



Ética y Cine Journal

ISSN: 2250-5415

ISSN: 2250-5660

eticaycine@psi.uba.ar

Universidad de Buenos Aires

Argentina

Hernández Arreygue, Juan Carlos; Jacobo Jacobo, Martín
Apuntes psicoanalíticos sobre la memoria en el cine documental en primera persona
Ética y Cine Journal, vol. 14, núm. 1, 2024, Marzo-Junio, pp. 55-65
Universidad de Buenos Aires
Argentina

DOI: <https://doi.org/10.31056/2250.5415.v14.n1.44633>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=564477407005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Apuntes psicoanalíticos sobre la memoria en el cine documental en primera persona

Juan Carlos Hernández Arreygue*

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Martín Jacobo Jacobo

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Recibido 14/07/2023; aprobado 27/02/2024

Resumen

Este trabajo busca hacer algunas puntualizaciones sobre las impresiones teóricas que el psicoanálisis ha desarrollado sobre la memoria, en tanto que ésta tiene afinidad con el inconsciente. Esto con el propósito de ampliar el marco referencial en el que trabajan las y los realizadores de documentales en primera persona, ya que gran cantidad de estos trabajos se han focalizado en crear narrativas audiovisuales personales donde sus memorias son el punto de lanza para hablar de eventos que han llegado a ser traumáticos. Lo cual desemboca en trabajos cargados de afectos, preguntas y significaciones que a nuestro parecer están encausadas por determinaciones inconscientes. Para esto desarrollaremos brevemente la concepción clásica de lo que se ha catalogado como cine documental y posteriormente lo que es el cine documental en primera persona. Utilizando además algunos ejemplos de documentales en primera persona que nos puedan dar algunas pistas de que al trabajar con lo íntimo, podemos encontrar actividad inconsciente.

Palabras Clave: Psicoanálisis | cine documental en primera persona | cine documental | memoria | inconsciente

Psychoanalytic notes on memory in first-person documentary cinema

Abstract

This paper seeks to make some remarks on the theoretical impressions that psychoanalysis has developed on memory, insofar as it has an affinity with the unconscious. This with the purpose of expanding the referential framework in which first-person documentary filmmakers work, since a large number of these works have focused on creating personal audiovisual narratives where their memories are the launching point to talk about events that have become traumatic. This results in works loaded with affection, questions and meanings that, in our opinion, are channeled by unconscious determinations. For this we will briefly develop the classical conception of what has been catalogued as documentary cinema and then what is documentary cinema in the first person. We will also use some examples of first-person documentaries that can give us some clues that when working with the intimate, we can find unconscious activity.

Keywords: Psychoanalysis | first-person documentary film | documentary film | memory | unconscious

Introducción

Desde los años 80s el cine documental ha ido escalando hacia un mejor estatus en el ámbito cinematográfico, así como también en la esfera social. Esto nos lo demuestra el incremento de espacios que se les da a estas propuestas en festivales, salas de cine, plataformas digitales o de streaming. Hace algunas décadas era imposible pensar que el documental ganara premios en categorías que solamente habían sido pensadas para las películas de ficción. Sin embargo, la aceptación y la innovación que el documental ha traído al cine le ha hecho ganarse la apro-

bación no solo de los críticos de cine, sino también de los públicos en general.

En ese ascenso, se han ido creando *otros* modos de realizar y producir documentales. Al hablar de *otros* modos, nos referimos a documentales subjetivos, específicamente a lo que nos enfocaremos en este trabajo: al documental en primera persona. Éstos, a diferencia de la mirada tradicional del documentalismo –que iremos desarrollando en este trabajo–, tienen más interés por preservar las memorias –individuales, familiares y/o colectivas–, ya que son trabajos que en su esencia, llevan a sus directoras o directores a la introspección y reflexión de

* jcarreygue93@gmail.com

sus vivencias, porque es a partir de sus memorias de donde se edifica el trabajo audiovisual.

Aunque bien, no hablamos de una novedad, pues desde los años 50s el trabajo de la subjetividad en el cine documental¹, experimental² o el video viene mostrando signos de vida gracias a haber sido arropados en espacios independientes y experimentales. Sí es hasta finales del siglo XX y principalmente en el presente siglo XXI que vemos más arraigada esta tendencia en la esfera documental. Esta propensión por realizar trabajos desde la primera persona en el cine documental, se ha intensificado debido a la visibilización que le ha dado a este tipo de narrativas las artes y las humanidades, promoviendo expresiones subjetivas que tienen por intención reivindicar la memoria (Lagos, 2012).

Sin embargo, para llevar a cabo el pasaje que nos interesa: dónde el psicoanálisis pueda realizar algunas puntualizaciones sobre el cine documental y lo que entendemos por memoria tanto en la teoría como en la práctica. Sería importante aclarar de manera sencilla ciertas afirmaciones que hay sobre la mirada tradicional del cine documental. Para entablar un diálogo entre ambos saberes –psicoanálisis y cine documental–. Debido a que, el afirmar que el documental es la forma de tratar creativamente la realidad (Grierson, citado en Nichols, 2013 [2010]), le ha dotado a lo largo de su historia cierto carácter simbólico asociado a qué el documental es un filtro de acceso a la realidad concreta de acontecimientos específicos.

A pesar de haber pasado casi 100 años de dicha declaración –y encontrar ejemplos que ponen en jaque esta idea, como el caso del famoso documental *Nanook of the North* (1922)–, este significado sigue teniendo vigencia tanto en los sujetos que se dan a la tarea de realizar documentales, como en los públicos que ven estos trabajos. Por ejemplo, actualmente con Nichols (1997 [1991], 2013 [2010]) –académico con gran influencia al momento de acercarse a las bases de la teoría documental–, podrá distinguirse esa continuidad a la visión tradicional que aún impregna al documental. Misma que no debemos dejar pasar a nuestros intereses porque refiere, que en quehacer documentalista el psicoanálisis no tendría lugar por trabajar con aspectos de irracionalidad provenientes del inconsciente, mismos que irían en contraposición a los cánones documentalísticos. No obstante, al hablar de documentales subjetivos, implica también reformular esos cánones narrativos. Introducir nuevas nociones, nuevos supuestos, nuevas formas de apreciación y nuevas formas de trabajo. Tal como lo señala Lagos (2012),

el propósito es, seguir impulsando las narrativas personales con ideas y conceptos para que no caiga en un agotamiento narrativo.

Haciendo caso a lo señalado por Lagos, y tras analizar varios documentales en primera persona que manifiestan inconscientemente cierta intención terapéutica, pensamos en el psicoanálisis como una opción para hablar de ello y seguir ampliando el marco referencial al que pueden acceder las y los documentalistas al momento de trabajar la memoria y las vicisitudes que esto le implica al cine en primera persona. Puesto que, si nos vamos a las primeras publicaciones psicoanalíticas, Freud ya se preguntaba por los procesos que influyen en la constitución de la memoria y también en su contraparte el olvido, o lo que él llamaba, la desmemoria ¿No sería entonces un buen momento para voltear a ver al psicoanálisis y ver en su teoría y praxis un aliado para seguir ampliando la propuesta audiovisual que el cine en primera persona tiene, ya que es una disciplina que se ha encargado de estudiar arduamente el inconsciente, y en ese mismo sentido trabajado con la memoria y el olvido?

¿Qué entendemos por cine documental?

Si vamos a hablar de cine documental, tenemos que hablar de un supuesto que impregna a este, y este es: que los contenidos mostrados a modo de documental son hechos probatorios que pasaron en un lugar y un tiempo determinado. Esta noción, es una idea característica que ha venido presentándose desde los inicios del documental. Si nos vamos al año 1933 con la primer conceptualización de lo que es el documental, encontraremos a Grierson con su famosa definición de que el documental es “*el tratamiento creativo de la realidad*” (Grierson, citado en Nichols, 2013 [2010] p. 26). Siendo hasta hoy en día, una definición –apresurada–, que sigue recubriendo la idea misma de lo que es el documental. Por ejemplo, Nichols –quien es de los autores más leídos en América Latina dedicados al estudio del cine documental–, promueve una mirada Griersoniana sobre el documentalismo. Aunque desarrollando con mayor detalle la idea de Grierson, Nichols (2013 [2010]) afirma:

El documental habla acerca de situaciones y sucesos que involucran a gente real (actores sociales) que se presentan a sí mismos ante nosotros en historias que transmiten una propuesta plausible acerca de, o una perspectiva respecto a, las vidas, situaciones y sucesos retratados. El punto de

vista particular del cineasta moldea de tal manera la historia, que vemos de manera directa el mundo histórico, más que una alegoría ficcional. (p. 35).

Como puede leerse, el documentalista aparentemente tiene la capacidad de representar de tal forma la realidad que puede plasmarla en el metraje de forma directa, porque trabaja con gente real en circunstancias reales y no con actores que promuevan hechos ficcionales. Por esta razón, para Nichols (1997 [1991]) el cine documental se encuentra a la altura de los discursos de sobriedad. Estos, son discursos que tienen la capacidad de alterar la forma en que concebimos el mundo que nos rodea, porque actúan de forma específica con y en la realidad, ya que ejercen un cierto poder porque son tomados como verdad. Si lo analizamos más a fondo, el documentalista busca actuar de forma paralela en su trabajo como lo haría el científico, es decir, de manera certera respecto a su objeto de estudio. Los resultados o en este caso el producto documental serían la muestra perfecta e incorruptible de una fiel representación de la historia y los sucesos ocurridos. Esta correspondencia entre ciencia y documental, Renov (2004) la afirma al decir que:

It is the domain of nonfiction that has most explicitly articulated this scientific yearning; it is here also that the debates around evidence, objectivity, and knowledge have been centered. I would argue, then, that nonfiction film and the scientific project are historically linked ³. (p. 173).

¿Basta entonces con el hecho de filmar algún acontecimiento que implique personas reales para decir que el documental muestra la realidad? Ciertamente no. Y para esto debemos continuar indagando con una visión más cercana a lo que la lingüística podría decirnos en torno a lo que le ha dado el estatuto de verdad al cine de no ficción. Con ese fin, tomaremos a Plantinga, quien primeramente retoma la polaridad que hay entre el cine de ficción y el de no ficción en su libro *“Retórica y representación en el cine de no ficción”* (2014 [2009]). Ya que ésta es clave para comprender de qué hablamos cuando de cine de no ficción se habla.

Si nos adentramos en el trabajo de categorizar un film como de ficción o no ficción nos encontraremos primeramente con la mirada del director o directora hacia su obra. Si el realizador en su forma de entender lo que está filmando tiene una visión afirmativa de los hechos grabados, es decir, que ocurrieron y que son verídicos –en el caso de hablar de una película de no ficción–, es esa afirmación la que querrá transmitirle al público al que está dirigida la película. Para que

esta aseveración tenga los efectos esperados, dependerá también de una serie de artificios que se elaboran con la intención de dirigir al espectador en cómo ver lo que va a ver, y que entre ellos se encuentran: la producción, el marketing, la distribución, las notas periodísticas, las críticas, las entrevistas, las ruedas de prensa, la difusión de boca en boca y las presentaciones de la película (Plantinga, 2014 [2009]). Todo este aparato es propio de cada película realizada. Pero en el caso del documental, el objetivo de este es que el espectador acepte que lo que está viendo en la pantalla es algo real. De ahí la importancia de diferenciarse de la ficción, ya que, en caso de la ficción, no se busca que el filme tenga ese efecto de aceptación en el público.

Esta pequeña pero importante problematización –de las afirmaciones que hay sobre el trabajo documental o el cine de no ficción– sigue teniendo de eje central la discusión sobre si lo que vemos en los documentales o no ficciones es la realidad. En esta discusión, para Nichols (1997 [1991]), el documental es una representación fidedigna del mundo histórico y por tanto la muestra de la realidad. Mientras que para Plantinga (2014 [2009]), el documental no tiene que ver tanto con que si los acontecimientos mostrados estén o no sustentando una verdad histórica, sino más bien depende de la forma en cómo se transmite éste y la recepción que el público de un contexto determinado –histórico, social, cultural y político– le dé, lo que le da el estatuto de no ficción.

Tomando ambos sentidos, vale decir que el documental en lo que a la esfera cinematográfica representa, se ha edificado en una forma singular de lenguaje. Misma que ha tenido efectos específicos en los públicos. Pues promueve una actividad de pensamiento especial en sus espectadores (Plantinga, 2014 [2009]). Al ser tratado como la otra cara de la ficción, se ha estructurado en un lenguaje que lo ha convertido en un significativo al que se le asocia el significado de verdad. Significado al que están encadenadas tanto estudiosos y/o practicantes del documentalismo, así como al público al que está dirigido este quehacer cinematográfico.

Aunque el tema central de este trabajo no va de evidenciar si el material audiovisual que se produce y se categoriza como documental nos muestra la realidad, si es al menos necesario cuestionar esta idea y tener en mente otras nociones sobre tales afirmaciones. Ya que el cine en primera persona implica ser pensado de forma distinta a lo que tradicionalmente se ha entendido como documental.

Cine documental en primera persona

La discusión sobre el cine documental que en el apartado anterior hicimos, es relevante para nosotros porque al cuestionar la mirada clásica del documental, sus horizontes se han expandido. Ahora por ejemplo tenemos una mayor diversidad en la forma de realizar documentales. Podemos encontrar documentales que son animados, las llamadas docuficciones y documentales subjetivos; todos estos no solamente se han separado de esa visión tradicional del cine documental, sino que también, le han dado vitalidad e innovación a la realización documentalística.

Estos últimos –los documentales subjetivos– son de nuestro interés, ya que en esta categoría podemos encontrar a lo que se le ha denominado como cine documental en primera persona. Antes de comenzar a desarrollar este concepto, es importante señalar que el cine documental en primera persona, ha creado un estado de crisis ⁴ a la concepción tradicional del documental (Piedras, 2014). Precisamente porque este modelo documental se orienta en gran medida por la(s) memoria(s). Esa dimensión subjetiva que atraviesa a todo sujeto, y que impregna el trabajo del documentalista de escenarios imaginarios, fantasmales y nebulosos; que son tomados como una especie de contaminación para el alcancé fáctico del documental por su valor subjetivo (Renov, 2004).

Ahora bien, *“el concepto documental en primera persona permite distinguir un grupo amplio de obras que incorporan alguna modulación de yo del cineasta en su entramado significativo, como responsable y autor del discurso audiovisual”* (Piedras, 2014, p. 21 y 22). Digamos que, a diferencia del documental tradicional que se realiza desde la tercera persona. En esta configuración de hacer documental, el realizador o realizadora son testigos, actores y provocadores del proyecto audiovisual. No les encontramos detrás de cámaras en el banquillo, sino que se van movilizándolo con el filme y en el filme desde que inicia con sus propias significaciones, preguntas, afectos y puntos de vista, hasta que termina. En estos trabajos podríamos afirmar que *“el deseo sustenta el impulso documental”* (Renov, 2010, p. 10).

Hay que tomar en cuenta también, que la modulación del yo del/la cineasta en estas obras audiovisuales también varía, por ejemplo;

es posible identificar películas en las que el cuerpo del cineasta se materializa y moviliza los hilos del relato, otras en las que su cuerpo es mero testigo, otras en las que solo las tonalidades de la voz en off son el inicio de ese cuerpo que se ubica tras de la cámara y otras en las que la primera

persona se delega explícitamente a un actor o intérprete (Piedras, 2014, p. 29).

Como podrá leerse, la posición en la que el director o directora se ubica en su respectivo entramado audiovisual va a ser diferente de acuerdo a cada quien, en relación a las encrucijadas y contenidos que quieran formular, y los resultados que quieran obtener. Dado que podemos localizar diversidad de categorías que albergan a la primera persona como la autobiografía, el travelling, el video diario, la carta fílmica o el autorretrato. Para Lagos (2012), el yo filmado;

puede adoptar múltiples formas, [...] en la medida en que estos se caracterizan por poseer una naturaleza de difícil categorización y unos límites borrosos, que lo hacen lindar con expresiones diversas dentro de una vasta gama de los géneros testimoniales y autorreferenciales presentes en el cine. (p. 16).

La complejidad de categorizar estos filmes parece que tiene que ver con que el yo del cineasta se inscriba de forma explícita en la obra –hay que hacer énfasis en que siempre está inmiscuido el yo del realizador o realizadora en el trabajo, pero la diferencia radical –al menos de la visión clásica del documental– es que éste es explícitamente el que teje y mueve los hilos del relato–, puesto que, al presentar cierta movilidad en la forma en que se dirige al espectador nos hace adentrarnos en *“un territorio ciertamente confuso”* (Ortega, 2008, p. 80).

Si queremos entender de alguna manera la forma en que se juega el yo del director o directora en esta narrativa audiovisual, habría que comprender que no hay una puerta de entrada principal para trabajar con el yo dada su diversidad, sino más bien una galaxia de diferentes entradas en las que ninguna es la principal (Renov, 2004). Digamos entonces, que el concepto de Piedras (2014) sobre el cine documental en primera persona es atinado dadas las complejidades que implica categorizar el yo, ya que éste siempre actúa de manera distinta de película en película. Permitiendo de forma simultánea abrigar ejemplos que podrían entrar en dicha categoría aún llegasen a encontrarse en la periferia, debido a que toma en cuenta la historia y evolución de las prácticas (Plantinga, 2014 [2009]) del yo en el documentalismo.

Esta tendencia por crear narrativas en primera persona está teniendo cada vez mayor popularidad en la esfera cinematográfica. Siendo también el cine de ficción un espacio en el que podemos ver un incremento de trabajos fílmicos atravesados por aspectos autobiográficos. Los años más recientes nos han dado una serie de obras destacadas que se han ceñido por el camino au-

tobiográfico: *Roma* (2018) de Alfonso Cuarón, *Los lobos* (2019) de Samuel Kishi, *Apollo 10 1/2: A space age adventure* (2022) de Richard Linklater, *Belfast* (2021) de Kenneth Branagh, *È stata la mano di Dio* (2021) de Paolo Sorrentino, *Bardo: Falsa crónica de unas cuantas verdades* (2022) de Alejandro González Iñárritu, *The fabelmans* de Steven Spielberg (2022), son algunos de los filmes que tienen como eje central un guión que se elabora desde la memoria de sus directores. Y, que en el caso de Sorrentino, su trabajo no se queda en elaborar sus memorias, sino en trabajar mediante la cinematografía, ese recuerdo traumático del fallecimiento de sus padres en un accidente por fuga de gas.

Esa búsqueda por preservar la memoria la vemos también en trabajos documentalísticos en primera persona como: *Papá Iván* (2004) de María Inés Roqué, *M* (2006) de Nicolás Prividera, *La danza del hipocampo* (2014) de Gabriela Domínguez Ruvalcaba, *Memoria oculta* (2014) de Eva Villaseñor, *Visages villages* (2017) de Agnès Varda y JR, *Tío Yim* (2019) de Luna Marán, *Tote abuelo* (2019) de María Sojob, *Varda par Agnès* (2019) de Agnès Varda, *Dick Johnson is dead* (2020) de Kirsten Johnson, *Negra* (2020) de Medhin Tewolde, *Adiós a la memoria* (2020) de Nicolas Prividera, *Comala* (2021) de Gian Cassini, *Teorema de tiempo* (2022) de Andrés Kaiser, *Silent beauty* (2022) de Jasmin Mara, *Ahora que estamos juntas* (2022) de Patricia Balderas.

Cada uno de los trabajos anteriormente mencionados son diferentes uno del otro respecto al lugar que ocupan sus realizadores en el filme, pero todos se ubican en lo que se puede denominar como documental en primera persona. Ya que todos hablan de un tema en donde el yo del cineasta está implicado: la búsqueda de una hija por saber quién fue su padre asesinado durante la dictadura militar argentina; el encuentro con otros para descubrir lo ocurrido durante un episodio psicótico; las implicaciones del Alzheimer en el vínculo padre-hija; qué hacer con aquellas palabras impregnadas de racismo que dejan huella de forma personal y colectiva; cómo entender el camino que llevó a un padre a convertirse en sicario y terminar asesinado por la narco, un viaje en camioneta por los lugares del pasado.

Si bien el cine en primera persona es mucho más amplio que los títulos mencionados, estos filmes tienen la singularidad de ser el medio por el cual se busca preservar la memoria –llámese colectiva, familiar o individual– y en algunos casos también, dar respuesta a aquello que les aqueja de cierto capítulo de sus vidas. Y como se ha venido mencionando, la intención de este trabajo es la

de introducir una noción fundamental que actúa siempre en ese viaje de exploración por la memoria y que es tema central para el psicoanálisis: el inconsciente. Ya que éste es pieza clave en la constitución de la memoria. Aunque este trabajo no tiene la intención de introducir una técnica para trazar una línea que guíe en los senderos boscosos de la memoria; sí podemos seguir impulsando el trabajo personal y subjetivo (Renov, 2004) en el cine en primera persona desde otros paradigmas que trabajen la subjetividad.

El inconsciente en el cine documental en primera persona

Ahora bien, pese a que no hemos encontrado hasta ahora alguna clase de referencia contundente al psicoanálisis en el cine documental en primera persona, la intención es crearla. Ya algunos teóricos⁵ han visto en psicoanálisis un referente para pensar el trabajo del cine documental. Y con sus trabajos han posibilitado un diálogo rico entre la teoría analítica y la del cine documental. Aunque bien, el sentido argumentativo y paradigmático del psicoanálisis podría pensarse que entiende otra lógica: la del inconsciente. No perdamos de vista que la maquinaria práctica y teórica del psicoanálisis ha operado por la vía de la palabra, la palabra del paciente “*en cuanto confiere a las funciones del individuo un sentido*” (Lacan, 1984 [1966], p. 247). Fue de la palabra de las mujeres que Freud atendió, de donde él da cuenta de que existe una actividad inconsciente; es lo que descubre a diferencia de sus colegas médicos: que en el tratamiento de padecimientos histéricos no hay que buscar en los órganos, sino que para desanudar o evidenciar el componente que detona las manifestaciones sintomáticas de la histeria, hay que buscar en las palabras, puesto que estas confieren un sentido al sujeto.

La entrada de trabajos audiovisuales de orden subjetivo, que ponen en juego lo personal como estas propuestas en primera persona, lo que invitan es a seguir posibilitando el diálogo con otros saberes. De ahí el empuje por acercar algunas ideas psicoanalíticas a este quehacer audiovisual. Porque al psicoanálisis le ha interesado trabajar con lo personal. Por ejemplo, los recursos narrativos que vemos que el cine en primera persona emplea, tales como la voz en off, las entrevistas o materiales de archivo de audio y video, están atravesados subjetivamente en su selección por una serie de líneas y trazos cartográficos de la directora o director en cuanto les confieren de

un sentido, no solo para la película sino también para la vida misma. Las y los documentalistas no trabajan desde algún otro nivel que no le competa al psicoanálisis, pues como sabemos, el *médium* del psicoanálisis es la palabra en tanto que ésta es simbólica.

No llevar a cabo un diálogo con la teoría psicoanalítica es limitar la subjetividad tanto práctica, como teóricamente, inclusive de forma experiencial para sus realizadores. Es negar el acceso a ese capítulo censurado de la historia personal; que está escrito en alguna parte del inconsciente, ya que éste también actúa como documento, pues contiene recuerdos, que son materiales de archivo (Lacan, 1984 [1966]).

Como ya se ha venido mencionando, el cine en primera persona ubica al realizador en un lugar primordial en el documental, vemos al director entrar y salir de escena, a veces solo escuchamos su voz, otras veces no está su voz ni su cuerpo, pero si tiene un compromiso en el documental porque está su historia, o bien, puede presentarse en todas las formas antes mencionadas. Lo que quiere decir esto es que hay partes de la realizadora o realizador implicadas en el film o como menciona Piedras, hay *alguna modulación del yo del cineasta*. El cineasta tiene relevancia en el documental porque algo de lo que ocurre ahí le concierne, tiene interés personal por lo que otros personajes expresan, busca dar sus propios puntos de vista, reflexiona, interroga y se interroga. Al observar estos materiales podemos llegar a deducir qué es en lo que subjetivamente está interesado su director o directora.

Ante esto, habría que agregar que hay también afectos en el cine documental en primera persona, y en algunos casos son esos afectos los que movilizan desde un principio el documental. Que pueden llegar a complicar la realización del documental a nivel anímico. Para muchas y muchos cineastas, el documental ha sido el medio que más les atrae para dar constancia de la(s) memoria(s) individuales, familiar(es) y colectivas. Algunos documentalistas no solamente han sabido llevar la alegría y el gozo al cine, también han llevado la tristeza, el duelo y el sufrimiento que les aqueja. De los años 90 para acá, las hijas e hijos de las madres y padres asesinados, desaparecidos y torturados por las dictaduras de Chile y Argentina se han dedicado fielmente a seguir denunciando, señalando y exponiendo a través de documentales lo que la dictadura fue y sigue siendo para ellos. En el caso de México, el ojo se ha centrado en los últimos años en la desaparición forzada, el narcotráfico y los feminicidios.

La labor que tienen algunos documentalistas deja ver un interés particular por lograr descubrir algo con

el documental. A nuestra percepción, algunos documentales vienen con un doble objetivo, por una parte, elaborar un producto audiovisual que sea el testimonio de la memoria, por otro lado, ser un medio que traiga consigo una respuesta ¿de qué? de las interrogantes que acompañan al realizador. Podríamos agregar que algunos llegan a buscar un efecto terapéutico. Para nuestra sorpresa, hemos descubierto que el saber psi ha sido puesto en escena en un documental en primera persona con la intención de alcanzar dichos efectos. Cosa que es de nuestro interés ya que el psicoanálisis pertenece a ese campo psi.

Ahora bien, para aclarar las observaciones del párrafo anterior, utilizaremos un par de documentales que den cuenta de nuestros señalamientos. En ese tenor, tomaremos de objeto dos documentales –*Papá Iván* de María Inés Roqué y *Memoria Oculta* de Eva Villaseñor– que a nuestro parecer, resalta el interés por resolver preguntas relacionadas a momentos específicos de la vida de las directoras. Haciendo notar también, las diferencias por las cuales uno como espectador puede llegar a dar cuenta de ciertas intenciones del documental. Además, hablaremos del documental *Negra* de la directora Medhin Tewolde, el cual nos deja ver el acercamiento entre un dispositivo psi y el cine documental en primera persona.

El trabajo de María Inés Roqué con *Papá Iván* es de gran importancia tanto en el ámbito documental, como en su momento para el cine argentino, ya que su trabajo fue el primero de una larga lista de diversos documentales políticos que hablarían de la dictadura enrolando la primera persona. Dicho trabajo gira en torno a la vida del padre de Inés, quien fue profesor y revolucionario miembro de las FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias) y la organización guerrillera Montoneros, asesinado en 1977 a manos del ejército argentino.

El documental inicia con fotografías de archivo donde aparecen María Inés, su hermano y su padre, a la par que escuchamos la voz de Inés leyendo una carta escrita por su papá en 1972 donde menciona querer explicarles con sus propias palabras porqué los dejó, ya que teme morir y nunca poder explicárselos, esto con la intención de que puedan entender qué pasó si llegase a morir. Posteriormente Inés indica la fecha en que falleció su padre y lo que sabía sobre el cómo murió antes de iniciar el rodaje de la película –sería importante señalar que la producción de este documental inició el 94 y finalizó en el 2 mil, es decir que tenemos aproximadamente 20 años en donde María Inés vivió con esa incertidumbre–, que para nuestras precisiones citaremos:

Cuando empecé a hacer esta película, sabía algunas cosas, lo que había oído que no era una descripción clara de los hechos, se convertía siempre en una imagen de una persona muy heroica. Yo una vez dije que, yo preferiría tener un padre vivo que un héroe muerto, porque me pasó la vida en México, y las veces que fui a Argentina, conociendo gente que me miraba como a la hija de un héroe. (Roqué, 2004)

Lo mencionado por Inés nos deja ver que existe extrañeza ante la forma en que se le ha representado a su papá. La imagen de su padre se ha elaborado a partir de lo que los otros le han contado, aun así sin haber logrado tener una idea clara de lo que pasó. Tampoco podemos hablar de los motivos por los cuales no lo sabe, pues no menciona si llegó a preguntar o si nadie le quiso explicar a ciencia cierta lo que pasó.

Posteriormente el documental empieza a introducir testimonios de personas que convivieron con el padre de Inés como su esposa Azucena, compañeros de militancia de las FAR y Montoneros, ex alumnas, sus hermanos Aníbal y Pardo quienes nos empiezan a dar un panorama más amplio de la vida de Julio Roqué. Escuchamos también otros fragmentos de la carta que les dejó a sus hijos para explicarles su partida, donde podemos nos explica las motivaciones de sus elecciones, desde el momento en donde él empezó a sentirse un revolucionario, su interés por la educación como una vía para la emancipación, su constante participación política y revolucionaria, hasta su visión respecto a la violencia.

Mientras las entrevistas avanzan, también Inés hace notar las preguntas que son de su interés, por ejemplo, ese momento de entrevista donde ella interfiere para preguntar a su tío si el momento donde su papá pasa a la clandestinidad ocurrió durante el día, a lo que él responde preguntando “¿tiene mucha importancia?”, contestando ella: “Sí, para mí es un nudo importante el momento en el que ya no se puede conciliar la vida familiar y la actividad política”. Vemos aquí un interés genuino y singular por descubrir ciertos aspectos específicos de la vida de su padre. Estos son a nuestro parecer los momentos de mayor importancia y donde se debe de poner énfasis cuando hemos referido que las y los realizadores de documentales en primera persona buscan descubrir-responder algo con dichos trabajos.

El implicarse con el cuerpo, la voz y con la historia en los documentales nos da acceso a escuchar las preguntas específicas y personales de cada documentalista en cada documental, las cuales no van a ser las mismas de película en película aunque se aborden temas similares. El que el padre de Inés hubiera pasado a la clandestinidad siendo de noche, de día, al amanecer o al anochecer podría parecer

algo vano, sin embargo, la respuesta a esa pregunta puede tener un cambio significativo en ella, porque ella está involucrada en esa historia. Puede llegar a haber con esta respuesta una especie de alivio, porque se responde una incógnita. Y eso permite dar un paso hacia adelante, a lo mejor con otras preguntas, pero ya no en el mismo lugar.

También habría que referir que las preguntas no siempre se resuelven, algunas veces lo hacen parcialmente, en otras ocasiones no. Por nuestra praxis analítica también podemos señalar que las preguntas también son inconscientes, para eso le damos la palabra a las y los analizantes, para que en ese hablar afloren los recuerdos, las imágenes, las asociaciones y los afectos, para que los relatos sean descritos con un mayor número de elementos y elaborar así esas preguntas tan fundamentales, ya que sin ella no hay análisis. Al igual que aquí, las preguntas son un punto central en el cine documental en primera persona.

Ya para finalizar con las anotaciones de *Papá Iván*, en los últimos minutos del metraje Inés nos dice algo relacionado a lo que mencionamos anteriormente: “hice esta película para entender por qué había hecho lo que había hecho, y quién era en medio de todo eso. Y creo que más o menos lo entendí, pero siempre me va a quedar la pregunta de si se cuestionó en algún momento”. Es decir, que Inés buscó dar respuesta a sus preguntas mediante las entrevistas que realizó a los familiares y compañeros de su padre. El resultado, que en este caso fue obtener una respuesta parcial a su pregunta, no hay por qué juzgarlo. A nuestra mirada, el dar pie a buscar una respuesta a esas preguntas personales es algo que en todo caso promovemos. El psicoanálisis ha velado en sus más de cien años de historia por lo personal, y en este caso sigue siendo el mismo. En ese sentido hay que seguir velando por un cine documental que apele por lo personal.

Continuando con el análisis de algunos documentales en primera persona hablaremos de *Memoria Oculta* de Eva Villaseñor. Este documental nos habla de un momento culminante en la vida Eva, mientras estudiaba la carrera de cine en el Centro de Capacitación Cinematográfica en la Ciudad de México, vive un brote psicótico en los primeros semestres de la carrera. Algo importante a señalar es que el brote se dio dentro de la escuela. Tras no recordar nada de lo que pasó y solamente imaginar lo que pudo haber hecho, Eva realiza este documental para recuperar de algún modo la memoria de esos días borrosos. Para esto realiza entrevistas a las personas que la acompañaron en ese momento, que fueron una amiga del mismo salón, su mamá y su hermano. El análisis de este documental será menos ex-

tenso y daremos mayor énfasis a un video de preguntas y respuestas del documental ⁶.

El retomar un q&a de una proyección de *Memoria oculta* también lo hacemos por una razón: porque a diferencia de *Papa Iván*, en este documental no hay algo que nos indique si fue o no de ayuda la realización del mismo ya que no encontramos diálogos de su directora que lo afirmen o lo nieguen. Por otro lado, al servirnos del q&a si podemos encontramos estas respuestas.

A partir de aquí hablaremos de cosas que aparecen en el q&a. Primeramente habría que decir que el documental lo hizo para comprender lo que había sucedido. Para Eva las imágenes que tenía de aquel día en su mente eran catastróficas, no sabía si lo que pensaba que había pasado era cierto o no, por lo cual decidió acudir a sus seres queridos para que ellos rellenaran ese capítulo de su memoria. Otra cosa que surge de ahí sale el nombre del documental, ella no niega que lo que vivió esté en su memoria, solo que no lo logra recordar y refiere a que está ahí de alguna forma –que para nuestra precisión podríamos nombrar mejor como inconsciente–, por lo que es una memoria oculta.

Finalmente, Eva al hacer el documental no logró responder del todo su pregunta, pero como ella misma refiere: “*me alivio [...] me tranquilizó mucho*”. La intención que tiene *Memoria oculta* como *Papá Iván* son las mismas, crear una memoria audiovisual de algo que les aqueja, pero también, encontrar la respuesta a su malestar en el documental. Además, los documentales de los que hablamos están cargados de dolor. Como Eva refiere de *Memoria oculta*, la película surgió con mucho dolor. Y ese dolor es del que se busca aliviar. Porque de lo contrario no existirían estos trabajos. El hacer un documental en primera persona es una forma de las muchas que existen que nos ayudan a entender nuestra existencia. Cada trabajo está escrito y dirigido bajo sus formas y sus intereses, pero siempre cruzándose en la búsqueda por respuestas.

El camino que va trazando el cine en primera persona nos va llevando a percatarnos que hay documentales que se hacen con la intención de tener efectos terapéuticos en sus realizadores. La idea se hace más visible cuando nos topamos con *Negra*, documental de Medhin Tewolde donde introduce en el documental una sesión psicoterapéutica empleada por una psicóloga y llevado todo esto frente a cámara.

El documental de Medhin gira en torno a la identidad y el racismo que ha vivido ella y otras cuatro mujeres negras. A través de testimonios, Medhin y compañía nos narran las vicisitudes a las que se han enfrentado por

su color de piel. Gran parte de los momentos en donde escuchamos a Medhin transcurren mientras está en una sesión con una psicóloga gestalt, relatando lo que fue el primer momento que recuerda en donde vivió en carne propia el racismo y las preguntas que se desataron aquel día. Ella nos relata el momento cuando estaba con dos de sus amigas en el parque junto a otros niños que jugaban fútbol, en un momento el balón se les va hacia donde están ellas y es cuando uno de los niños le grita “*¡Negra, pásame el balón!*” Ella no entendía que se estaba dirigiendo a ella, sin embargo, el niño continuó diciéndole negra constantemente, mientras los demás niños se empezaban a reír. Al momento de darse cuenta que era a ella a quien se refería, despertó la pregunta si ser negra era algo malo, si era algo que les pasaba a las demás personas y también entendió que si le pasaba a ella seguramente su familia iba a ser objeto de burla también.

Posterior a esto, la psicóloga lleva a cabo la técnica de la silla vacía, indicándole a Medhin que se siente en la silla que está frente a ella para ponerse en el lugar del niño de su infancia. Y ella al estar en el lugar del niño, decirle lo que a ella le hubiera gustado escuchar de él y viceversa, ahora ella le dice al niño lo que piensa de lo que le dijo con la finalidad de que haya algún tipo de resolución de aquella vivencia. Aunque bien no estemos de acuerdo en la forma de tratar los malestares subjetivos por las diferencias teóricas que hay entre el psicoanálisis y la psicoterapia gestalt, lo que queremos recalcar y por lo que decimos integrar este documental a nuestro trabajo es el hecho de que se haya decidido introducir un dispositivo psi a un documental en primera persona.

Nuestras sospechas de que las y los cineastas utilizan el cine en primera persona como un artefacto que dé respuesta a sus malestares subjetivos se confirman con el documental de Medhin. Aunque bien preferimos ser prudentes con decir si estos trabajos logran ese cometido o no, que tengamos un antecedente donde una directora realizó una sesión psicoterapéutica en su documental, nos corrobora que el cine en primera persona ha empezado a hacer consciente el deseo por sanar de forma audiovisual temas relevantes para sus directores.

Como ya mencionamos, para autoras y autores, realizar un documental no sólo se debe únicamente al deseo cinematográfico de crear un film, sino también al interés por preservar la memoria propia y colectiva. Es decir, que la memoria quede guardada en un archivo audiovisual para su conservación y que el olvido no se haga presente. Esa es una de las características cualitativas que tienen los documentales en primera persona, donde el

deseo es quien moviliza el denunciar, exponer y señalar los significantes que atraviesan cada discursividad. La apuesta de este lado va de tomar en cuenta lo inconsciente, es decir, hacer hincapié en que la memoria también “*olvida para alejar a los recuerdos hirientes como que se recuerda de manera disfrazada, encubierta, para mantener a raya otra reminiscencia que se prefiere alejar de la conciencia*” (Braunstein, 2008, p.38).

Aunque el cine documental en primera persona no considere lo inconsciente o las implicaciones que este pueda tener en la memoria, sabemos perfectamente que hace de las suyas en la elaboración de dichos trabajos y estamos para señalarlo, ya que tanto las realizadoras como los realizadores están sujetos a los efectos de la represión, especialmente cuando hablan desde el trauma. Para desarrollar esta idea nos vemos obligados a remontarnos a algunos trabajos que Freud elaboró sobre la memoria, el recuerdo y el olvido⁷, los cuales iremos entrelazando con algunos de los documentales de los que ya hemos hablado.

Para Freud en un principio, la tarea primordial del psicoanalista era hacer que el paciente hiciera consciente lo inconsciente. Esto con el paso de los años y las reelaboraciones teóricas que realizó, irá modificándose hasta llegar a esa tríada de erres: recordar, repetir y reelaborar. Donde ya no basta el devenir consciente del material inconsciente, sino que además implica también resignificar dicho material. Sin embargo, ese primer momento de hacer consciente lo inconsciente nos es relevante para hablar sobre la memoria, puesto que, para que los recuerdos emerjan de ésta dependerá de la balanza entre el placer y el displacer:

la facilidad –y en definitiva también la fidelidad– con que evocamos en la memoria cierta impresión no depende sólo de la constitución psíquica del individuo, de la intensidad de la impresión en el momento en que era reciente, del interés que entonces se le consagró, de la constelación psíquica presente, del interés que ahora se tenga en evocarla, de los enlaces en que la impresión fue envuelta *einbeziehen*, etc., sino que depende además del favor o desfavor de un factor psíquico particular, que se mostraría renuente a reproducir algo que desprendiera displacer o pudiera llevar, en ulterior consecuencia, a un desprendimiento de displacer. (Freud, 1991 [1898], p. 287)

No es algo azaroso que los recuerdos se preserven de una forma específica, así como también, que el olvido se haga presente. La razón por la que esto ocurre es porque el recuerdo se juega entre dos fuerzas psíquicas al momento de actuar, a saber: entre la consciencia y el inconsciente. El choque entre estas instancias psíquicas lo que genera es evitar el fácil acceso que la conciencia pueda tener a las vivencias que han causado malestar en el sujeto. Ya que,

hacer consciente lo inconsciente implica siempre atravesar el yugo de la represión, que actúa igualmente sobre la memoria desproviniéndola de recuerdos (Freud, 1991, [1899]). Sin embargo, no hay garantía de que el recuerdo displacentero sea reprimido en su totalidad. El recuerdo displacentero permanece en la memoria de forma inconsciente, al cual le depararán los siguientes destinos: o bien el olvido se hará presente, o sufrirá desfiguraciones que le servirán para encubrirse en otros contenidos. Es decir, que el recuerdo encubridor “subroga en la memoria impresiones y unos pensamientos de un tiempo posterior y cuyo contenido se enlaza con el genuino mediante vínculos simbólicos” (Freud, 1991 [1899], p. 309).

En el caso del olvido la explicación es sencilla, se olvida para no recordar. Por otra parte, cuando el recuerdo es encubierto, es porque éste se desplaza a otro contenido psíquico para encubrir, con el fin de no ser alcanzado. Aun así, se genera una asociación entre el recuerdo originario y el encubridor con el fin de crear un lazo entre sí –formación de compromiso–, para que en su composición pase desapercibido. En ambos destinos lo primordial es que haya un distanciamiento entre la consciencia y el recuerdo original que sufrió los influjos de la represión (Freud, 1992 [1915]).

Podemos ver fácilmente la cuestión del olvido en el documental de “Memoria oculta”. Si tuviéramos que mencionar cual es el origen de dicho trabajo, tendríamos que decir que es el olvido, el olvido es su fuente creadora. El problema de que Eva no recuerde lo que hizo en el momento en que el brote psicótico se hizo presente en su vida es la razón de ser del documental. Esa barrera para acceder a sus recuerdos es porque es algo angustiante para ella recordar. Lo que la llevó a buscar en las memorias de sus seres queridos aquello que no recuerda. Y ella misma da las razones que nosotros estamos señalando cuando le preguntan sobre el nombre del documental:

Me parece que los recuerdos no se olvidan nunca [...] y creo que nunca se olvida ni se borra, se resguarda en alguna parte para protegerte, y está ahí [...] No podía ponerle memoria desaparecida o memoria vista. Era memoria oculta porque estaba ahí. (Villaseñor, 2015)

Eva está hablando del inconsciente. Es consciente de que los recuerdos están en su memoria, y que el olvido le ayuda a protegerse de esos recuerdos en donde cree haberse expuesto ante toda la escuela. Pero habla de una memoria inconsciente. A lo mejor en la teoría documental no hablan del inconsciente o de una memoria inconsciente, pero los documentales sí. El inconsciente habla en

los documentales. Habla a través de Eva Villaseñor, de María Inés Roqué, de Medhin Tewolde, de Nicolas Prividera, de Gian Cassini. Habla a través de cada directora y director que pone su voz, su cuerpo y su historia personal en un documental. Cuando exponen sus preguntas, su dolor, sus tristezas, sus alegrías, sus motivaciones y deseos. Al momento de confrontarse con el pasado, de evocar los recuerdos el inconsciente está ahí, en espera de ser escuchado.

A modo de conclusión

Sin duda alguna queda mucho más por decir de la relación que pueda haber entre el cine documental en pri-

mera persona y el psicoanálisis. Esto apenas es un acercamiento. Lo primordial es seguir aportando ideas al cine en primera persona como se planteó desde un principio en el trabajo.

Ya hemos observado cómo el inconsciente actúa en la memoria, como también el documental en primera persona se ha utilizado como un medio para dar respuesta a ciertas dolencias, inclusive en esa búsqueda por encontrar alivio se ha puesto en escena el trabajo del campo psi. Lo que invita a pensar con mayor firmeza que puede haber un trabajo en conjunto, ya sea teórica o prácticamente. Aun así, quedaría por preguntarse, cómo darles un lugar en los documentales en primera persona a las demás formaciones del inconsciente como los sueños, los lapsus, los chistes y los actos fallidos.

Referencias

- Aguilar, S. (2018). CASOS PROBLEMÁTICOS PARA LA TEORÍA DEL DOCUMENTAL. *Perspectivas de la Comunicación*, Vol. 11(N.º 2), 177-195.
- Braunstein, N. (2008). *Memoria y espanto o el recuerdo de infancia*. Siglo XXI.
- Freud, S. (1991 [1898]). Sobre el mecanismo psíquico de la desmemoria. En *Obras completas*. Volumen 3. Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1991 [1899]). Sobre los recuerdos encubridores. En *Obras completas*. Volumen 3. Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1991 [1901]). Psicopatología de la vida cotidiana. En *Obras completas*. Volumen 6. Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1992 [1915]). Lo inconsciente. En *Obras completas* Volumen 14. Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1992 [1915]). La represión. En *Obras completas* Volumen 14. Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1991 [1915 - 1916]). Conferencias de introducción al psicoanálisis. En *Obras completas* Volumen 15. Amorrortu Editores.
- Lacan, J. (1984 [1966]). *Escritos 1*. Siglo Veintiuno Editores.
- Lagos, P. (2012). Primera Persona Singular. Estrategias de (auto) representación para modular el “yo” en el cine de no ficción. *COMUNICACIÓN Y MEDIOS*, N. 26, 12-22.
- Martín, G. (Ed.). (2008). *Cineastas frente al espejo*. T & B Eds.
- Nichols, B. (1997 [1991]). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Nichols, B. (2013 [2010]). *Introducción al documental*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Paidós.
- Plantinga, C. (2013 [2009]). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Renov, M. (2004). *The subject of documentary*. University of Minnesota Press.
- Renov, M. (2010). Hacia una poética del documental. *Revista On-Line Cine Documental*, Número 1, 1-29. <http://revista.cinedocumental.com.a>
- Roqué, M. (Directora). (2004). *Papá Iván* [Película].
- Tewolde, M. (Directora). (2020). *Negra* [Película].
- Villaseñor, E. (Directora). (2014). *Memoria oculta* [Película].

¹ Chris Marker y Joris Ivens

² Jonas Mekas, Maya Deren, Stan Brakhage y Hollis Frampton.

³ Traducción del autor* Es el ámbito de la no ficción el que más explícitamente ha articulado este anhelo cientificista; es aquí también donde se han centrado los debates en torno a la evidencia, la objetividad y el conocimiento. Yo diría, por tanto, que el cine de no ficción y el proyecto científico están vinculados históricamente.

⁴ Esta crisis no es único del cine en primera persona, hay otros casos que son problemáticos para la teoría documental, pues desafían suposiciones básicas de lo que el documental debería de ser, tales como el documental en tiempo condicional, el documental de teoría conspirativa, el documental de propaganda militar y el documental animado (Aguilar, 2018).

⁵ Michel Renov, Sergio José Aguilar.

⁶ https://youtu.be/jpmjBm6_cX8?si=20PMSShaELlffVSq

⁷ “*Sobre los mecanismos de la desmemoria*” (1898); “*Sobre los recuerdos encubridores*” (1899); “*Recuerdos de la infancia y recuerdos encubridores*” (1901).