019) destaca, dentro de las tendencias de la producción documental nacional, aquellos trabajos que han sido construidos a partir de material de archivo en lo que califica como *el arte del montaje*. Allí, precisamente, ubica *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (Rocha, 2003) y otras películas como *Los últimos zapatistas* (Taboada, 2002), *Pancho Villa: la revolución no ha terminado* (Francesco Taboada, 2006), *Los ladrones viejos* (González, 2007), *Un retrato de Diego* (Figuroa y

López, 2007) y *Ni muy muy ni tan tan... simplemente Tin Tan* (Márquez, 2005). Por supuesto, son trabajos que aluden a la reactivación de la memoria.

De acuerdo con François Niney (2009), el documental de memoria es un producto audiovisual que se construye mediante imágenes de archivo, recreaciones, entrevistas con testigos, además del comentario del autor, e incluso por la forma en la que se ordenan las imágenes. El material de archivo comprende fotografías, películas y videos de aficionados, películas profesionales, documentos personales y oficiales como cartas, constancias, etc. La recreación supone la puesta en escena de un acontecimiento que se muestra en el presente. La entrevista a testigos surge como mecanismo para hacer un recuento del pasado y consiste en indagar, a través de preguntas, el recuerdo y la interpretación de los hechos.

Según Halbwachs (2004), los recuerdos son colectivos ya que pertenecen a quienes ayudan a recordar lo sucedido, no obstante se trate de hechos u objetos con los que solamente una persona ha estado implicada. “Esto se debe a que en realidad nunca estamos solos” (p. 26). Lo mismo ocurre con el cine documental, el cual se integra de diferentes voces que reconstruyen escenarios, personajes y situaciones.

Cuando una o varias personas se reúnen para compartir sus recuerdos, pueden lograr describir de manera sensible hechos u objetos e incluso reconstruir toda la serie de actos y palabras que se pronuncian en circunstancias definidas sin que alguna persona sea capaz de recordar nada de ello. Los testimonios de un grupo de personas aportan ciertas pruebas de cómo se produjo tal acontecimiento, en el que se estaba o no presente (Halbwachs, 2004).

Método

Este trabajo sistematiza la revisión del audiovisual desde el análisis textual fílmico de base semiótico-estructuralista como metodología. Se recurre específicamente a la propuesta de Casetti y Di Chio (1991).

Los autores destacan las siguientes acciones: “La elección de unidades y dimensiones de análisis comprende la revisión de escenas y secuencias, de manera que se articule una visión de bloques amplios y cerrados, lo que permite registros más autónomos y profundos de información” (p. 44); la selección de secuencias parte del análisis de los recursos narrativos que construyen el sentido de la memoria en cada documental. El análisis recrea un seguimiento de *tipo transversal*, ya que se recorre la película sin vincularse en un sentido estricto a la consecución de las imágenes (pp. 45- 46).

Para el proceso de análisis se eligen secuencias que cuenten con recursos estéticos y narrativos que expresen formas de contar según los patrones organizativos dominantes de las modalidades de representación. Asimismo, se seleccionan secuencias que cuenten con elementos suficientes para la reflexión en torno a los conceptos de *memoria individual*, *colectiva* y las demás categorías ya mencionadas sobre los mecanismos de construcción de los recuerdos.

Una vez seleccionadas las secuencias, se identifica una de las modalidades de representación de la teoría de Nichols (1997, 2001). Sin embargo, no está de más precisar que la tipología se encuentra siempre combinada, aunque persiste de manera más clara un modo de representación. Posteriormente, se desarrollan reflexiones sobre la concepción de la memoria según Halbwachs (2004).

Los modos de representación buscan una forma diferente que pueda mejorar la forma de representar al mundo histórico, indagan sobre nuevas estructuras para contar una película y tratan de renovar el enfoque del espectador sobre la realidad, así como interesarlos sobre nuevas problemáticas y deseos acerca de un contexto.

Sobre los tipos de memoria, se reconocen dos: una interior-personal y una exterior-social. Por otra parte, se reconocen otras formas de expresión de la memoria: la memoria autobiográfica y la memoria histórica. Estas categorías se vinculan de tal forma que representan el pasado de forma breve. Cabe destacar, del corpus propuesto para el análisis, que son audiovisuales en los que se hace evidente una propuesta narrativa que tiende a preservar recuerdos de la memoria tanto individual como colectiva.

Resultados

Los rollos perdidos de Pancho Villa (Rocha, 2003)

Uno de los documentales que representa el tema de la memoria es una producción del 2003 que lleva por título *Los rollos perdidos de Pancho Villa* del realizador Gregorio Rocha, quien cuenta en primera persona su proceso de indagación sobre la película *The Life of General Villa* de 1914. Es Rocha quien somete su memoria individual, como personaje que se inserta en la película, en el papel de un investigador que viaja por Holanda, Inglaterra, Francia, Estados Unidos, Canadá y México para consultar diferentes archivos. La búsqueda del material cinematográfico adquiere relevancia, ya que resulta extraño que la película se filmara por instrucciones del general Villa y la compañía Mutual Film Corporation, lo que presupone una relación entre el caudillo revolucionario y la industria fílmica norteamericana.

Es a través de la construcción de la memoria colectiva, de diferentes testimonios, que se narra y describe una imagen mediática del caudillo revolucionario.

Para llevar a cabo el análisis, se revisan las secuencias uno y dos, que corresponden a la introducción de los dilemas del investigador y posteriormente a la apuesta por indagar, en los archivos del mundo, sobre la película de Villa; además de la secuencia cuatro, que cuenta el testimonio de Ojinaga. Por último, se considera la secuencia nueve, que trata sobre los hallazgos que ocurren en Nueva York. Estas secuencias resultan suficientes para explicar los recursos narrativos del filme sobre la construcción de la memoria.

Según las modalidades de representación propuestas por Bill Nichols (1997), *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (Rocha, 2003) tiene características del modo participativo, reflexivo y performativo. La primera modalidad referida da cuenta de la participación de Gregorio Rocha como investigador, director y personaje, quien no solo captura la imagen sino que además reflexiona, mediante la voz *over*,¹ los testimonios y demás datos que obtiene sobre las películas del caudillo revolucionario. Así, a través de estos recursos, ofrece un punto de vista íntimo que bien puede sugerir el nivel de compromiso del propio investigador, ya sea por sus mediaciones con la cámara en mano o por el uso de la voz en primera persona en la que se relata.

El discurso documental también tiende hacia la modalidad reflexiva como patrón de organización predominante, ya que la forma enunciativa se inclina a generar un punto de vista desde la mirada del personaje, quien narra y realiza la construcción audiovisual. Es posible que el documental pueda indicar algunas intenciones como la modalidad de tipo performativo que, como menciona Nichols (2001), representa experiencias subjetivas y posturas emotivas de la realidad, ya sea por el tono evocativo de la primera persona que narra o por el desarrollo de argumentos que tienden a una exploración íntima del mismo personaje sobre la investigación.

Este documental es de tipo performativo, considerando los recursos estéticos y narrativos que presenta de otras modalidades propuestas por Nichols (1997, 2001), así como valorando que se entrelazan dichas categorías documentales. Es sobresaliente la narración tras la mirada personal del director, que se convierte en un personaje muy activo en la trama y quien dirige la historia. Así es que el punto de vista de la memoria individual de Rocha guía la construcción de la memoria colectiva sobre Pancho Villa.

¹ La voz *over* es una manifestación que representa una intervención “fuerte”, ya se trate de la voz desesperada o enfática del protagonista o de una voz anónima y puramente referencial (Casetti y Di Chio, 1991, p. 102).

Los recuerdos son evocados a partir de sentimientos y emociones que se van enunciado desde la voz *over*, frases como: “Puedo encontrar (...) la forma de la imagen arquetípica, la que se resiste a desaparecer a pesar del olvido y el maltrato” (Rocha, 2003, 00:01:49-00:01:56). La enunciación en primera persona configura un discurso autorreferencial que insiste en reflejar la percepción del investigador.

Los rollos perdidos de Pancho Villa (Rocha, 2003) propone, tras los lineamientos estéticos de la convención *noir*,² representar el estado de estrés que tiene el personaje del investigador, la tensión que va creciendo ante las expectativas de la búsqueda y el desánimo que expresa en el proceso de indagación.

El documental organiza el montaje cronológicamente con algunos saltos en el tiempo, que se construyen mediante elipsis espacio-temporales. Los recursos narrativos que se observan para representar los recuerdos de la memoria colectiva comprenden el uso de fotografías, textos, cartas, así como películas de ficción o documental que se muestran a cuadro.

De manera extradiegética, se utilizan otros recursos narrativos como: los títulos en pantalla, subtítulos, mapas u otro tipo de gráficos que suponen marcas estéticas que articulan la progresión del paso del tiempo en la trama, es decir, en la búsqueda que emprende Rocha como investigador y realizador para obtener las películas de Pancho Villa, las cuales no establecen una temporalidad específica y, más bien, funcionan como elementos estético-narrativos que en algunos casos están presentes en las producciones documentales actuales.

Ahora bien, el investigador que guía el relato colectivo también construye su memoria individual sobre el caudillo revolucionario, quien parece estar ligado estrechamente con ciertos aspectos de la identidad de Gregorio Rocha; este se vale del recurso narrativo de la autograbación para representar su memoria individual. En dichas grabaciones recurre a frases como: “Me gustan los imposibles. Mi alma se derrite en saber que puedo encontrar la utopía en la forma de la imagen arquetípica, la que se resiste a desaparecer a pesar del olvido y el maltrato” (Rocha, 2003, 00:01:45-00:01:56). El discurso desea representar una fractura con lo que se conoce del caudillo revolucionario en la colectividad; la historia se construye desde el punto de vista emotivo del investigador.

El uso de la voz *over* funciona a manera de pensamientos, de reflexiones personales que, por lo tanto, adquieren un poder en la trama, lo que hace pensar que se trata de la voz

² El término *noir* se utilizó inicialmente como adjetivo para describir aquellos filmes de narración o atmósfera sombría asociados con las novelas francesas de detectives. Con el paso del tiempo, en los años 50 del siglo XX, adquirió la denominación de sustantivo con la expresión completa *film noir* (Altman, 2000).

enunciativa que más sobresale en el documental. La narración plantea una serie de preguntas que buscan ser contestadas desde la memoria individual del personaje que cuenta: “Me gusta hacer preguntas a las imágenes antiguas, ¿quién eres tú frente a la cámara?, ¿quién tomó tu imagen?, ¿dónde estabas?, ¿qué pensabas?” (Rocha, 2003, 00:00:45-00:00:57). Posteriormente, se muestra la fotografía de Pancho Villa vista desde una lente. *Voz over*: “Y a ti, general Villa, te pregunto: ¿Qué le sucedió a la película que filmaste en 1914?” (Rocha, 2003, 00:01:01-00:01:06).

La representación del narrador se construye en un discurso de estilo libre indirecto. Las secuencias tienen regularmente planos de registro largos en los que se ve al investigador manipulando la cámara para encuadrar su rostro y algunos aspectos del espacio. En algunos fotogramas se muestra parte de una escena en la que Rocha se autograba y decide hacer cambios al plano de encuadre desde una toma holandesa hasta dejar de lado contrario la cámara. Tal parece que desea destacar el escenario, aclarar al espectador sobre el ritmo en el que camina y principalmente comprender que existe la intención de expresar, mediante el tratamiento estético-narrativo, que se trata de una autoexploración fílmica.

El documental genera una lectura ideológica, un discurso político y social en voz de Rocha, quien explora, desde una mirada personal, la figura de Villa en el escenario de cine hollywoodense. Se crea controversia en voz del narrador y se cuestiona a Villa con frases como: “¿Qué poder encontraste en las imágenes en movimiento?, ¿por qué accediste a filmar con los norteamericanos?” (Rocha, 2003, 00:03:35-00:03:41). Ahora bien, dichas preguntas se dirigen de manera significativa al personaje que se construye, pero serán los testimonios, recreaciones, entre otros recursos, los que respondan.

Los rollos perdidos de Pancho Villa (Rocha, 2003) resulta especialmente interesante ya que el discurso audiovisual genera la discusión de un producto fílmico extraviado justo en un medio o soporte cinematográfico, lo que dispara la problematización sobre su veracidad o sobre su forma de producción, que se hace evidente cuando se menciona: “La historia del cine no coincide con la historia de lo real, es más bien la historia de lo imaginario” (Rocha, 2003, 00:07:09-00:07:16); es más bien la historia de lo individual que se nutre de la historia de lo colectivo.

De igual forma, la búsqueda de la producción fílmica sobre el general Villa construye relaciones intertextuales con otras películas como *La vida del general Villa* (película extraviada) dirigida por William Christy Cabanne y Raoul Walsh (1914) e *Historia de la Revolución mexicana* producida en 1928 por Julio Lamadrid. “La Juana de Arco mexicana” que, en voz del historiador, conforman “un mosaico cinematográfico” (Rocha, 2003), es

decir, una guía para referenciar textos fílmicos vinculados entre sí con el tema de la Revolución mexicana o con la historia del general Villa.³ Finalmente, la relación multidisciplinaria mediante la que se construyen los argumentos en el discurso audiovisual resulta especialmente relevante para considerar la complejidad del cine documental, tanto por su desarrollo narrativo como por la información que se retoma de otras disciplinas, y para explicar lo expuesto como la vinculación con los historiadores, realizadores, bibliotecarios, periodistas, entre otros.

Ahora bien, sobre el impacto de los acontecimientos históricos de México en la memoria autobiográfica y la forma en que se representa a la sociedad mexicana según la memoria individual y colectiva de los documentales, lo narrado sobre la búsqueda del material cinematográfico, la Revolución mexicana y la vida del general Villa son parte de una serie de sensibilidades que emergen de la memoria individual y que intenta configurar una discusión sobre estos temas desde la memoria colectiva. Todo el tiempo se manifiestan principalmente las pretensiones del investigador en lo profesional y lo personal, por ejemplo, cuando este dice: “¿Qué es lo que busco en ti, Villa, que no encuentro en mí?” (Rocha, 2003, 00:30:21-00:30:26). Aquí se muestra el nivel de involucramiento que tiene el realizador como actor social ante el mismo imaginario de Pancho Villa. La sensibilidad con la que se expresa la pregunta connota que los cuestionamientos iniciales del documental hacia el caudillo revolucionario se han transformado en cuestionamientos de índole personal.

La película íntima en *La danza del hipocampo* (Domínguez, 2014).

Por su parte, el documental *La danza del hipocampo* (Domínguez, 2014) construye una serie de argumentos sobre los mecanismos de la memoria. La historia de este documental rememora un viaje que realizó la directora durante su infancia. El documental vincula el viaje físico y el simbólico a partir de las imágenes y los sonidos en la memoria.

Se utilizan como recursos para contar los recuerdos del viaje el sonido de un proyector y las imágenes de una película que fue filmada en super-8. Estos aspectos manifiestan el primer acercamiento a la memoria en el documental *La danza del hipocampo*.

³ Otro documental que podría formar parte de ese mosaico fílmico sobre la Revolución mexicana o la historia de Francisco Villa es *Pancho Villa: aquí y allí*, dirigido por Matías Gueilburt en el año 2008, basado en la biografía escrita por Paco Ignacio Taibo II (2007): *Pancho Villa*.

El audiovisual puede representar un ensayo íntimo⁴ narrado en voz *over* que crea a partir de los archivos personales, como lo hace el documental etnográfico, para acercar al espectador al diario familiar de la directora.⁵ La pregunta que construye la narrativa dice: “Si pudieras elegir siete elementos que resuman toda tu vida, ¿cuáles serían? ¿Qué quisieras volver a vivir?” (Domínguez, 2014, 00:06:22-00:06:34).

El documental representa un ejercicio de captura de la memoria individual mediante el acercamiento a la imagen en movimiento. Dice Halbwachs (2004) que “recurrimos a los testimonios, para fortalecer o invalidar, pero también para completar lo que sabemos acerca de un acontecimiento del que se está informado de algún modo” (p. 25). Ahora bien, “el primer testigo al que podemos recurrir será siempre a nosotros mismos” (p. 25).

Para este análisis se revisan las secuencias uno y dos, que corresponden con la introducción de la hipótesis de la realizadora y el comienzo del viaje. La secuencia cuatro, que contextualiza la problemática social en Chiapas. Por último, se considera la secuencia seis, que trata sobre los recuerdos alrededor del amor. Las secuencias seleccionadas registran, de manera clara, la exposición de los recursos narrativos presentes en el filme que dan cuenta de la construcción de la memoria.

La danza del hipocampo (Domínguez, 2014) es una película documental íntima en la que se utiliza la reapropiación de material de archivo y la técnica del *found footage*⁶, es decir, una película construida a partir de otras. La forma en que se cuenta el documental resulta un estilo atípico en la producción poblana, la narración advierte aspectos documentales y ficcionales.

Este ejercicio documental surge de una revisión de los álbumes familiares de la realizadora, quien utiliza el dispositivo cinematográfico como material para evocar estados emocionales a lo largo de la historia. El documental atiende a la premisa de que la memoria a corto plazo solo retiene siete elementos antes de olvidar, según la documentalista. La

⁴ El cine de la nueva ola francesa ya había experimentado ensayos documentales que atravesaban la línea entre los géneros fílmicos. El filme-ensayo va más allá de los límites del documental. Este tipo de trabajos puede utilizar: escenas de ficción, material de archivo de diversas fuentes para buscar una propuesta conceptual. Machado (2010).

⁵ Otro documental mexicano emblemático en donde uno de los cineasta reconstruye 30 años de su historia familiar a partir del metraje filmado por su abuelo y encontrado 60 años después es *La línea paterna* (1995) de José Buil y Marisa Sistach. Este documental, atendiendo a las modalidades de representación de Bill Nichols (1997, 2001), se ubica dentro del tipo reflexivo, pues aborda las diversas posibilidades que tiene el cine para preservar y detonar la memoria.

⁶ Eva Noriega (2012) refiere una serie de términos asociados con las prácticas del *found footage* como: imágenes recicladas, cine de compilación o de apropiación, metraje encontrado, remix y *mash ups*, etc. Como el *found footage* implica formas diversas en el uso de materiales audiovisuales, la autora plantea tres grandes ámbitos para su estudio: el cine, las prácticas artísticas y el archivo.

propuesta narrativa se perfila entre la reconstrucción a partir del *found footage*, del análisis de la memoria, la búsqueda de la identidad a través de la imagen y el recuerdo. La protagonista se manifiesta mediante una voz *over* que emprende un discurso en búsqueda de aquello de lo que no ha olvidado y la construye como persona.

Según los aspectos estéticos y narrativos que sobresalen en *La danza del hipocampo* (Domínguez, 2014), este documental se puede situar, entre las modalidades de representación del documental que propone Bill Nichols, principalmente en la reflexiva, considerando la manera introspectiva en la que se narra, estructura que pretende que el espectador atienda tanto al recurso como al efecto (Nichols, 1997, p. 66). Es decir, que es importante comprender el proceso en el que se capta el punto de atención en el espectador. Este tipo de documentales, especialmente, deben llevar al receptor a construir un punto de vista específico sobre el contexto planteado.

La danza del hipocampo (Domínguez, 2014) reconoce las experiencias subjetivas y las posturas emotivas de la realidad, por lo que intenta demostrar y comprender el saber personal para poder llegar a entender los procesos más generales de la sociedad. El audiovisual se realiza de forma personal, no convencional, y en cierta medida también combina otras dos modalidades expuestas por Nichols, la poética y la experimental:

Quieren que sintamos a un nivel visceral, más que entender a un nivel conceptual. Los documentales expresivos intensifican el deseo retórico de ser cautivante, y lo enlazan a un fin persuasivo, más que afectivo: hacer que experimentemos el mundo de cierta manera, tan vívida como sea posible (Nichols, 2013, p. 231).

A su vez, *La danza del hipocampo* (Domínguez, 2014) se construye como una *road movie*,⁷ ya que tiene como eje central el relato de búsqueda que bien puede ser el relato sobre la carretera. El género expone de manera íntima a los personajes, quienes suelen moverse entre diversos ambientes.

Ahora bien, la historia se desarrolla en la memoria individual de la directora, proceso que no está totalmente aislado y cerrado, ya que en ocasiones recurre a las palabras y a las ideas de otros para evocar su propio pasado, tal y como sucede en la secuencia en la que se aborda el recuerdo sobre el amor y afirma:

⁷ De acuerdo con Correa (2006), una *road movie* o película de carretera tiene como elementos de identificación los siguientes: un relato de búsqueda personal con héroes viajeros o nómadas, jóvenes y marginales, que recurren a medios de transporte con los que muchas veces se identifican los protagonistas hasta “humanizarlos”; además, el contexto socio-histórico tiene un papel central. Tiene una inclinación hacia la intertextualidad y a la auto-reflexividad.

Mi diagrama del amor se fue construyendo con los chismes de amigas de la secundaria, con las historias de mi hermana, con la versión *technicolor* del cine, con los besos ajenos vistos en los parques, con las Halls de fresa y una infinidad inabarcable de deseos (Domínguez, 2014, 01:01:12-01:01:37).

Por otra parte, *La danza del hipocampo* (Domínguez, 2014) es un documental que muestra cómo el mecanismo de la memoria se remite a puntos de referencia que existen fuera y que se encuentran fijados por la sociedad. La voz *over* reflexiona sobre el funcionamiento de la memoria individual, la que, en palabras de Halbwachs (2004), le viene dada por su entorno. El autor menciona que solo se recuerda lo que se ha visto, hecho, sentido o pensado en un momento dado, lo que supone que la memoria personal no se confunde con la de los demás. Está limitada de forma bastante rigurosa en el espacio y en el tiempo. La memoria colectiva también lo está: pero sus límites no son los mismos.

El espectador emprende un viaje en busca de los orígenes de su memoria y, a través de un monólogo interior del personaje, se evocan momentos perdidos en el hipocampo mientras se reflexiona y se reinterpreta el archivo de origen familiar. *La danza del hipocampo* (Domínguez, 2014) genera una conciencia de la memoria colectiva, ya que se deja huella de la construcción de una identidad personal pero también generacional.

De esta manera es que la historia íntima que construye el documental también distingue una memoria histórica. Cabe así la diferencia entre las dos memorias: una memoria interior o interna y otra exterior, o bien una memoria personal y otra memoria social.

Podríamos decir aún con más precisión: memoria autobiográfica y memoria histórica. La primera se apoyaría en la segunda, ya que al fin y al cabo la historia de nuestra vida forma parte de la historia en general. Pero la segunda sería, naturalmente, mucho más amplia que la primera. Por otra parte, solo nos representaría el pasado de forma resumida y esquemática, mientras que la memoria de nuestra vida nos ofrecería una representación mucho más continua y densa (Halbwachs, 2004, p. 55).

Las escenas de los altos de Chiapas dan cuenta del clima social de aquellos años. “Las memorias que tengo de los primeros días de 1994 son también las memorias de un país entero” (Domínguez, 2014, 00:54:49-00:54:54). Según Halbwachs (2004), “nuestra impresión puede basarse, no solo en nuestro recuerdo, sino también en el de los demás, nuestra confianza en la exactitud de nuestro recuerdo será mayor” (p. 26). Por lo que, en este documental, los recuerdos resultan más consistentes en la medida que son recuperados de manera colectiva.

En *La danza del hipocampo* se recurre a la descripción científica: “El recuerdo es entonces una acción, la excitación de una célula que flota por el hipocampo” (Domínguez, 2014, 00:15:21-00:15:25). Y entonces se muestran los videos con las escenas familiares como los padres cariñosos o los múltiples días de campo. Se ven las cintas familiares, las fotos viejas, los diarios, lo que Gabriela llama “la cartografía del pasado” (Domínguez, 2014). También hay imágenes acuáticas que empatan con una alegoría. Todos estos recuerdos en el montaje refuerzan la explicación científica a lo largo del audiovisual.

Este documental es una propuesta que podría resultar complicada de mirar ya que no cae en una idea clásica del género. La película es ante todo un audiovisual que recurre a formas narrativas diversas. El largometraje de 86 minutos genera diálogos interesantes con el género ya que cuestiona la forma particular de elaborar una película. Nichols (1997) explica que la producción audiovisual se ha caracterizado por la construcción de combinaciones como parte de la búsqueda narrativa, que acumula notas sobre un tema y supone un fenómeno que potencia la hibridación del género cinematográfico como una propuesta recurrente de la cultura contemporánea.

En resumen, en el documental se muestra cómo la sucesión de recuerdos, incluso los más personales, se explican por medio de las relaciones con los distintos medios colectivos. En definitiva, por las transformaciones de estos medios en particular y en su conjunto.

Discusión

La memoria sobre México ha sido recuperada (más precisamente, reconstruida) a través de los documentales, a partir de diferentes recursos narrativos en los que se presentan tanto los archivos internacionales de algunos destacados investigadores como los archivos personales, especialmente audiovisuales, para relatar la memoria colectiva.

En el contexto académico mexicano que vincula el tema de la memoria con el cine documental sobresale el trabajo *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano* de la investigadora y realizadora Guadalupe Ochoa (2013), quien identifica cambios en los temas a través de una revisión histórica a la par de ubicar cómo se ha transformado la narrativa del género a raíz de los avances tecnológicos, las tendencias estéticas y los posicionamientos de los documentalistas. A diferencia de ese texto que hace una revisión longitudinal para dar un panorama amplio de la producción fílmica mexicana, el presente artículo se ha enfocado en dos casos de estudio, el de *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (Rocha, 2003) y *La danza del hipocampo* (Domínguez, 2014) para revisar con

una mirada profunda los recursos estético-narrativos utilizados en la construcción de la memoria considerando otro elemento diferente, el de las modalidades de representación propuestas por Nichols (1997). Como se ha dado cuenta en este análisis, se observa que ambos documentales giran alrededor de lo reflexivo al poner al medio fílmico como mecanismo sobre el cual se coloca en primer plano la propia producción. Los dos filmes tienden a cuestionar la manera en que se articula el propio discurso audiovisual con el que fueron creados. La reflexividad constituye una virtud para describir una realidad a través de los personajes que emergen de la historia.

Tanto los trabajos a los que se hace referencia como este artículo exponen las posibilidades del cine de no ficción para su estudio a través de proyectos de investigación. El Anuario Estadístico del Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), que comenzó su registro de la producción de cine documental desde el año 2010, constituye un punto de partida y de referencia para la identificación de corpus susceptibles de ser estudiados. Para la investigación en este campo, aún es necesario contar con análisis sistemáticos de los productos documentales realizados en México que aborden la memoria audiovisual del país.

Conclusiones

Los dos documentales aquí analizados representan ejercicios audiovisuales sobre la memoria individual y colectiva, sobre los procesos en donde los realizadores forman parte de la historia y muestran la manera en que abordan los mecanismos de la memoria. Para dar cuenta de ello, el análisis ha puesto especial énfasis en la revisión de los recursos estético-narrativos visuales y sonoros.

La representación de la sociedad mexicana según la memoria individual y colectiva, en estas dos producciones, acentúa la necesidad de reflexionar sobre acontecimientos históricos a través de una visión personal como en el caso de *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (Rocha, 2003). Por su parte, *La danza del hipocampo* (Domínguez, 2014) construye una mirada de la memoria íntima, personal, individual que representa formas de construir la identidad de una generación, de un grupo social, desde lo femenino.

Estos dos productos documentales recuperan una memoria que habla de diferentes discursos como las expectativas que se manifiestan para indagar sobre el discurso oficial, en este caso del caudillo revolucionario, desmitificarlo; por otra parte, de recuperar la importancia que tiene la familia entre los mexicanos como una manera de construir la identidad personal.

La mirada personal de los realizadores-protagonistas de estos documentales es el vehículo para entrar en los mecanismos de la memoria, de cómo se construyen, deconstruyen y reconstruyen los recuerdos, poniendo en evidencia la fragilidad de estos procesos. De este hecho deriva una de las responsabilidades que tiene el/la documentalista, sobre todo cuando aborda temas de carácter histórico en donde se pone el juego la memoria colectiva que se tiene sobre un suceso o sobre la identidad de una persona.

Los rollos perdidos de Pancho Villa y *La danza del hipocampo* destacan por el sentido interpretativo que se desprende del propio audiovisual. La autoconciencia sobre el proceso de realización del documental surge principalmente mediante el uso de recursos narrativos como la voz *over* y el uso de la primera persona. Las historias expresan la mirada íntima de los personajes a través de escenarios y experiencias cercanas. Estos documentales dan cuenta de la construcción de la memoria, además de manifestar una evidente renovación del género hacía formas más complejas de la narrativa del cine mexicano.

Futuras líneas de investigación

Este tipo de estudio podría llevarse a cabo con otros documentales mexicanos en donde se aborda el tema de la memoria de diferentes épocas de la historia nacional, entre ellos los mencionados a lo largo de este trabajo, pues aportarían mayores elementos para comprender de manera más amplia cómo se reconstruye la memoria individual y colectiva a través del cine mexicano. Asimismo, este tipo de proyectos permiten abordar el tema de las identidades pues estas son creadas y reproducidas a través de la forma en cómo cada uno es narrado en los medios audiovisuales.

Por otra parte, para analizar estos mismos documentales podría recurrirse, como lo han hecho los autores del texto en otros estudios, a los elementos aportados por François Niney (2009) sobre el documental de memoria, en donde se especifican los recursos estético-narrativos para su construcción y que en algunos casos sirven para revelar y fijar la memoria y en otros para deformarla y falsificarla.

Referencias

- Aitken, H. E. y Griffith, D. W. (productores) y Cabanne, W. C. y Walsh, R. (directores). (1914). *La vida del general Villa*. (Cinta cinematográfica). Estados Unidos: Mutual Film Corporation.
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, España: Paidós.
- Ardèvol, E. (1997). Representación y cine etnográfico. *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, (10), 125-168. Recuperado de <https://raco.cat/index.php/QuadernsICA/article/view/95377>.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Castellanos, V. (2004). *La experiencia estética en el cine: otros trayectos en los estudios cinematográficos*. (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de México. Recuperado de <https://es.slideshare.net/buda333/castellanoslaexperienciaesteticaenelcine1>.
- Correa, J. (2006). El road movie: elementos para la definición de un género cinematográfico. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 2(2), 270-301. Recuperado de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/6437>.
- Cuevas, M. J., Valdelièvre, C. y Cosío, M. (productores) y Cuevas, M. J. (directora). (2016). *Bellas de noche*. (Cinta cinematográfica). México: Cinepantera, Detalle Films, Instituto Mexicano de Cinematografía, Eficine 226, Filmadora Nacional.
- Figueroa, G., López, D. (productores) y Figueroa, G., López, D. (directores). (2007). *Un retrato de Diego*. (Cinta cinematográfica). México: Instituto Mexicano de Cinematografía, Río Escondido, TV UNAM, Echasa, Centro de Capacitación Cinematográfica.
- Gueilburt, M. (productor) y Gueilburt, M. (director). (2008). *Pancho Villa: aquí y allí*. (Cinta cinematográfica). Argentina: Anima Films, History Channel.
- Guerra, I., González, E., Garza, R., Molina, A. (productores) y González, E. (director). (2007). *Los ladrones viejos: las leyendas del artegío*. (Cinta cinematográfica). México: Artegíos, Instituto Mexicano de Cinematografía, Fimoteca de la Unam, Arte 7.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Lamadrid, J. (productor) y Lamadrid, J. (director). (1928). *Historia de la Revolución mexicana*. (Cinta cinematográfica). México: Julio Lamadrid.

- Machado, A. (2010). El filme-ensayo. La Fuga, (11). Recuperado de <https://www.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>.
- Malacara, A., Garza, R. y Payán, I. (productores) y González, E. (director). (2017). La libertad del diablo. (Cinta cinematográfica). México: Artegios, Animal de Luz Films.
- Márquez, M. (director). (2005). Ni muy muy ni tan tan... simplemente Tin Tan. (Cinta cinematográfica). México: Estudios Churubusco Azteca, Technikos Post, Tin Tan y Sus Pachucos.
- Mendoza, H. (productor) y Rocha, G. (director). (2003). Los rollos perdidos de Pancho Villa. (Cinta cinematográfica). México, Canadá, Estados Unidos: Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Mercado, E. (productora) y Domínguez, G. (directora). (2014). La danza del hipocampo. (Cinta cinematográfica). México: Bosque Negro, Instituto Mexicano de Cinematografía, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad.
- Nacif, J. y Rubio, O. (productores) y Rubio, O. (director). (2014). Ilusión nacional. (Cinta cinematográfica). México: Amateur Films, Tintorera Producciones.
- Nichols, B. (1997). La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona, España: Paidós.
- Nichols, B. (2001). Introduction to Documentary. Bloomington, United States: University Press.
- Niney, F. (2009). La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental. Ciudad de México, México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Noriega, E. B. (2012). Notas sobre found footage. Arte e Investigación, 14(8). Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39764>.
- Ochoa, M. (2013). La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano. Ciudad de México, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Peñafiel, M. (productor) y Taboada, F. (director). (2002). Los últimos zapatistas, héroes olvidados. (Cinta cinematográfica). México: Fondo Estatal Para la Cultura y las Artes de Morelos, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Peñafiel, M. (productor) y Taboada, F. (director). (2006). Pancho Villa: la revolución no ha terminado. (Cinta cinematográfica). México: Manuel Peñafiel.
- Sánchez, V. (2006). Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites. Madrid, España: Cátedra.

Sistach, M. y Buil, J. (productores) y Sistach, M. y Buil, J. (directores). (1995). La línea paterna. (Cinta cinematográfica). México: Instituto Mexicano de Cinematografía, Producciones Tragaluz, Cineteca Nacional, Filmoteca UNAM, Fundación MacArthur Rockefeller, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Taibo II, P. I. (2007). Pancho Villa. Ciudad de México, México: Planeta.

Zavala, L. (2019). Notas sobre el documental mexicano contemporáneo. En Medina, M. y Jiménez, A. (coords.). Diálogos con el cine documental poblano (pp. 23-53). Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Ediciones de Educación y Cultura.

Rol de Contribución	Autor (es)
Conceptualización	Mónica del Sagrario Medina Cuevas
Metodología	Mónica del Sagrario Medina Cuevas
Software	Mónica del Sagrario Medina Cuevas y Alejandro Jiménez Arrazquito. Igual.
Validación	Mónica del Sagrario Medina Cuevas.
Análisis Formal	Alejandro Jiménez Arrazquito.
Investigación	Mónica del Sagrario Medina Cuevas.
Recursos	Alejandro Jiménez Arrazquito.
Curación de datos	Mónica del Sagrario Medina Cuevas y Alejandro Jiménez Arrazquito. Igual.
Escritura - Preparación del borrador original	Mónica del Sagrario Medina Cuevas y Alejandro Jiménez Arrazquito. Igual.
Escritura - Revisión y edición	Mónica del Sagrario Medina Cuevas y Alejandro Jiménez Arrazquito. Igual.
Visualización	Alejandro Jiménez Arrazquito.
Supervisión	Mónica del Sagrario Medina Cuevas y Alejandro Jiménez Arrazquito. Igual
Administración de Proyectos	Mónica del Sagrario Medina Cuevas y Alejandro Jiménez Arrazquito. Igual.
Adquisición de fondos	Mónica del Sagrario Medina Cuevas y Alejandro Jiménez Arrazquito. Igual.