UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Formas poéticas, expandidas y patrimoniales de la memoria en documentales iberoamericanos desde el año 2000

Alba Anaya Dominguez

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  https://creativecommons.org/licenses/?lang=ca

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  https://creativecommons.org/licenses/?lang=es

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  https://creativecommons.org/licenses/?lang=en

TESIS DE DOCTORADO

UNIVERSITÉ RENNES 2
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

ECOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues Bretagne
Spécialité: *Arts du spectacle: cinéma*

Facultad de Ciencias de la Comunicación
Estudios cinematográficos y visuales
Especialidad: Comunicación Audiovisual y Publicidad

Por
Alba ANAYA DOMÍNGUEZ

Formas poéticas, expandidas y patrimoniales de la memoria en documentales iberoamericanos desde el año 2000

Barcelona, 09 julio de 2026

Unidad de investigación : Arts: pratiques et poétiques

Evaluadores antes de la defensa :

Giaime Andrea ALONGE	Professore ordinario - Università di Torino
Fabrice PARISOT	Professeur des universités - Université de Perpignan Via Domitia
María Margarita RAMÍREZ JEFFERSON	Profesora Principal a tiempo completo - Pontificia Universidad Católica del Perú

Composición del jurado :

Giaime Andrea ALONGE	Professore ordinario - Università di Torino
Amelia MELÉNDEZ TÁBOAS	Profesora Ayudante Doctora - Universidad de Castilla-La Mancha
Luisa del Carmen MARTÍNEZ GARCÍA	Titular d'universitat numerari - Universidad Autónoma de Barcelona
Diane BRACCO	Maîtresse de conférences - Université de Limoges
Lionel SOUQUET	Professeur des universités - Université Rennes 2

Directores de tesis :	Arnaud DUPRAT DE MONTERO	Maître de conférences HDR - Université Rennes 2
	Ludovico LONGHI	Professor Lector - Universitat Autònoma de Barcelona
Tutor:	Joaquin PUIG GONZÁLEZ	Titular d'universitat - Universitat Autònoma de Barcelona

Agradecimientos

Quisiera expresar mi más profundo agradecimiento a quienes han hecho posible esta tesis.

En primer lugar, a mis directores de tesis, Arnaud Duprat de Montero (Université Rennes 2) y Ludovico Longhi (UAB), por su guía, paciencia y apoyo constante a lo largo de todo el proceso. También quiero agradecer a Josep Català Doménech, quien comenzó la dirección de esta investigación, por su valiosa orientación y contribuciones iniciales.

Agradezco sinceramente a las realizadoras, los realizadores y las productoras que generosamente compartieron su tiempo, conocimientos y experiencias conmigo, incluyendo a Tatiana Fernández Geara, Paz Encina, Susana de Sousa, Marcela Zamora, Arnau Gifreu Castells, Margarita Herrera, Abner Benaim, entre otros, así como a instituciones y empresas, como Acciona Cultura o Documentamadrid, que hicieron posible el acceso a información, entrevistas y materiales fundamentales para este trabajo.

Mi gratitud se extiende también a las ayudas y becas que han hecho posible el desarrollo de esta investigación en régimen de cotutela internacional, en particular la Beca Rennes Métropole, la Beca Erasmus + y la Beca Avenir, así como las ayudas concedidas por la unidad de investigación Arts : pratiques et poétiques y por la Escuela Doctoral ED ALL de la Universidad Rennes 2.

A mi familia, por su comprensión y acompañamiento constante: a mi mujer, por su apoyo incondicional, su paciencia y sus consejos; y a mi hijo, cuya presencia e inspiración han dado sentido a muchas de las reflexiones que atraviesan esta tesis.

Finalmente, agradezco a todas las personas que, de una u otra manera, han contribuido al desarrollo de este trabajo y a la consolidación de mi formación académica. Su apoyo, confianza y generosidad han sido fundamentales para llevar adelante esta investigación.

Tabla de contenidos

Introducción **9**
Objeto de estudio 9
Justificación del contexto iberoamericano 11
Problemática de investigación 14
Descripción del instrumento metodológico 14
Criterios y proceso de selección del corpus 15
Método de análisis 17
Perspectivas analíticas del corpus 18
Fundamentación del instrumento metodológico 19
Estructura de la tesis 19

PARTE I / EL DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO Y LA MEMORIA: DEFINICIONES Y CONTEXTOS **22**

Capítulo 1 / Evolución del documental: análisis desde sus inicios hasta el siglo XXI **24**
1.1. Del registro objetivo a la interpretación estética y subjetiva 24
1.1.1. En busca de una objetividad utópica 27
1.1.2. El cine del "yo": la subjetividad del documentalista y su autorrepresentación 32
1.1.3. La subjetividad del espectador: proceso de recepción en las multiplataformas y su rol como usuario participativo e interactivo 45
1.1.4. Los riesgos éticos del documental 53
1.2. Formas narrativas y estéticas del documental 56
1.2.1. Teorías de clasificación según Bill Nichols, Michael Renov y Josep Català 56
1.2.2. Hibridación de medios y cambios en las formas de exhibición: el documental expandido y post-media 65
1.2.3. Propuesta de un nuevo modo documental: el cartográfico-testimonial sensible 70

Capítulo 2 / Marco teórico: testimonio y memoria en el documental contemporáneo **79**
2.1. Definición y tipologías del testimonio 79
2.2. Memoria, posmemoria y formación del recuerdo 83
2.3. Las formas tradicionales del testimonio en el cine documental 90
2.4. Espacio, territorio y memoria en el documental 108
2.5. La memoria como paisaje onírico 114

2.6. Tecnología, percepción y memoria 125
2.6.1. Alteraciones del pensamiento y de la percepción del espectador 125
2.6.2. Desafíos éticos y sociales en el uso de la tecnología en el documental 134

Capítulo 3 / Contexto histórico del testimonio en Iberoamérica 139
3.1. Configuración histórica y decolonial de Iberoamérica 139
3.2. Dictaduras militares, violencia de Estado y conflictos armados 142
3.3. Colonialidad del poder y matrices transnacionales de la represión 152
3.4. Identidades subalternas, exclusión y testimonio 154

PARTE II / MEMORIAS EXPANDIDAS 163

Introducción 165

Capítulo 4 / El cuerpo como herramienta de la memoria 167
4.1. El cuerpo como mediación testimonial 167
4.2. El cuerpo del testigo como herramienta narrativa: el caso de *Teatro de guerra* (2018) de Lola Arias 168
4.3. El cuerpo delegado 176
4.3.1.El caso de *Los rubios* (2003) de Albertina Carri 176
4.3.2. El caso de *Memorias de un cuerpo que arde* (2024) de Antonella Sudasassi 184
4.4. El cuerpo de otros: reconstrucción colectiva de la memoria en *Invasión* (2014) de Abner Benaim 187
4.5. El cuerpo animado 194
4.5.1. El giro animado en el testimonio traumático 194
4.5.2. El caso de *Carne* (2019) de Camila Kater 196
4.6. El cuerpo del espectador en las instalaciones inmersivas, RV y 360º: testimonios revividos 202
4.6.1. Experiencias de las migraciones: el caso de *Carne y Arena* (2017) de Alejandro González Iñárritu 206
4.6.2. Inmersión, memoria y archivo: el caso de la instalación *Vida y obra de Frida Kahlo* (2021) de Acciona Ingeniería Cultural 210
4.6.3. Realidad virtual interactiva y danza: el caso de *Masquerade* de Juan Pablo Urgilés (2024) 214
4.6.3.1. Proceso de co-creación comunitaria y desarrollo técnico del dispositivo inmersivo 216
4.6.3.2. Dispositivo narrativo y estructura del recorrido inmersivo 218
4.6.3.3. Experiencia de usuario e interacción corporal 219

4.6.3.4. Capítulos narrativos del documental 221
4.7. La corporeidad del testimonio: análisis comparativo de los casos de estudio 226
4.8. Riesgos y dilemas éticos de la memoria corporal 229

Capítulo 5 / Experiencia expandida: interacción y participación 234
5.1. Narrativas interactivas en el documental: participación del espectador en la construcción de la experiencia 234
5.2. Docuweb y narrativas transmedia 243
5.2.1. El caso del documental transmedia interactivo *La otra orilla-Un mismo lugar* (2017) dirigido por María Margarita Herrera 243
5.2.2. El caso del documental transmedia *Las Sinsombrero* (2015) de Lab RTVE 254
5.3. Cartografía interactiva y testimonio territorial: el caso de *Oficios Creativos* (2021) de Mariana Rivera 260
5.4. El testimonio sonoro e interactivo: el caso de *Proyecto Quipu* (2017) de María Court y Rosemarie Lerner 270
5.5. La interacción en la construcción de la memoria: comparación de los casos de estudio. 274
5.6. Riesgos éticos y límites en los testimonios interactivos y participativos 276

PARTE III / POÉTICA DE LA MEMORIA 280

Introducción 282

Capítulo 6 / La contradicción entre forma y contenido: belleza visual, horror testimonial 285
6.1. Estética, ética y poética en la representación del trauma 285
6.1.1. Estética y violencia 286
6.1.2. Ética del testimonio traumático 289
6.1.3. Lo sublime y lo bello 290
6.2. Infancia e imaginarios del horror: poética de la violencia en *Pequeñas voces* (2011) de Jairo Eduardo Carrillo y Óscar Andrade 291
6.3. Paisaje y memoria: estética háptica del testimonio en *Nostalgia de la luz* (2010) de Patricio Guzmán 298
6.4. Síntesis comparativa de los casos de estudio 306

Capítulo 7 / Estética de la memoria y posmemoria del trauma: entre lo onírico, lo imaginario y lo cotidiano 309
7.1. Resignificar la imagen de archivo: del documento histórico al imaginario emocional 309

7.1.1.Poética del archivo y de la memoria en *Luz oscura* (2017) y *48* (2010) de Susana de Sousa 310
7.1.1.1. Onirismo y espectralidad en *48* (2010) 310
7.1.1.2. Iluminación simbólica en *Luz oscura* (2017) 321
7.2. Lo cotidiano como lenguaje del testimonio intergeneracional: el trauma de la dictadura en *La casa de Argüello* (2018) de Valentina Llorens 330
7.3. Síntesis comparativa de las estrategias poéticas y testimoniales 340
7.4. La tensión entre ética y estética en el documental de la memoria del trauma 344
7.4.1. El dilema ético: estetizar el sufrimiento 344
7.4.2. Los límites de la representación del horror 346
7.4.3. Lo poético como estrategia ética 347
7.4.4. El archivo como campo de disputa 348
7.4.5. Riesgos éticos de la puesta en forma del testimonio 349

PARTE IV / FORMAS PATRIMONIALES DE LA MEMORIA 351

Introducción 352

Capítulo 8 / Testimonio y memoria en la construcción de la identidad cultural 354
8.1. Identidad cultural y testimonio 354
8.1.1. El documental como espacio de producción identitaria 355
8.1.2. Componentes de la identidad cultural 356
8.1.3. Niveles de identidad cultural 361
8.1.3.1. Identidad nacional o institucional 363
8.1.3.2. Identidad histórica 368
8.1.3.2.1. Identidad histórica, memoria y disputa narrativa 368
8.1.3.2.2. El golpe de Estado en Chile (1973): identidad histórica oficial vs. contra-memoria 369
8.1.3.2.3. Posmemoria histórica de El Salvador y Guatemala 373
8.1.3.2.4. Honduras: Berta Cáceres y la memoria de la resistencia 378
8.1.3.3. Identidad atribuida por agentes externos: instituciones, medios o realizadores ajenos 380
8.1.3.4. Identidad comercial y turística 384
8.1.3.5. Identidad local o comunitaria 390
8.1.3.6. Identidad étnica 392
8.1.3.7. Identidad de género 396
8.1.3.8. Identidad construida a partir de la participación social 402
8.1.3.8.1.Los docuwebs colaborativos y el documental social

participativo 403
8.2. Consideraciones éticas en la representación de identidades culturales 409
8.2.1. Reducción cultural 412
8.2.2. Mercantilización y espectacularización 412
8.2.3.Exotización o mirada colonial 413
8.2.4. Absolutización de la representación 413
8.2.5.Fragmentación y recodificación de la voz 413
8.2.6. Exclusión o estigmatización 414
8.2.7.Turismo teórico y estetización del otro 414
8.2.8.Apropiación cultural extractiva 415

Capítulo 9 / El documental testimonial y el patrimonio cultural 416
9.1. Fundamentos conceptuales y disputas en torno al patrimonio cultural 416
9.1.1.Definición de patrimonio cultural 418
9.1.2. Hegemonía de Europa y el colonialismo en el patrimonio de la humanidad 422
9.1.2.1.Ejemplos históricos de exclusión de memorias y patrimonios no occidentales 424
9.1.3. Agentes legitimadores del patrimonio cultural 432
9.1.3.1. El documental como agente de patrimonialización 435
9.1.4. Riesgos y problemas éticos de los procesos patrimoniales en el documental iberoamericano 447
9.2. El testimonio como patrimonio cultural 451
9.3. El documental iberoamericano en la construcción de la memoria patrimonial 454
9.3.1. Formas de la memoria patrimonial en el documental iberoamericano contemporáneo y modalidades de la experiencia 455
9.3.1.1. Memoria territorial 458
9.3.1.1.1. Memoria-paisaje 459
9.3.1.1.2. Memoria cartográfica-sensible 463
9.3.1.2. Memoria performativa y participativa 467
9.3.1.3. Memoria encarnada e inmersiva 470
9.3.1.4. Posmemoria patrimonial 474
9.3.1.5. Memoria-archivo 483
9.3.1.6. Memoria artificial 493
9.3.1.6.1. Desafíos éticos de la inteligencia artificial 500
9.4. El documental de la memoria como monumento 502

Capítulo 10 / Conclusiones 505

10.1. Transformaciones contemporáneas de la memoria en el documental iberoamericano 505
10.1.1. La estetización de la memoria como vía de acceso a lo real 505
10.1.2. Reconfiguración de la relación palabra–imagen 506
10.1.3. Ontología, corporeidad y territorio del testimonio 507
10.1.3.1. El desplazamiento ontológico 507
10.1.3.2. El giro corporal 508
10.1.3.3. El giro espacial 509
10.1.4. Asimetrías y convergencias entre memorias ibéricas y latinoamericanas 511
10.2. Repensar la ética en el documental contemporáneo iberoamericano 516
10.2.1. Ética del espectador 516
10.2.2. Ética y tecnología 517
10.2.3. Ética en la construcción de memoria e identidad colectiva 518
10.3. Consideraciones finales 519
10.4. Limitaciones del estudio y líneas de investigación futuras 522

Synthèse en français de la thèse **524**

Bibliografía **590**

Filmografía **619**

Corpus de análisis 619
Filmografía complementaria o de referencia 623

Anexos **627**
Anexo 1. Entrevistas realizadas 627
Entrevista por videoconferencia a Lola Arias realizada el 21 de julio de 2025. 627
Entrevista en la UAB a Arnau Gifreu sobre el proyecto *La otra orilla – Un mismo lugar* (2017), dirigido por María Margarita Herrera, con dirección de interactividad y desarrollo transmedia a cargo de Arnau Gifreu, el 16 de septiembre de 2025. 637
Entrevista por videoconferencia a Juan Pablo Urgilés, director de *Masquerade* el 15 de diciembre de 2025. 649
Anexo 2. Listado de figuras y tablas 655

Introducción

Objeto de estudio

En la denominada "era del testigo" (Wieviorka, 2006), los relatos personales han adquirido un papel central en la cultura contemporánea, especialmente en los últimos veinticinco años, como documentos culturales y políticos capaces de preservar experiencias históricas, transmitir emociones y disputar las versiones oficiales del pasado[1] (Burton, 2005, p. 3). Tal como advierte Alonso (2018), el estudio de la memoria —prácticamente marginal en las décadas de 1960 y 1970— experimentó un notable auge desde los años ochenta (p. 29). Esta proliferación de testimonios también refleja un contexto de "exceso de memoria", perceptible en la cultura digital y en la sobreexposición de la vida cotidiana, lo que evidencia que "visibilizar ciertos eventos de nuestro pretérito supone, inevitablemente, invisibilizar otros, ya que no existe cosa tal como memoria total" (Alonso, 2018, p. 28).

En este sentido, la memoria, como señala Benjamin (2010) "no es un instrumento para conocer el pasado, sino solo su medio [...] quien quiera acercarse a lo que es su pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava" (p. 350). Esta metáfora resulta pertinente para comprender la función del testimonio como una de las vías de acceso a la memoria en el documental contemporáneo, entendido como una práctica de indagación sensible y crítica sobre el pasado.

En el contexto iberoamericano, las prácticas documentales vinculadas a la memoria han sido clave tanto en la denuncia de violaciones de derechos humanos como en la afirmación de identidades históricamente marginadas o suprimidas.

En este marco, Russell señala que "el cine experimental florece dentro de un contexto poscolonial y posmoderno. Cada vez más artistas y teóricos recurren al cine y al video como medios para abordar cuestiones sociales, desde identidades gay y lesbianas, hasta políticas diaspóricas, memoria cultural y familiar, e historias de opresión, resistencia y sistemas de justicia penal" (Russell, 1999, p. 3). Esta perspectiva resulta especialmente pertinente para el análisis de documentales iberoamericanos contemporáneos, donde las prácticas audiovisuales

[1] Todas las traducciones de citas originales en inglés y francés realizadas en esta tesis son propias.

se vinculan estrechamente con procesos de construcción, transmisión y resignificación de la memoria en relación con problemáticas sociales, políticas y culturales.

La presente investigación centra su análisis en documentales producidos en países de América Latina de lengua española y portuguesa —Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, República Dominicana, Uruguay y Venezuela—, junto con las antiguas metrópolis coloniales, España y Portugal[2].

Esta delimitación crítica de Iberoamérica se realiza considerando criterios históricos y culturales, priorizando los territorios vinculados por la colonización ibérica y por dinámicas de memoria, resistencia y construcción identitaria, y excluyendo otros miembros de la comunidad iberoamericana formal, como Andorra y Guinea Ecuatorial, cuya incorporación responde a razones diplomáticas o lingüísticas ajenas al eje de análisis de este estudio. Este enfoque permite situar el corpus en un marco histórico y descolonial, centrado en la interacción entre colonizadores y colonizados y en las herencias culturales compartidas que atraviesan la producción documental en la región.

El análisis se enfoca en formas de memoria iberoamericanas que se configuran a partir del testimonio oral o escrito —relatos, entrevistas, cartas, diarios o narraciones familiares— y que funcionan como punto de partida para la reconstrucción subjetiva del pasado. En este sentido, Beverley (1987) define el “testimonio” del siguiente modo:

> Una narración (...) contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato. Su unidad narrativa suele ser una "vida" o una vivencia particularmente significativa (situación laboral, militancia política, encarcelamiento, etc.). La situación del narrador en el testimonio siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha (p. 9).

[2] Real Academia Española. (s. f.). *Iberoamérica*. https://www.rae.es/dpd/Iberoam%C3%A9rica; Secretaría General Iberoamericana. (s. f.). *Clasificación de países miembros de la Cumbre Iberoamericana*. https://segib.org/es/cumbres-iberoamericanas/

El documental se consolida así como un espacio privilegiado para la elaboración y transmisión de la memoria, y opera como un espacio de elaboración colectiva del trauma y de resignificación ética y estética de la experiencia recordada. En esta investigación, el trauma se entiende como la huella social y cultural producida por experiencias de violencia colectiva —como dictaduras, represión estatal, desapariciones forzadas o conflictos armados— cuyas consecuencias se prolongan en la memoria individual y colectiva y condicionan las formas contemporáneas de representación del pasado.

Desde mediados de la década de 1990, este campo ha atravesado una transformación que ha ampliado sus formas creativas y conceptuales, aunque es a partir del año 2000 cuando se observa un mayor número de propuestas que combinan innovaciones estéticas y retóricas para la representación de la memoria a partir del testimonio. En este contexto, Català (2021) introduce el concepto de posdocumental para referirse a aquellas prácticas que, sin desligarse de la realidad, incorporan la imaginación, la especulación y la experimentación como componentes centrales de su lenguaje (p. 81). Este tipo de documental se distingue por trascender los límites del cine documental clásico, al integrar elementos de ficción, documental y vanguardia, situando la estética como punto de partida para explorar y cuestionar la realidad (Català, 2021, p. 86). Así, mientras el documental tradicional se orientaba a registrar imágenes del mundo con el propósito de evidenciar una situación determinada, el posdocumental se propone activar —en diálogo con el espectador— un proceso reflexivo sobre las condiciones mismas de la realidad (Català, 2021, p. 82).

Marín (2021) enfatiza la necesidad de aproximarse a la diversidad de producciones digitales en continua evolución, caracterizadas por la hibridación de lenguajes y la ruptura de los límites tradicionales (p.5). En consonancia con estas transformaciones, la presente investigación adopta una concepción ampliada del documental que contempla sus formas híbridas, experimentales y posdocumentales, con el fin de dar cuenta de la pluralidad de estrategias mediante las cuales la memoria, articulada a través del testimonio, se configura en el ámbito audiovisual contemporáneo.

Justificación del contexto iberoamericano

La elección del contexto iberoamericano como objeto de estudio responde a una serie de razones históricas, políticas, culturales y estéticas que han configurado de manera determinante la producción audiovisual de la región y los modos de elaboración social de la

memoria. A lo largo del siglo XX y las primeras décadas del XXI, Iberoamérica ha estado atravesada por dictaduras militares, conflictos armados internos, procesos autoritarios, represión estatal, desapariciones forzadas, desplazamientos masivos, violencia de género y racismo. Estas dinámicas han generado realidades marcadas por la vulneración de derechos humanos y por la persistencia de múltiples formas de violencia, especialmente aquellas de carácter estructural, que configuran un campo de memorias en disputa.

El concepto de violencia estructural, formulado por Johan Galtung (1969), se refiere a formas de violencia inscritas en el orden social, económico, cultural y político, que operan de manera indirecta a través de la desigualdad, especialmente en la distribución de recursos, poder y oportunidades (p. 175). El autor explica que este tipo de violencia se manifiesta cuando las estructuras sociales producen daño, exclusión o privación sistemática:

> Está incorporada en la estructura. Así, cuando un marido golpea a su esposa, se trata claramente de violencia personal; pero cuando un millón de maridos mantienen a un millón de esposas en la ignorancia, se trata de violencia estructural(...) De modo correspondiente, en una sociedad donde la esperanza de vida es el doble en las clases altas que en las bajas, se ejerce violencia incluso si no hay actores concretos a quienes se pueda señalar como atacantes directos, como ocurriría si una persona matara a otra.(...) Para no sobrecargar la palabra violencia, a veces nos referiremos a la condición de violencia estructural como injusticia social (Galtung, 1969, p. 171)

En esta perspectiva, la violencia no requiere necesariamente la presencia de un agresor visible ni de un acto físico, sino que se manifiesta cuando determinadas condiciones sociales impiden a grupos enteros el acceso a derechos fundamentales.

Esta noción ha sido ampliada por diversos autores que han subrayado su carácter multidimensional. En este sentido, Paul Farmer (2003) define esta violencia como:

> Una categoría amplia que incluye una serie de agresiones contra la dignidad humana: pobreza extrema y relativa, desigualdades sociales que van desde el racismo hasta la desigualdad de género, y las formas más espectaculares de violencia que son indiscutiblemente violaciones de los derechos humanos, algunas de ellas como castigo por los esfuerzos para escapar de la violencia estructural (p. 1)

Por su parte, Segato (2016) sostiene que la violencia de género debe entenderse como "estructural" (p. 84), afirmando que "es el cimiento patriarcal el que funda todas las desigualdades y expropiaciones de valor que construyen el edificio de todos los poderes —económico, político, intelectual, artístico, etc.—" (p. 19). La posición femenina se ubica en el "imaginario patriarcal colonial-moderno" (p. 23), mientras que la modernidad actúa como "una máquina productora de anomalías y ejecutora de expurgos" (p. 24). Segato explica que este imaginario establece "la relación jerárquica que llamamos «género» como estructura binaria y desigual por la cual la posición masculina secuestra para sí la plataforma de enunciación de verdades de interés universal llamada «esfera pública»" (p. 83).

Estas perspectivas permiten comprender que las violencias estructurales —de género, raciales, sexuales, políticas, económicas, migratorias y territoriales— son procesos sostenidos en el tiempo y normalizados desde las instituciones, inscribiéndose en memorias colectivas atravesadas por el trauma y la desigualdad.

En este contexto, el documental ha operado como un espacio de elaboración colectiva del trauma y de resignificación ética y estética del pasado, contribuyendo a la activación de memorias silenciadas, subalternas o fragmentadas. A diferencia de otros contextos internacionales, en Iberoamérica, donde las políticas de la memoria han sido objeto de disputa, censura o manipulación, el testimonio audiovisual se convierte en un acto político y performativo, no como fin en sí mismo, sino como una de las formas a través de las cuales se construyen y disputan las memorias.

Esta investigación se interesa por testimonios relacionados con violaciones de derechos humanos, víctimas de violencias estructurales o memorias producidas desde posiciones subalternas. Este enfoque dialoga con estudios de la memoria y perspectivas decoloniales que cuestionan jerarquías epistémicas y narrativas hegemónicas sobre el pasado.

Asimismo, este proyecto se ve atravesado por una motivación personal que incide de manera decisiva en la elección del objeto de estudio. La investigación surge a partir de una historia familiar marcada por la violencia política, el trauma y el silenciamiento impuestos durante la dictadura franquista, caracterizada por procesos de transmisión intergeneracional de la memoria, así como por una relación intelectual y afectiva con América Latina, territorio que también ha pasado por dictaduras, represiones, desapariciones y violencias estructurales.

Este doble anclaje permite asumir una perspectiva ética y crítica, capaz de abordar tanto las afinidades como las tensiones entre las memorias ibéricas y latinoamericanas. Más allá de las resonancias, emergen fricciones vinculadas al legado colonial, la destrucción de identidades, los procesos de racialización y la subordinación de ciertos saberes, experiencias y memorias por relatos hegemónicos.

Problemática de investigación

Esta investigación analiza las transformaciones estéticas y retóricas del testimonio como forma de articulación de la memoria en los documentales iberoamericanos desde el año 2000. Durante este período, las producciones audiovisuales han desarrollado estrategias innovadoras para representar relatos de víctimas de diversas formas de violencia, explorando dimensiones subjetivas, corporales y emocionales que dialogan con perspectivas decoloniales y con enfoques críticos sobre la historia y la injusticia social.

La pregunta de investigación que guía este trabajo es: ¿cómo se articulan los recursos estéticos y retóricos del documental contemporáneo con el testimonio para activar, expandir y resignificar las formas de la memoria en el contexto iberoamericano, y qué nuevas configuraciones de la memoria colectiva, la identidad cultural y el patrimonio emergen de estas prácticas?

Descripción del instrumento metodológico

La presente investigación adopta un enfoque cualitativo, hermenéutico, comparativo e interdisciplinario, orientado al análisis en profundidad de un corpus estratégico de documentales iberoamericanos producidos a partir del año 2000.

Se ha elegido este período porque marca un punto de inflexión no solo en los modos de producción, expresión y articulación discursiva del documental en la región, sino también en la evolución tecnológica que transforma sus condiciones de creación, circulación y recepción. A partir de mediados de los años noventa del siglo XX, el testimonio —históricamente central en el género— comienza a experimentar un proceso de reformulación: surgen propuestas más íntimas, subjetivas y experimentales (Ruffinelli, 2010, p. 60), que redefinen tanto el lenguaje estético como las convenciones narrativas del documental. Paralelamente, la expansión de tecnologías digitales —como la edición no lineal, la animación digital, las

plataformas web y los dispositivos interactivos e inmersivos— amplía las posibilidades formales y experienciales del medio.

Sin embargo, es a partir del año 2000 cuando surge un mayor número de propuestas audiovisuales que combinan criterios de dirección y/o producción iberoamericana, se inscriben en los contextos culturales de los veintidós países iberoamericano y presentan innovaciones estéticas y retóricas en la representación del testimonio como forma expandida de construcción de memoria.

El objetivo principal es explorar las múltiples configuraciones del testimonio audiovisual como uno de los ejes a través de los cuales se construyen memorias poéticas, expandidas y patrimoniales, especialmente en contextos marcados por el trauma, la resistencia y los procesos de transformación social. El testimonio es concebido aquí no solo como contenido temático, sino como una forma discursiva, estética y política, inscrita en un campo más amplio de prácticas de memoria, con capacidad para articular recuerdos e identidades desde una perspectiva ética y crítica.

Criterios y proceso de selección del corpus

El corpus de esta investigación está conformado por un conjunto estratégico de documentales iberoamericanos producidos a partir del año 2000, seleccionados en función de su relevancia temática, formal y contextual para el análisis de las formas poéticas, expandidas y patrimoniales de la memoria.

La selección se realizó atendiendo de forma combinada a criterios de dirección y/o producción iberoamericanas, así como al contexto cultural del relato. Se consideran obras dirigidas por cineastas iberoamericanos, o bien producidas por compañías con sede en Iberoamérica, y centradas en problemáticas, memorias y experiencias situadas en este espacio cultural. Este enfoque permite considerar tanto las condiciones materiales de producción como los marcos sociales desde los cuales se construyen las memorias audiovisuales.

Dentro del corpus se distinguen distintos niveles de análisis: algunas obras constituyen estudios de caso analizados en profundidad, mientras que otras —incluidas aquellas que no se inscriben estrictamente en este marco geográfico o temporal— cumplen una función comparativa, contextual o teórica. Esta diferenciación responde a una estrategia cualitativa y

tipológica: no se persigue una representatividad estadística, sino mapear la riqueza expresiva y formal del testimonio como dispositivo de activación de la memoria en el documental iberoamericano contemporáneo, así como problematizar y enriquecer las categorías analíticas de la investigación desde una perspectiva crítica y reflexiva.

El proceso de selección se apoyó en una revisión bibliográfica especializada y en el análisis de catálogos académicos y de festivales internacionales, priorizando aquellas obras que han generado reconocimiento crítico o han abierto vías expresivas innovadoras en torno a la representación testimonial. Esta combinación de fuentes permitió articular un corpus diverso y metodológicamente coherente.

Los principales criterios considerados fueron los siguientes:

- Pertinencia temática: las obras seleccionadas colocan el testimonio como eje central de la narración, en tanto dispositivo de activación de la memoria, ya sea de forma explícita (mediante la presencia de testigos ante la cámara) o a través de recursos híbridos como reconstrucciones, estrategias performativas o dispositivos interactivos. Se valoraron tanto testimonios directos como propuestas más experimentales, capaces de expandir los límites de esta forma discursiva.

- Diversidad formal y tecnológica: el corpus incluye documentales que exploran una amplia gama de técnicas narrativas, estéticas y tecnológicas —desde el uso del archivo y la puesta en escena, hasta la exploración de la corporalidad o los lenguajes transmedia—, lo cual permite observar la plasticidad del testimonio frente a las transformaciones del lenguaje audiovisual contemporáneo.

- Relevancia contextual: las obras se vinculan directamente con procesos históricos, sociales o políticos significativos en Iberoamérica, como dictaduras, conflictos armados, luchas por los derechos humanos, migraciones forzadas, desapariciones, formas de violencia estructural o memorias de colectivos históricamente subalternos.

- Representatividad tipológica: más que buscar una muestra exhaustiva, se optó por un conjunto estratégico de casos paradigmáticos que permite ilustrar la variedad de enfoques y formatos mediante los cuales el testimonio ha sido reelaborado, tensionado o resignificado por distintas generaciones de cineastas y en diversos contextos culturales y geográficos.

Método de análisis

La investigación articula diversas herramientas metodológicas para un abordaje riguroso y multidimensional del corpus:

- Análisis de contenido cualitativo: se realiza un estudio detenido de los temas centrales de cada documental, identificando las modalidades del testimonio, los recursos narrativos empleados y las estéticas dominantes.

- Semiótica visual: se examina la construcción visual y sonora del testimonio, prestando especial atención a la disposición espacial, la posición de cámara, el montaje, la relación imagen-sonido y los elementos simbólicos que estructuran la puesta en escena.

- Estudios fílmicos: se analizan las estrategias narrativas específicas del documental contemporáneo, con énfasis en el uso del archivo, las hibridaciones genéricas, las formas de autorrepresentación y las innovaciones formales que configuran nuevas gramáticas del testimonio.

- Comparación transversal: a partir del contraste entre obras procedentes de distintos países y contextos, se trazan paralelismos y divergencias que permiten visibilizar patrones emergentes, así como especificidades culturales en la forma de representar el testimonio audiovisual y de construir memoria en clave poética, expandida y patrimonial.

- Entrevistas: se incorporan entrevistas realizadas a cineastas del documental iberoamericano contemporáneo con el objetivo de contextualizar las decisiones estéticas, retóricas y éticas vinculadas a la representación del testimonio. Estas entrevistas no se aplican de manera sistemática a la totalidad de los casos de estudio, sino que se utilizan de forma selectiva en aquellos casos en los que resulta necesario complementar la información disponible o profundizar en aspectos específicos del proceso creativo y del posicionamiento autoral. Las entrevistas se emplean como fuente empírica complementaria y se integran de manera puntual en los estudios de caso del corpus principal, contribuyendo a la triangulación entre análisis fílmico, posicionamiento autoral y contexto de producción. Las transcripciones completas de

las entrevistas pueden consultarse íntegramente en los anexos de la presente investigación.

- Dimensión ética: el análisis incorpora de manera transversal una reflexión sobre la ética del testimonio, centrada en las implicaciones que conlleva la representación de sujetos reales, así como en la relación triangular entre realizador, testigo y espectador, entendida como una relación de co-construcción de memoria.

Perspectivas analíticas del corpus

El instrumento metodológico organiza el análisis del corpus a partir de tres perspectivas analíticas transversales, que estructuran las distintas formas de articulación de la memoria a través del testimonio en el documental iberoamericano reciente:

1. Formas expandidas de la memoria: incluye obras que trascienden los marcos tradicionales del testimonio a través de dispositivos tecnológicos, entornos virtuales o estrategias performativas. Aquí se explora cómo el cuerpo del testigo, del realizador o incluso del espectador se inscribe en la narrativa, generando experiencias interactivas, inmersivas y multisensoriales.

2. Formas poéticas del trauma: este eje contempla documentales que privilegian el componente estético y sensorial del testimonio. Se destacan recursos como la metáfora visual, las estructuras narrativas no lineales o las atmósferas sonoras, empleados para transmitir experiencias traumáticas o memorias silenciadas desde una perspectiva subjetiva y evocadora.

3. Formas patrimoniales de la memoria: refiere a aquellas obras que contribuyen activamente a la configuración de la memoria colectiva como patrimonio cultural inmaterial vivo. Se analizan estrategias como el uso de archivos, las narrativas intergeneracionales o los procesos de resignificación cultural que articulan el pasado con el presente.

Fundamentación del instrumento metodológico

La construcción de este instrumento metodológico se fundamenta en una concepción del testimonio como categoría crítica que excede su dimensión referencial. En tanto forma discursiva, política y estética, el testimonio es capaz de vehicular memorias plurales, generar procesos de identificación y disputar las interpretaciones oficiales del pasado.

El carácter estratégico y tipológico del corpus responde a la intención de mostrar la amplitud de formas y significaciones que adopta el testimonio audiovisual en su función de articular memorias en el documental contemporáneo. Lejos de buscar la homogeneidad, se privilegia la heterogeneidad como vía para explorar su mutabilidad, su plasticidad formal y su potencia crítica frente a los discursos hegemónicos.

En definitiva, este instrumento metodológico permite abordar los documentales seleccionados como espacios de experimentación ética y estética, donde el testimonio actúa como núcleo articulador de formas poéticas, expandidas y patrimoniales de la memoria, lo que permite repensar los vínculos entre documental, identidad y prácticas memoriales en el ámbito iberoamericano contemporáneo.

Estructura de la tesis

Esta investigación se estructura en cuatro partes fundamentales. La Parte I, titulada "El documental contemporáneo y la memoria: definiciones y contextos", se divide en tres capítulos y establece el marco teórico de la investigación. Se centra en el análisis del documental contemporáneo y en su evolución, desde los planteamientos iniciales de objetividad y registro de lo real hacia formas más subjetivas, testimoniales y performativas. Asimismo, propone una lectura crítica de sus transformaciones formales y discursivas. Además, incluye una aproximación conceptual al testimonio, examinando sus definiciones y características principales, y contextualizando históricamente el testimonio en Iberoamérica como práctica de memoria.

A partir de esta base, la investigación se desarrolla en torno a tres grandes ejes temáticos que permiten explorar cómo el testimonio —en sus modalidades poéticas, expandidas y patrimoniales— se articula en el documental iberoamericano contemporáneo como herramienta para la construcción de la memoria colectiva y la identidad.

La Parte II, titulada “Memorias expandidas”, se divide en dos capítulos y aborda la expansión de la memoria en espacios reales, virtuales o imaginarios, explorando diversas dimensiones complementarias, como el papel del cuerpo y las formas de interacción y participación activa del espectador.

- El capítulo 4, *“*El cuerpo como herramienta de la memoria*”*, analiza cómo el cuerpo del testigo, del realizador o del espectador se convierte en un eje central para la transmisión del testimonio y para la activación de memorias encarnadas. En documentales de realizadores como Alejandro González Iñárritu, Albertina Carri o Lola Arias, el cuerpo encarna la experiencia vivida y reactiva el recuerdo mediante la voz, la gestualidad, la escenificación o la inmersión sensorial, integrando dimensiones somáticas, emocionales y estéticas.
- El capítulo 5, “Experiencia expandida: interacción y participación”, examina cómo la memoria se amplía en documentales interactivos, transmedia y participativos, como los docuweb de Margarita Herrera, María Court, Rosemarie Lerner o Mariana Rivera. El espectador participa activamente, navegando, seleccionando, aportando su voz o recorriendo espacios digitales vinculados a recuerdos colectivos, transformando la relación entre memoria, testimonio y audiencia.

La Parte III, titulada *“*Poética de la memoria”, también dividida en dos capítulos, se centra en cómo el trauma y las vivencias derivadas de regímenes autoritarios se plasman en el cine documental a través de recursos poéticos, activando la memoria emocional, simbólica y sensorial del espectador.

- El capítulo 6, “La contradicción entre forma y contenido: belleza visual, horror testimonial”, estudia la tensión entre la dimensión estética y el relato del sufrimiento en obras de Jairo Eduardo Carrillo, Óscar Andrade y Patricio Guzmán, considerando la relación entre violencia, ética del testimonio y percepciones de lo sublime y lo bello.
- El capítulo 7, “Estética de la memoria y posmemoria del trauma: entre lo onírico, lo imaginario y lo cotidiano”, analiza el uso de la imagen de archivo y la poética de lo cotidiano en el testimonio intergeneracional en obras de Susana de Sousa y Valentina Llorens.

La Parte IV, titulada *"*Formas patrimoniales de la memoria", también se divide en dos capítulos y explora el modo en que el documental testimonial contribuye a la conformación de la memoria cultural y a la articulación entre testimonio, identidad e imaginarios patrimoniales.

- El capítulo 8, *"*Testimonio y memoria en la construcción de la identidad cultural", se centra en la representación de identidades culturales en el documental iberoamericano contemporáneo. Se analizan obras de directores como Tatiana Huezo, Laura Herrero Garvín, Mariano Agudo y Gabriel Franco, considerando distintos niveles de identidad y los desafíos éticos en su representación.
- El capítulo 9, "El documental testimonial y el patrimonio cultural", analiza el papel del documental en la conservación y transmisión del patrimonio cultural, incluyendo ejemplos de obras de José Luis López-Linares, Allgood y de Castro, y Alfredo Ghierra, y considerando cómo el testimonio audiovisual contribuye a visibilizar memorias históricamente marginadas y cuestionar los modelos hegemónicos de patrimonialización, muchas veces asociados a enfoques coloniales y eurocéntricos.

Finalmente, la tesis incluye un capítulo de conclusiones, donde se articulan los ejes tratados y se presentan las limitaciones de la investigación, así como posibles líneas de trabajo futuras.

PARTE I /

EL DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO Y LA MEMORIA: DEFINICIONES Y CONTEXTOS

Capítulo 1 / Evolución del documental: análisis desde sus inicios hasta el siglo XXI

1.1. Del registro objetivo a la interpretación estética y subjetiva

Este capítulo no pretende ofrecer una historia general del cine documental, sino proponer un marco de análisis que permita entender el tránsito desde formas de representación centradas en la objetividad hacia aquellas orientadas a la experiencia, la subjetividad y la performatividad. A través de una revisión crítica de algunas teorías y obras fundamentales, sin abarcar todas, se busca explorar cómo el documental ha desplazado su eje desde la observación de lo factual hacia la expresión del yo, lo íntimo y lo testimonial, en diálogo con las transformaciones culturales y tecnológicas del siglo XX y XXI.

En lugar de reconstruir cronológicamente la evolución del género, se plantea un desplazamiento epistemológico y estético: del documental concebido como registro objetivo a un documental que reconoce su propia mediación y se construye desde la experiencia tanto del sujeto que filma como del sujeto filmado.

El concepto de "realidad" en el documental ha experimentado variaciones desde los inicios del género. En su etapa clásica, el documental aspiraba a la objetividad como vía para capturar lo real. Sin embargo, la posibilidad misma de delimitar qué es lo real ha sido crecientemente cuestionada, pues tanto sus fronteras como su definición resultan inestables. Como señalan Català y Cerdán (2007), especialmente en los últimos años, "nos hallamos en el epicentro de un cambio de paradigma en el que se ven profundamente implicadas nuestra idea de lo real y sus representaciones" (p. 24). Dicho cambio sitúa en el centro la problemática de las fronteras entre realidad y representación.

Según el *Diccionario de la lengua española*, lo "real" se refiere a aquello que "tiene existencia objetiva[3]", mientras que "realidad" se define como la "existencia real y efectiva de algo" o la "verdad de lo que ocurre verdaderamente[4]". No obstante, múltiples estudios han mostrado que la realidad, más que una entidad estable, puede entenderse como una

[3] Real Academia Española. (s. f.). *Real*. En Diccionario de la lengua española.Recuperado el 15 de septiembre de 2022 de https://dle.rae.es/real

[4] Real Academia Española. (s. f.). *Realidad*. En Diccionario de la lengua española.Recuperado el 15 de septiembre de 2022 de https://dle.rae.es/realidad

construcción cognitiva dependiente de la interpretación que el sujeto hace de los estímulos del entorno (Gutiérrez y Hernández, 2003, p. 3). Del mismo modo, la "verdad", entendida como adecuación entre lo que se dice y lo que sucede, resulta problemática en el campo documental, donde la mediación es inevitable.

La "verdad", por su parte, se define como la conformidad de lo que se dice con lo que se piensa o se siente, es decir, lo que es genuino o auténtico, aquello que se ajusta a los hechos y a la realidad. Sin embargo, la "verdad" de los documentales ha sido cuestionada desde los orígenes del género. Sontag (2011) advierte que "la imagen fotográfica (...) no puede ser simplemente una transparencia de algo que sucedió. Siempre es la imagen que alguien eligió; fotografiar es enmarcar, y enmarcar es excluir" (p. 45). Aunque la filósofa neoyorquina se refería a la fotografía en esa cita, el debate teórico sobre el documental ha abordado esta misma cuestión. La presunción de objetividad de los documentales ha sido cuestionada desde que se reconoce que toda representación implica una selección inevitablemente subjetiva de fragmentos de la realidad para mostrarlos en una película o en una imagen fotográfica. Al respecto, Nichols (1983) afirma:

> Los documentales siempre fueron formas de representación, nunca abrieron ventanas a la "realidad"; el cineasta fue siempre un espectador-testigo y un fabricante activo de sentido, un productor de discurso cinematográfico en lugar de un reportero neutral que conoce oralmente las cosas como realmente son (p. 18)

La discusión contemporánea sobre la "verdad" documental se sitúa así en torno a dos niveles: el origen de la imagen (manipulación y métodos de filmación) y la organización de la imagen (edición) (Corner, 2008, p. 26). Dicho de otro modo, el concepto de la "verdad" no es estático ni objetivo, sino complejo y condicionado por las decisiones técnicas y creativas de los realizadores. Por un lado, depende de la forma en la que se filma, de la manipulación que se puede hacer antes, de la selección del encuadre o de la puesta en escena, o bien después, en el montaje y la edición. En este último se decide la selección y el orden, y con ello, la narrativa puede modificarse de infinitas formas que influyen en la recepción del espectador, ocultando o resaltando unos u otros aspectos de lo real.

Así, la subjetividad está en el centro del debate. La subjetividad puede entenderse como la interpretación personal de la realidad, configurada por las experiencias, emociones, creencias y perspectivas de cada individuo. En el contexto del cine documental, no basta con reconocer

que todo documental contiene un componente subjetivo; la subjetividad se ha convertido en un elemento central en el desarrollo de muchas propuestas contemporáneas, orientadas a transmitir una realidad más compleja y plural. Bruzzi (2006) explica: "el documental ha seguido una progresión evolutiva hacia una mayor introspección y subjetividad, pero su evolución ha estado determinada por la supuesta búsqueda genérica de los documentalistas de formas mejores y más auténticas de representar la realidad " (p. 4).

Podría afirmarse entonces que la subjetividad está inevitablemente presente y que, lejos de constituir una limitación, se convierte en un recurso que permite una representación más amplia, profunda y emocional de la realidad, al posibilitar la coexistencia de múltiples perspectivas y relatos.

En este contexto, resulta relevante la definición de documental de John Grierson como el "tratamiento creativo de la realidad" (Grierson y Hardy, 1971, p. 13). El cineasta escocés no limitaba el documental a un simple reflejo objetivo e imparcial de la realidad. Contrariamente a esta idea, quizás se refería a que el documental tuviera una dimensión creativa al intervenir en la representación de lo real, o en otras palabras, a la "aplicación de la estética cinematográfica al conocimiento de la realidad" (Català, 2017, p. 199).

Esta mediación entre lo real y lo representado ha contribuido a difuminar progresivamente los límites entre verdad y ficción dentro del género, dando lugar a nuevos estilos y formatos, con formas poéticas y experimentales que reflejan una realidad abierta a múltiples interpretaciones.

Por otra parte, el denominado "giro subjetivo[5]" también está estrechamente relacionado con el reconocimiento del realizador como un sujeto visible y activo, cuya presencia no solo enriquece la narrativa, sino que también introduce su propia subjetividad como parte esencial de la construcción del relato. Este desplazamiento lleva a cuestionar no solo qué se considera real, sino también cómo el propio realizador influye en la percepción de esa realidad.

En este sentido, resulta necesario examinar de qué manera la visibilidad de la subjetividad del cineasta transforma la percepción del documental y afecta a su estructura y a su narrativa.

[5] Término utilizado por Josep Català para hablar de los diferentes giros del documental. El "giro subjetivo" se refiere a cuando "la realidad se amplía y la cámara deja de ser el instrumento mediador entre la realidad y el público que se desvanece una vez usado" y, por lo tanto, "aparece el propio documentalista" (Català, 2017, p..193)

La subjetividad del espectador es un elemento crucial para la interpretación de los documentales. El contexto cultural o social influye significativamente en la manera en que cada individuo lee e interpreta la película. Además, el papel del destinatario, tal como lo plantea el propio texto fílmico, ha evolucionado notablemente. En los primeros documentales, el destinatario parecía ser concebido como un observador externo e imparcial, testigo de una realidad que se presentaba como objetiva. En cambio, en la actualidad, los documentales a menudo invitan al espectador a adoptar una postura más activa, participando de manera directa o indirecta en la construcción de las narrativas que estos proponen. Un ejemplo de ello son los docuweb o documentales interactivos, obras concebidas para el entorno digital que permiten al usuario navegar por contenidos no lineales y participar activamente en la construcción del recorrido narrativo. En este sentido, el desarrollo tecnológico ha favorecido nuevas formas de interacción con el documental. Desde esta perspectiva, interesa analizar cómo la tecnología ha transformado el papel del espectador en los documentales contemporáneos y de qué modo se integra su subjetividad en los procesos de interpretación y construcción de sentido.

El documental contemporáneo se presenta entonces como un espacio dinámico en el que interactúan diversas subjetividades y donde la realidad se muestra a través de una variedad de enfoques creativos, continuando así con la tradición de experimentación que ha caracterizado históricamente al género.

1.1.1. En busca de una objetividad utópica

Tras haber examinado cómo los conceptos de realidad, verdad y subjetividad atraviesan la historia del documental, resulta pertinente observar cómo estas tensiones se manifestaron ya desde sus orígenes. En sus primeras décadas, el documental se configuró bajo el ideal de ofrecer una representación fiel de lo real, una aspiración que prolongaba tradiciones previas de las artes visuales. De hecho, esta voluntad de transparencia recuerda a la célebre noción renacentista de Leon Battista Alberti, para quien la pintura era una "ventana abierta[6]" hacia la realidad, un paradigma que más tarde sería desmantelado por las vanguardias artísticas.

[6] "Primero que nada, donde voy a dibujar inscribo un rectángulo de ángulos rectos tan grande como lo desee, el cual considero una ventana abierta a través de la cual veo lo que será pintado (lo que deseo pintar)" (Alberti, 1996, p. 88).

En esta etapa inicial, el documental se concibió como una herramienta de observación en la que el cineasta debía permanecer invisible. Català (2017) denomina esta aspiración "documentalismo ideal", orientado a capturar la realidad tal como es (p. 196). Un ejemplo claro de este tipo de documentales lo constituyen *La llegada de un tren a La Ciotat* (*L'arrivée d'un train à La Ciotat,* 1895) y *La salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon* (*La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 1895) ambas realizadas por los hermanos Lumière.

En *La llegada de un tren a La Ciotat,* como indica su título, la cámara fija registra el arribo de un tren a la estación y el desplazamiento espontáneo de pasajeros y transeúntes por el andén. Algo parecido ocurre en *La salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon,* un cortometraje de apenas 45 segundos, en el que también con un plano fijo se observa la salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon.

En ambos casos, la intención de los autores era reflejar escenas de la vida cotidiana mediante la observación de la cámara, sin intervención aparente ni interpretación explícita del acontecimiento filmado. Esta ausencia de artificio genera una sensación de "realidad cruda", como si el espectador estuviera presente en ese momento, ante una representación de la rutina diaria sin mediaciones visibles.

Se trata, entonces, de un tipo de cine que busca capturar la realidad tal como se desarrolla frente a la cámara, concebida como una observadora pasiva. Como señala Bazin (2004), "el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica" (p. 29). Bajo esta lógica, la cámara aparecía como un dispositivo neutro, incapaz de alterar lo observado.

Sin embargo, esta supuesta neutralidad encubría un hecho fundamental que enlaza con el debate expuesto en el apartado anterior: toda representación implica mediación. Incluso en estas filmaciones tempranas, el acto de encuadrar, seleccionar un ángulo o decidir el momento de grabar introduce un punto de vista. Estas elecciones tienen evidentemente un impacto directo en la forma de representar la realidad. Como subraya Robert Flaherty (1939), cineasta estadounidense y pionero del cine documental, al expresar esta idea:

> Esto no implica en absoluto lo que algunos podrían creer, a saber, que la función del director del documental sea filmar sin ninguna selección, una serie gris y monótona de hechos. La selección subsiste, y tal vez de forma más rígida que en los mismos films

> de espectáculo (....). Una hábil selección, una cuidadosa mezcla de luz y sombra, de situaciones dramáticas y cómicas, con una gradual progresión de la acción de un extremo a otro, son las características esenciales del documental, como por otra parte pueden serlo de cualquier forma de arte, pero no son estos los elementos que distinguen al documental de las otras clases de fines; el punto en que divergen unos y otros estriba en lo siguiente: el documental se rueda en el mismo lugar que se quiere reproducir, con los individuos del lugar. Así, cuando se lleva a cabo la labor de selección, se realiza sobre el material documental, persiguiendo el fin de narrar la verdad de la forma más adecuada y no ya disimulándola tras un velo elegante de ficción (p. 3).

En este texto Flaherty explica la función del documentalista como alguien que debe tomar decisiones sobre qué mostrar, cómo hacerlo y cómo dar una estructura al material filmado, y no como un simple testigo del acontecimiento que ocurre frente a la cámara. De hecho, el acto mismo de elegir qué capturar y qué no, introduce, en sí mismo, una interpretación subjetiva.

Por tanto, el director tiene como tarea representar la realidad de la forma más precisa posible, pero reconociendo que todo acto de filmación conlleva un proceso de mediación e interpretación.

Flaherty destaca además en este texto, la distinción del documental de otros géneros, cuando afirma que este se filma directamente en el espacio que se quiere representar; con las personas que habitan en ese espacio. Dicho de otra forma, el documentalista no crea un mundo ficticio o traslada a los actores a otro entorno, sino que se sumerge en el contexto que quiere retratar, convirtiéndose en una especie de mediador entre la realidad y la forma en la que se comunica.

Por lo tanto, la "verdad" que el realizador persigue consiste en una interpretación de los acontecimientos a partir de su selección y organización, con el fin de transmitir el mundo que observa.

Sin embargo, poco después comenzaron a recrearse o dramatizarse ciertas escenas dentro del documental, lo que dificultó aún más la idea de lograr una objetividad absoluta, convirtiendo esta utopía en un ideal inalcanzable.

Un ejemplo de ello es la emblemática película de Robert Flaherty, *Nanuk el esquimal,* (*Nanook of the North,* 1922). Aunque el propio realizador afirma que su intención era "representar la vida bajo la forma en que se vive" (Flaherty, 1939*,* p. 1). Para ello, introduce elementos de ficción al recrear ciertas escenas, como cortar un iglú a la mitad para su correcta iluminación o simular escenas de cazas por el protagonista, que ya no eran practicadas por los habitantes del Ártico en el momento del rodaje (Lanza, 2013, p. 73). Esta película combina entonces la observación directa de la cámara con una narración dramática, planteando la pregunta de si es realmente posible hacer así, una representación fiel de la realidad.

Otro director relevante en esta búsqueda de la objetividad propia del documental de las décadas de 1920 y 1930, es el cineasta soviético Dziga Vertov, especialmente en su película *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929).

La película no sigue una narración con un hilo conductor que guíe la historia, sino que se presentan una serie de escenas cotidianas que reflejan la vida diaria en una ciudad soviética. Concretamente se graban acciones y situaciones que ocurren a lo largo de un día en las ciudades de Kiev, Odesa y Moscú (Bradshaw, 2015). En ella aparecen planos de temas opuestos entre sí, como el nacimiento y la muerte, o la juventud y la vejez, entre otros.

En la película no hay actores que interpreten o dramaticen ninguna escena, ya que Vertov se consideraba un cineasta de la verdad, (*kino-pravda*), y por ello no había intervención de actores o guiones para la narración.

La forma de capturar lo real se realiza con el documental como un instrumento que ayuda a representar la realidad de una manera científica y objetiva. De hecho, el propio Vertov define su película como:

> La suma de los hechos registrados en las películas, o, si se prefiere, no solo la suma, sino el producto, una "matemática superior" de los hechos. Cada elemento o cada factor es un pequeño documento separado. Los documentos se han unido entre sí de manera que, por un lado, estos enlaces representan, por lo tanto, un todo orgánico (Michelson, 1984, p. 84)

Este proceso, como señala Vertov, "nos libera en primer lugar, de la tutela de la literatura y el teatro y nos enfrenta a una cinematografía al 100 por ciento" (Michelson, 1984, p. 85)

En otras palabras, Vertov buscaba liberar al cine de las influencias de la literatura y el teatro, separándolo de las convenciones narrativas ajenas a su propio lenguaje visual y técnico, y defendiendo la singularidad del cine como un medio autónomo. Por esta razón, Vertov establece su conocido método "cine-ojo" (*kinoglaz*), en el cual considera que la función esencial del cine es capturar "la vida por sorpresa" (Devaux, 1990, p. 20)

La cámara se convierte en un instrumento de observación científica y experimental del mundo, ya que, como señala Bill Nichols, su investigación en cine se caracteriza por "su vinculación con los "discursos de sobriedad[7]". Desde esta perspectiva, Vertov rechazaba cualquier tipo de manipulación que busque embellecer o transformar lo real.

Como señala Vertov, la cámara "se opone rotundamente a la "vida tal como es", vista por el ojo asistido de la cámara de cine (cine-ojo) frente a la "vida tal como es" vista por el imperfecto ojo humano" (Michelson, 1984, p. 85). Así, Vertov pone en valor la cámara, y por ende, el cine, como herramienta que representa la realidad de forma más precisa y objetiva, superando las limitaciones del ojo humano. Vertov sostenía que la cámara posee la capacidad de mostrar facetas de la realidad que, de otro modo, pasarían desapercibidas. Podría afirmarse, entonces, que a través de la cámara se produce una ampliación de lo real.

Aunque Flaherty y Vertov utilizaron métodos diferentes, y pese la proclamación de Vertov de buscar una representación científica a partir de la cámara, la realidad es que ambos introdujeron mediaciones que cuestionaron la noción de objetividad absoluta en el documental. En ambos casos, su subjetividad estaba presente, no solo en lo filmado, sino también en cada una de las decisiones que transforman la realidad en un relato estructurado, incluso aunque no existiera un guión previo. A ello hay que añadir que, aunque los primeros documentales buscaban la objetividad, estaban inevitablemente condicionados por el contexto social, político y cultural de su época. Por lo tanto, este cine no solo reflejaba la vida cotidiana, sino que respondía también a marcos ideológicos y políticos concretos, desde los cuales se representaba la realidad.

[7] Según Bill Nichols, estos discursos que se enfocan en la política y la economía tienden a relegar a un segundo plano al cine, la literatura y el arte, los cuales afirman ser representaciones de lo real. Estos discursos, raramente, son receptivos a personajes, acontecimientos o mundos "ficticios" en su totalidad, ya que su principal objetivo es describir la realidad de manera directa y objetiva (Nichols, 1997, pp.32-33).

La idea de un documental puramente objetivo, o la búsqueda de esa objetividad utópica, se fue desmoronando rápidamente en las décadas siguientes, lo que llevó a cuestionar el papel del realizador en la construcción de la película.

1.1.2. El cine del "yo": la subjetividad del documentalista y su autorrepresentación

A partir de los años sesenta surgen cambios importantes en el documental, como nuevas técnicas y formas narrativas, especialmente a raíz de la revolución tecnológica que supuso la aparición de cámaras y grabadoras de sonido menos pesadas. Este hecho implicó que la cámara dejase de ser un dispositivo neutral para convertirse en un instrumento que refleja la subjetividad del realizador, en otras palabras, un medio de expresión personal. Esto llevó a que Alexander Astruc, en 1948, formulara la noción de *caméra-stylo* o "cámara-pluma" como un medio de escritura cinematográfica (Astruc, 2010, p. 220). Esta idea de la *caméra-stylo* realiza precisamente una comparación entre la cámara y el acto de escribir, gracias a la cual se podía observar el "estilo" del director, que expresa su interpretación personal de la realidad.

Este concepto se relaciona estrechamente con la *politique des auteurs*, una teoría crítica de cine que emergió a partir de los textos publicados en *Cahiers du Cinéma* y en *L'hebdomadaire* en 1954 y 1955 y que fue forjada por François Truffaut (De Baecque, 2018, p. 802). Esta corriente defendía la idea de que el director debía ser considerado el verdadero autor de la película, ya que, según los defensores de la teoría, la película es una extensión de la visión y la voz del cineasta. En este enfoque, el estilo personal del director no solo define la narrativa y la estética del film, sino que se convierte en el vehículo a través del cual se manifiesta su autoría. Así, la *caméra-stylo* deja de ser simplemente una herramienta técnica y se transforma en un medio para la expresión de la subjetividad del director, alineándose con la noción de que la película refleja su interpretación personal de la realidad.

Sin embargo, la subjetividad que se presenta en este tipo de documentales no se limita a la mirada del director, sino que también se extiende a su corporalidad. La "escritura" de la narración se realiza no solo desde la mirada, sino también a partir del propio cuerpo del realizador, con el que la cámara se desplaza. Así explica este fenómeno Català (2015):

> Pero esa cámara tan personal no solo se ajusta a la subjetividad del escritor, sino también a la corporeidad del flâneur, que escribe con el cuerpo mientras pasea por la

> ciudad. No es solo la mirada del operador la que se activa, sino todo el cuerpo, que se mueve con ella. Ahí se encarna la hibridación de los dos deseos, el fotográfico y el documental, en un mismo dispositivo cuya condición liviana acelera el proceso de privatización y consecuente subjetivación de los instrumentos de captura de la realidad que había iniciado la técnica fotográfica (p. 24)

De esta forma se interactúa con el mundo de una forma directa y subjetiva, en la que el movimiento por el espacio del cuerpo se convierte en sí mismo en un elemento narrativo.

Este enfoque fue crucial para el surgimiento del cine documental autorreflexivo, en el que la presencia del director se hace evidente. De este modo, la subjetividad del realizador, aunque siempre estuvo presente de manera implícita, ahora se hace evidente gracias a su participación en el proceso de creación. La expresión del director cobra otra forma y se reivindica, ya que, en lugar de limitarse a una representación objetiva de la realidad, su visión personal se hace más explícita, mostrando claramente su perspectiva subjetiva.

Este giro hacia la subjetividad del documentalista es uno de los cambios más significativos en la evolución del cine documental. Los documentales se convierten así, en elementos más cercanos, íntimos y personales. Este enfoque invita a cuestionarse de qué forma la "verdad" está manipulada o mediada por el ojo del director.

Català (2010) se refiere a este cambio al exponer que:

> En los años sesenta, al amparo de la televisión, aparecía la figura del reportero incrustada en la propia imagen de la noticia. Se dice que el documental denominado autorreflexivo nació por la propia presión del medio, que se daba cuenta de la necesidad de superar su ingenuo objetivismo. Para trascender esta fase, se consideraba que había que mostrar los elementos que intervenían en la construcción del film (p. 42)

Esto implicó un claro alejamiento de esa búsqueda de la objetividad, hacia otra forma de representar la realidad, llevando al surgimiento de un documental autorreflexivo, en el que se hace evidente la realización de la película. Català (2010) añade además que:

> La televisión empezaba a hacer algo que ni los documentales ni los noticieros cinematográficos habían hecho hasta ese momento, o sea, exhibir la figura del

> enunciador o del narrador.Los reporteros haciendo de testimonios de la noticia con su presencia, o los locutores dando rostro a la narración, eran una novedad en el ámbito de la representación de lo real (p. 43)

Esta presencia del reportero o locutor, en primer lugar en la televisión, y posteriormente del documentalista como parte de la narración, representó un cambio fundamental, al reflejar la necesidad de los realizadores de asumir su papel en la construcción del relato como una interpretación, y no como un reflejo exacto de la realidad.

En este tipo de documentales, "los realizadores forman parte central y activa de eso que se cuenta y su presencia o caracterización ayuda a construir momentos emotivos y muchas veces reflexivos con los que el espectador se siente plenamente identificado" (Alcalá, 2022, p. 62). Este cambio de paradigma en la representación de lo real rompe con la tradicional idea de que el director debía permanecer como un testigo invisible e imparcial detrás de la cámara.

El alejamiento de la búsqueda de una objetividad absoluta y el acercamiento hacia una mayor preocupación por el papel de mediador que tiene el director entre lo filmado y la cámara aparece con los nuevos movimientos como el *cinéma vérité* y el *direct cinema* .

En Francia, los representantes del *cinéma vérité*, así como anteriormente los documentales de Jean Rouch, a finales de los años 50 y 60, empiezan a verse a sí mismos como partes activas en el proceso del documental y como participantes en la narración. Este cine se caracteriza por un enfoque no intervencionista, donde se rechaza la voz en off narradora y se da prioridad a una representación más directa de la realidad filmada. Los documentalistas como Jean Rouch, Richard Leacock y Pierre Perrault adoptaron el uso de cámaras portátiles y magnetófonos sincronizados, lo que les permitía "capturar en el momento" las escenas de la vida cotidiana, sin la mediación de una narración externa (Graff, 2020, p. 19).

En este contexto, los directores ya no son observadores de la acción, sino que se permiten interactuar con los sujetos que están filmando. Esto invita al espectador a cuestionar la propia naturaleza del documental y su grado de autenticidad, al poner en evidencia la presencia del realizador en la historia.

Un ejemplo pertinente de esto lo encontramos en el documental de Jean Rouch y Edgar Morin, *Crónica de un verano* (*Chronique d'un été*, 1961), en el que se realizan una serie de preguntas sobre la vida cotidiana a los parisinos en el verano de 1960. Estas cuestiones no

aparecen de manera explícita en el documental y tienen que ver con temas diversos, como la felicidad, el trabajo, la cultura o el racismo, entre otros.

En la película, las entrevistas se hacen de manera directa, natural y sin intervenciones. No hay una voz en off que guíe la narración, por lo tanto, da la sensación de capturar la realidad tal cómo es, sin dirección o interpretación. Son las voces de los parisinos los protagonistas. No obstante, es evidente que la selección de los temas de las preguntas ya marca una subjetividad de los realizadores con un enfoque claro y construyendo una narrativa para el documental. Además, como señaló Brian Winston (1995) en su libro *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*, la presencia de la cámara ya altera la realidad, afectando el comportamiento de los personajes y la dinámica de las escenas. El propio Jean Rouch explica:

> Al principio de *Chronique d'un été,* tenía miedo porque la gente se quedaba paralizada ante una cámara y no podía decir nada. Pero pronto descubrí que la cámara era algo muy distinto; para utilizar términos automovilísticos, no era un freno sino un acelerador. Empujamos a la gente a confiar en nosotros, y nos parece que no hay límites. Algunos espectadores han dicho que se trata de una película exhibicionista. No creo que lo sea. En realidad no es exhibicionismo; es una confesión muy extraña ante la cámara, donde la cámara es, digamos, un espejo y también una ventana al mundo exterior. Para las personas con problemas, abrir esa ventana y contar a los demás cuáles son sus problemas puede ser la única salida (Cameron, y Shivas, 2017, p. 32).

Este enfoque se hace aún más evidente al inicio del documental, cuando aparecen en escena Jean Rouch y Edgar Morin dialogando sobre cómo se llevará a cabo la realización de la película. Por lo tanto, en el documental, se supera la separación entre quien observa y quien es observado (Russell, 1999, p.344). Al incluirse a sí mismos en la película, los realizadores no solo observan lo que ocurre detrás de la cámara, sino que se convierten en participantes activos de la acción, rompiendo la tradicional división entre lo que se filma y los que filman. De esta forma, se hace evidente el proceso de elaboración de la obra, convirtiéndose en una parte integral del proceso narrativo.

Asimismo, la película muestra de forma clara cómo las decisiones y la interacción de los directores con los sujetos filmados son elementos fundamentales para la narrativa. En otras

palabras, la subjetividad de sus realizadores está presente y define la forma de representar la realidad. Así lo afirma Nichols (2001), quien plantea:

> El documental no es una reproducción de la realidad , es una representación del mundo que ya ocupamos. Estas películas no son documentos, sino representaciones expresivas que pueden basarse en documentos. Los documentales representan una visión particular del mundo, una visión que puede que nunca hayamos encontrado antes aunque los aspectos fácticos de este mundo nos sean familiares (p. 20)

Esta cita de Nichols abre una reflexión sobre la relación entre el concepto de "realidad" y el documental, ya que este está mediado siempre por la mirada subjetiva del cineasta, que representa el mundo desde una perspectiva específica.

Según esta reflexión sobre la propia realización de la película *Chronique d'un été*, la película se adentra en el "modo reflexivo" al que hace referencia también Nichols (2001), estableciendo a su vez un acto performativo (p. 221). Los realizadores, al participar como agentes activos en el proceso, influyen directamente en la narrativa frente al espectador, conformando la misma grabación en una acción visible de este procedimiento. En este acto performativo, la película crea una interacción entre la cámara, los directores y los sujetos filmados, lo que resalta la subjetividad del proceso.

En ese contexto, el *cinéma vérité* se relaciona con el estilo del *direct cinema* en Estados Unidos, a finales de los cincuenta y durante los sesenta. Este cine se caracteriza igualmente por un enfoque no intervencionista, con el uso de cámaras más ligeras y la eliminación del trípode (Lanza, 2013, p. 74).

Un ejemplo del estilo de *direct cinema* es la película *Primary* (1960) de Robert Drew. En ella se pretende grabar la realidad sin intervenciones y trasladando la idea al espectador de "estar allí". Con este fin, Robert Drew presentó tres reglas: "estoy determinado a estar allí cuando las noticias sucedan. Estoy determinado a ser lo más discreto posible. Y estoy comprometido a no distorsionar la situación" (Ortega, 2008, p. 18).

El objetivo de la película era grabar de manera espontánea las elecciones primarias en el estado de Wisconsin entre los candidatos demócratas John F. Kennedy y Hubert Humphrey, siendo Kennedy el vencedor (Lanza, 2013, p. 76)

Este enfoque se alinea con la corriente del *Direct cinema* que busca registrar la realidad sin alteraciones, confiando en la naturalidad, en lo fortuito, en la ausencia de control sobre lo que sucede. Aunque esta sea la pretensión, el hecho de que la cámara esté presente inevitablemente afecta a lo que registra. Por ejemplo, en *Primary* (1960) de Robert Drew, se observa que algunos votantes se sienten más nerviosos o sonríen más de lo habitual al percibir la cámara, mientras que los candidatos ajustan conscientemente sus gestos y posturas frente a la cámara. De manera similar, en *Salesman* (1969) de Albert y David Maysles, los vendedores de biblias cambian su comportamiento y lenguaje al notar la cámara, mostrando una mezcla de teatralidad y autocensura, lo que evidencia que la presencia del cineasta condiciona las interacciones sociales. El cineasta y la tecnología siempre juegan un papel aunque se intente minimizar su influencia.

Esta idea de observación sin intervención se amplía en el cine observacional, representado especialmente por Frederick Wiseman, que tiene también una "voluntad de observación, sin intervenciones del cineasta" en que se pretende "alcanzar un grado máximo de transparencia" (Català, 2017, p. 196). Sus películas *Titicut Follies* (1967) y *High School* (1968) capturan la realidad de instituciones como hospitales psiquiátricos y escuelas sin manipulaciones. No obstante, aunque pretende reflejar la realidad sin intervenciones; "la postura de Wiseman dista mucho de ser ingenua. La cámara no registra inocentemente a la gente durante el discurrir cotidiano de su día, sino durante sus jornadas laborales donde tienen un rol que cumplir dictado por la sociedad o la institución a la que pertenecen" (Lanza, 2013, p. 84).

En este momento, es importante recalcar que no solo cambió el rol del director en la película como se ha observado en las películas del *cinéma vérité*, sino que la propia cámara adquiere un papel diferente. Como expone Català (2015):

> Si bien el cine documental nace bajo la advocación estética cuando Grierson lo califica de un tratamiento artístico de la realidad, culmina sin embargo como tal tipo de cine en el documental observacional de Frederick Wiseman, entre otros, o en las formas tecno-estéticas del cinéma vérité, a través del cual la cámara se convierte finalmente en un dispositivo a la vez estético y científico (p. 84).

El *cinéma vérité* se diferencia del *direct cinema* en que este último evita la participación o manipulación del realizador en la película. Dicho en palabras del teórico Eric Barnouw (2005):

> El artista del cine directo aspiraba a ser invisible; el artista del cinéma vérité de Rouch era a menudo un participante declarado de la acción. (…) El cine directo encontraba su verdad en sucesos accesibles a la cámara. El cinéma vérité respondía a una paradoja: la paradoja de que circunstancias artificiales pueden hacer salir a la superficie verdades ocultas (p. 223).

Además de esta diferencia, otro aspecto clave entre ambos movimientos es el papel asignado a la cámara, ya sea como un agente que cataliza la acción o como un simple observador pasivo. (Lanza, 2013, p. 75). En el *cinéma vérité*, la cámara adopta un papel activo, en el que interviene e influye en la historia que se desarrolla. En cambio, en el *irect cinema* o el cine observacional; la cámara se mantiene como un observador pasivo, cuyo objetivo es registrar los eventos sin alterar el curso natural de la acción.

En este sentido, el cine de los hermanos Albert y David Maysles ofrece una excepción interesante. Aunque su trabajo inicialmente se inscribe dentro del Cine observacional, algunas de sus películas rompen ciertas características propias de ese tipo de cine. Por ejemplo, en *Grey Gardens* (1975), la cámara se visibiliza y se usa como una herramienta en la narrativa. La película retrata a una madre y su hija, quienes viven recluidas en su antigua casa, ambas tía y prima de Jacqueline Kennedy Onassis. En este contexto, los directores se transforman en personajes dentro de la película, interactuando con los protagonistas y estructurando el relato, como señala Vogels (2005):

> En *Gray Gardens*, Albert y David también interpretan sus papeles en la actuación: se presentan como 'pretendientes' (en un guiño a Tennessee Williams), cantan junto a Edith mientras recuerda varias de sus grabaciones favoritas y, lo más importante, revelan sus propias imágenes en los espejos en medio de las discusiones entre madre e hija. Al igual que la fotografía en la secuencia de montaje, las tomas con espejos muestran a los hermanos con su equipo y en el acto de filmar. Estos reflejos indican que Albert y David entienden que son una parte integral de capturar y registrar estos eventos en las vidas de las Beales, y no se avergüenzan de reconocerlo. Esto está muy lejos del camarógrafo discreto del cine directo temprano. Albert y David son participantes activos" (p. 135).

A través de estos ejemplos, se puede observar cómo ciertos cineastas, con la intención de romper con las convenciones del cine documental tradicional, comenzaron a cuestionar la

idea de la cámara como un observador neutral. Sin embargo, la recepción de sus filmes revela cómo, a pesar de este cuestionamiento, la audiencia seguía percibiendo la cámara como una herramienta objetiva, lo que generaba un contraste entre la intención de los cineastas y la forma en que se entendía el documental en ese momento.

Este cambio de perspectiva, en el que los directores empezaban a tener una mayor participación explícita en la narrativa de la película, marcaba solo el comienzo de las transformaciones que experimentará el documental en los años siguientes.

A finales del siglo XX, ese ideal de objetividad para representar lo real terminó de desmantelarse, al comprenderse que resultaba inalcanzable. Como afirma Ruffinelli (2010):

> En los años recientes, y ante todo desde los noventa del siglo XX, se ha venido produciendo una fuerte tendencia al documental personal o subjetivo, desarrollado, a la vez, con una impronta narrativa, como si, al fin alcanzada la madurez, el cine hubiese descubierto que todo film es relato, incluso el más experimental. Y es relato porque es duración (p. 60).

La "duración" o el tiempo de la película es un elemento fundamental de la narración ya que es la forma en la que se organizan las imágenes, los sonidos o las acciones, lo que convierte la observación del espectador en una experiencia única, que posteriormente da lugar a su interpretación.

En los documentales personales o subjetivos, esa duración adquiere una relevancia aún mayor, ya que sumerge al espectador en la historia, haciendo que se involucre emocionalmente y entre en un proceso de reflexión. Así, el tiempo se convierte en un medio que cambia la experiencia del público hacia una visión más subjetiva.

La presencia del director o la inclusión de un relato personal tiene raíces tanto en el cine temprano como en obras más recientes, con intervenciones explícitas o implícitas del realizador. Sin embargo, fueron los años noventa los que marcaron un cambio importante, ya que es cuando se produce un cambio transformador hacia un tipo de narración más subjetiva. Por lo tanto, ¿qué ocurre en esa década que define una verdadera revolución hacia un "giro subjetivo"? Como expone Català (2017), la respuesta es simplemente, que en los años 90 hay un "creciente número de documentales subjetivos y la variedad de los mismos, que van desde el documental autobiográfico al diario personal (...) pasando por los films biográficos y, en

general, todos aquellos que se preocupan de los problemas personales, en los que estaría incluido el interés por las películas familiares" (p. 197).

En el documental contemporáneo, el autor y su implicación en la narración se vuelven fundamentales, siendo el sujeto "el tema central del siglo XXI" (Català, 2010, p. 43). En este tipo de documentales el realizador tiene "presencia central, visibilidad corpórea y capacidad discursiva", con una "voluntad exploratoria y autorreflexiva" (Català, 2010, p. 43).

Sin embargo, la forma en la que la subjetividad del realizador se incluye en el documental puede ser muy diversa. Por ejemplo, en la película *Bowling for Columbine* (2002) de Michael Moore, el director aparece en la escena físicamente y participa activamente en la narración, interactuando con diversos personajes, además de comentar subjetivamente lo filmado.

Otro ejemplo de esto se encuentra en la película de *Monos como Becky* (1999) de Núria Villazán y Joaquim Jordà. En este documental, el propio Jordà se incluye como un personaje más entre los enfermos de una comunidad terapéutica del Maresme, especialmente en una de sus escenas:

> Cuando se presenta en el espacio donde viven los enfermos del Maresme, se acerca a uno de ellos que está explicando frente a la cámara todas las pastillas que toma. Él le dice que sufrió un infarto cerebral y que a raíz de eso, también debe tomar muchas pastillas y le muestra su propio pastillero, para luego decirle: "¿ves?, estamos igual (Alcalá, 2022, p. 71)

Este gesto de incluirse a sí mismo en la narración provoca empatía y complicidad, humanizando al director e involucrando emocionalmente al espectador. Además, se crea una relación entre los sujetos y el realizador, rompiendo las fronteras entre ellos. Lo realmente interesante en este caso es cómo la filmación del "otro" se convierte entonces en una filmación del "yo" (Alcalá, 2022, p. 71).

Esto, sin duda, tiene repercusiones emocionales y reflexivas en el espectador, donde las películas "se convierten en discursos con fines emotivo-reflexivos que más que pretender utilizar a las imágenes de lo real como prueba de algo, las usan como formas de hacer sentir y algunas veces de hacer pensar" (Alcalá, 2022, p. 66).

No obstante, en ninguno de estos documentales el director habla de su propia identidad o reflexiona sobre el impacto de su presencia en la película, sin convertir esa presencia en una reflexión integrada en la narración (Català, 2010, p. 44).

Una de las películas que cambia esta perspectiva radicalmente es *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000), de Agnès Varda. Varda es un personaje principal dentro del documental, siendo ella misma una espigadora, "perteneciente a un conocido cuadro de Jules Breton y buscando un nuevo uso a eso que otras personas consideran inservibles. Además, interviene e interactúa activamente con la gente que recolecta" (Alcalá, 2022, p. 75). Es así una parte fundamental de la narración de la película.

Aún más interesante es la reflexión que Varda plantea sobre su propio envejecimiento, mostrando su presencia en el documental para convertir una parte de la narración en un autorretrato. En este contexto se puede interpretar que "el lector descubre (...) el rostro del escritor" (Català, 2010, p. 44), es decir, el espectador llega a conocer al realizador, percibiendo su humanidad y vulnerabilidad. Se produce así "la expresión del Yo" (Català, 2010, p. 44), ya que se produce una exploración de su identidad que se transforma continuamente, invitando así al espectador a reflexionar sobre el paso del tiempo y la autorrepresentación.

Este tipo de aproximación forma parte de un fenómeno más amplio que, a lo largo del siglo XX, no sólo dio lugar a un notable auge del documental autobiográfico o del "cine en primera persona" —un término que Jean-Pierre Chartier ya utilizó en 1947 en su artículo fundacional sobre el cine autobiográfico, *Les Films à la première personne et l'illusion de réalité au cinéma*[8]— sino que también refleja una reflexión más general sobre la relación entre el cine, la realidad y la subjetividad. Este fenómeno puede explicarse en parte por la prominencia que han adquirido, en diversas disciplinas, las expresiones subjetivas que reivindican la memoria (Lagos, 2011, p. 64). La noción de "realidad" deja de ser vista como algo objetivo y exterior, para convertirse en un proceso interpretativo y subjetivo, donde el cine, al igual que otras disciplinas, explora cómo cada individuo construye su propio relato del mundo.

[8] "Los filmes en primera persona y la ilusión de realidad en el cine". Artículo publicado en Chartier, J. P. (1947). *La revue du cinéma*, *4*, 32-35.

La multiplicidad de modos de autorrepresentación y testimoniales hace difícil establecer una categoría definitiva que las abarque, ya que están en constante transformación. En este marco, podríamos mencionar alguna de las formas que más se repiten en este tipo de cine, como "el diario de vida filmado, el diario de viaje y el autorretrato" (Lagos, 2011, p. 71)

En el diario de vida, videográfico o fílmico, el autor se graba durante un período de su vida, ya sea para preservar esas imágenes de manera directa o para crear una narración sobre su propia biografía (Català, 2010, p. 44) , reflejando periodos largos de su vida cotidiana, con sus círculos afectivos y familiares sin un orden cronológico concreto (Lagos, 2011, p. 71). La participación de los autores en este tipo de formatos se hace no solo mentalmente, a partir de sus comentarios y reflexiones, sino también se involucra físicamente, corporalmente, siendo el protagonista central de su historia actuando a la vez como narrador e intérprete. De este modo, se representa tanto la memoria del sujeto como el acto presente que queda grabado, creando así una relación de tiempos entre la experiencia vivida y lo registrado.

A menudo, estos documentales no se centran en mostrar eventos felices, sino también evocan momentos dolorosos o difíciles, como traumas familiares, rupturas, memorias segmentadas, exilios y desarraigos. De esta forma, los documentales de diario de vida no sólo desvelan la identidad del realizador, sino que también ponen de manifiesto los recursos estéticos y formales para reflejar una memoria fragmentada propia sobre este tipo de experiencias personales complejas (Lagos, 2011, p.71).

Un ejemplo de este tipo de documental es *Tarnation* (2003) de Jonathan Caouette. Este documental muestra fragmentos sin un orden cronológico lineal que abarcan veinte años de su vida, desde su adolescencia hasta la edad adulta. La estructura discontinua y fragmentada de los recuerdos evoca el funcionamiento de la memoria. Caouette utiliza una variedad de materiales personales muy variados como fotos, videos y grabaciones de audio de sí mismo. También participa como narrador e intérprete de los recuerdos íntimos sobre la relación con su madre y su familia disfuncional, que van apareciendo en la película.

El segundo formato mencionado es el diario de viaje filmado, en el que hay un desplazamiento físico que se convierte en una "metáfora de un movimiento interior, de un viaje hacia el autoconocimiento" (Lagos, 2011, p. 74). En este tipo de documentales, el viaje no solo tiene lugar en el espacio, sino también en el tiempo, ya que el pasado y la memoria

ayudan a "(re)construir un nuevo yo"(Lagos, 2011, p. 74). El viaje, entonces, representa un proceso introspectivo gracias al cual el protagonista recompone su identidad.

Un claro ejemplo de este tipo de documentales es *Hija* (2011), de María Paz González. En este documental, la directora es un personaje protagonista central, llevando a cabo un viaje a través de Chile, de norte a sur, junto a su madre. El objetivo del viaje es encontrar a su padre, mientras que su madre, busca reunirse con su hermana. En este caso la película se usa como una forma de autorrepresentación que muestra sus vínculos familiares y la reconstrucción de la memoria en su proceso de búsqueda.

En la película no hay una voz en off, sino que es la directora la que interactúa directamente con los personajes, en particular con su madre, que es parte activa de la narración (Lagos, 2011, p. 68). Además, la directora chilena, desvela fragmentos de su pasado, creando una relación íntima con el espectador. Se trata de su memoria que va surgiendo en forma de fragmentos a lo largo del viaje. María Paz González se sitúa frente a la cámara para compartir sus testimonios y momentos de vulnerabilidad, lo que genera instantes de reflexión personal sobre el proceso de recordar y reconstruir el pasado a través de la experiencia vivida.

Una de las formas más frecuentes de representación del autor es el autorretrato videográfico. En este sentido, Raymond Bellour (1990) establece una distinción entre la autobiografía y el autorretrato fílmico.

> Por un lado está la autobiografía: si queremos conservar un mínimo de su sustancia a su definición tradicional, estamos obligados a constatar que en el cine se vuelve fragmentaria, limitada, disociada, incierta –obsesionada con esa forma superior de disociación que nace de los disfraces de la ficción-. Por el otro, cuando su definición se torna realmente dudosa, es porque a menudo abarca una experiencia que, por ser de naturaleza autobiográfica, es también su contrario: el autorretrato (p. 293)

El teórico francés diferencia ambos conceptos que se convierten uno en el contrapunto del otro: la autobiografía se presenta de manera fragmentada, sin seguir la estructura tradicional de una narración biográfica continua. Con respecto al autorretrato, añade que: "al sujeto del autorretrato no le interesa narrarnos la cronología de sucesos de la trayectoria vital, sino mostrarnos quién es ese "yo", en un "sentido agudo de la vida cotidiana, los gestos, las

posturas; una oscilación pendular entre presente y pasado, imaginación y realidad, materia y memoria" (Bellour, 1990, p. 76).

Por lo tanto, el propósito del autorretrato no es relatar la historia de vida, sino explorar el "yo" del autor, su identidad y experiencias. Así, el documental se centra normalmente en las emociones, gestos, en el "quién es" en una mezcla de lo real y lo imaginado, entre el presente (filmado) y el pasado (recordado). El autor no es un personaje que quiere solo contar su historia personal, sino que es alguien que se observa y se cuestiona a sí mismo ante el espectador.

Ejemplos de documentales que son autorretratos de sus directores son, por ejemplo *Las playas de Agnès* (*Les plages d'Agnès*, 2008), o *Varda por Agnès* (*Varda par Agnès,* 2019) de Agnès Varda. En ambos, la directora aborda su identidad como viuda, fotógrafa, feminista, cineasta, entre otras facetas de su vida. Agnès Varda organiza su identidad a través del montaje, el archivo y la escenificación. La cineasta se representa a sí misma como figura pública y privada, articulando memoria personal, trayectoria artística y reflexión sobre el propio cine. El autorretrato funciona aquí como ensayo visual sobre la identidad, donde el yo aparece como construcción narrativa.

Otro ejemplo de autorretrato es el documental *La gran marcha (Sherman's March*, 1986) de Ross McElwee**.** En esta película, se mezcla la idea de recorrer la Gran Marcha del general Sherman durante la Guerra de Secesión con la vida personal de McElwee, quien emprende un recorrido por las mujeres que ha amado a lo largo de su vida, para tratar de entender mejor su pasado amoroso y encontrar el amor. La película se convierte así en un autorretrato que examina sus relaciones, sus frustraciones y parte de sus recuerdos.

Algo parecido ocurre en *El edificio de los chilenos* (2010) de Macarena Aguiló, en el que la directora utiliza el autorretrato para explorar su identidad, conectar la memoria individual de su historia familiar con la memoria colectiva, y vincular estas experiencias con la memoria histórica y política de Chile. La reconstrucción de su infancia en el exilio y su vínculo con la militancia de sus padres inscriben la identidad individual en la historia colectiva. El yo no se presenta como experiencia aislada, sino como resultado de una memoria generacional atravesada por la dictadura.

Finalmente, algunos realizadores han utilizado las imágenes para reconstruir su pasado y examinar su identidad de manera sumamente creativa. Alain Berliner en su documental *Nobody's Business* (1994) se mantiene presente a lo largo de toda la película como narrador a través de su voz en off en un diálogo continuo con su padre. Esta dinámica crea una reflexión de su relación con él, principalmente a partir de imágenes, pero también mediante algunos testimonios. A lo largo de la obra, Berliner reconstruye su historia personal, reflexiona sobre sus recuerdos y muestra las emociones asociadas, reconfigurando su vínculo con su padre ante el espectador.

Hasta ahora, se ha analizado cómo la subjetividad y la autorrepresentación del documentalista se hacen presente en la película. Lo interesante no está solo en cómo el director transmite su visión o usa la cámara estéticamente, sino en cómo estos elementos generan empatía en el espectador, apelando a sus emociones más profundas.

Sumado a esto, la visibilidad de la construcción de la película invita al público a sentirse partícipe del proceso creativo, generando una sensación de inmersión que le permite conectar de forma afectiva con ella. En otras palabras, no solo entra en juego la subjetividad del realizador, sino también las emociones del público, que experimenta una relación más personal y directa con lo observado. Este fenómeno marca el antecedente de una de las características principales del documental contemporáneo, en el que el rol del espectador ha cambiado. Así, la subjetividad del espectador no es solo relevante para interpretar lo que se está observando, sino también para construir la historia misma o interactuar con ella, convirtiéndose en un co-creador de la narración y de la experiencia vivida con el documental.

1.1.3. La subjetividad del espectador: proceso de recepción en las multiplataformas y su rol como usuario participativo e interactivo

La diversidad de formas creativas en el documental contemporáneo ha conllevado una reflexión sobre la redefinición del espectador cinematográfico. La figura del espectador se ha transformado, pasando de un receptor pasivo a un participante activo cuya subjetividad y percepción resultan centrales para la construcción de la narrativa. Como explica Marín (2021), "ahora es la subjetividad del espectador la que irrumpe para ser el centro de la experiencia y de la propia concepción de la obra" (p. 4).

Este cambio en el papel del público, está relacionado con el hecho de alejarse de la objetividad que se buscaba en los inicios del documental y en el que "actualmente la retórica se hace explícita, auto-consciente e innovadora, por medio de complejos recursos que permanentemente recuerdan al espectador que se encuentra frente a un discurso construido y subjetivo, donde la verdad contemporánea es relativa y multidimensional" (Peláez, 2012, p. 12).

A pesar de que a veces se han utilizado otros términos como observador o usuario para hablar del público, es finalmente el concepto de "espectador" el que ha prevalecido para hablar del que se encuentra ante una representación audiovisual. Esto se debe a que "la vocación narrativa del cine ha hecho eco en sus formas de grandes espectáculos propios de las artes clásicas" (Duque, 2011, p. 60).

Además, la noción de "espectador", se refiere a aquel "que asiste a un espectáculo público" o bien a quien "observa un hecho o es testigo de él[9] ".

Este concepto, vinculado a la idea de alguien que simplemente presencia un evento, está íntimamente relacionado con las ideas de Guy Debord en su obra *La sociedad del espectáculo* (1967), en la que define la vida de la sociedad como "una inmensa acumulación de espectáculos" (2003, p. 2).

Debord aborda una visión compleja del "espectáculo" comenzando por señalar que "en el espectáculo una parte del mundo se representa ante el mundo y le es superior. El espectáculo no es más que el lenguaje común de esta separación" (2003, p. 8).

Así Debord establece una división entre el individuo y el mundo real a partir del espectáculo, en donde éste "es la vida convertida en representación" (Vargas, 2011, p. 22).

De hecho, un primer sentido del concepto de espectáculo según Debord "sería la inversión de la vida, su reverso; y por tanto un falseamiento de ésta"(Vargas, 2011, p. 22). Así, la vida se representa a menudo de forma idealizada, de modo que lo representado es lo que define lo importante o deseable. En el cine, las imágenes se convierten entonces en la "realidad" a la que los espectadores se sienten vinculados y que atrae al público.

[9] Real Academia Española. (s. f.). *Espectador*. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 4 de junio de 2025 de https://dle.rae.es/espectador

El filósofo parisino explica que “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (Debord, G. 2003, p. 9). Por lo tanto, este debe entenderse como un fenómeno social más amplio basado en la reproducción de imágenes. En otras palabras, en una sociedad dominada por el espectáculo, las imágenes no solo representan el mundo, sino que lo redefinen, condicionando las relaciones sociales. El espectador se identifica con dicha representación, previamente construida y manipulada, asumiéndola como una realidad que no le es propia.

En este contexto, autores como Dolan y Parets (2016) dividen en cuatro los tipos de mirada del espectador. Para hablar de su experiencia, hablan del “observador” o “participante” que puede tener una actitud “activa” o “pasiva”. De esta clasificación pueden definirse entonces los siguientes roles: “observador pasivo, observador activo, participante activo y participante pasivo, según la influencia y la interactividad del espectador en la historia[10]”.

Siguiendo esta clasificación, en primer lugar, podemos identificar el rol inicial del espectador como "observador pasivo". Este ha sido el papel predominante sobre todo en los documentales de las primeras décadas del siglo XX, especialmente entre 1920 y 1950, proyectados normalmente en la sala de cine o bien en la televisión.

Este rol fue adquirido principalmente porque los documentales de esa época se presentaban como representaciones fieles de la “realidad”. La presunción de objetividad y veracidad provocaba en el espectador esta actitud pasiva, en la que se creía que lo mostrado en pantalla no presentaba manipulación alguna o intervenciones por parte del director.

De esta forma, el objetivo de la película era intentar que el destinatario, es decir, la figura ideal a quien el filme busca dirigir su mensaje, aceptara lo que veía como un reflejo fiel de la realidad, sin cuestionar las decisiones del cineasta en el proceso de creación de la película.

El espectador en este contexto experimenta entonces una recepción pasiva de las imágenes proyectadas, sin la posibilidad de participar en la narrativa ni de adoptar una actitud crítica ante lo que se le presenta. Este tipo de visualización contribuye a la “alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado” (Debord, 2003, p.8); ya que el individuo se

[10] Dolan, D., & Parets, M. (2016). *Redefining the axiom of story: The VR and 360 video complex*. TechCrunch. http://techcrunch.com/2016/01/14/redefining-the-axiom-of-story-the-vr-and-360-complex

separa de su propia experiencia y vive un mundo de representaciones previamente configuradas.

A partir del momento en el que el documental deja de considerarse como una simple muestra de la realidad objetiva y se hace evidente ante el espectador el proceso de construcción y la subjetividad del documentalista, el rol que tendrá el espectador será principalmente el de un "observador activo". Este tipo de "observador activo" no solo ve lo que se le presenta, sino que realiza una interpretación y una reflexión sobre el contenido. De esta forma, interrogará las representaciones dadas por el director y la realidad mostrada en pantalla así como su autenticidad y sentido de la película. Por ejemplo, el documental *Sans soleil* (1983) de Chris Marker, en el que se presentan fragmentos de varios viajes, donde el espectador reflexiona sobre la relación entre las imágenes fragmentadas y la voz en off poética, que combina observaciones cotidianas con reflexiones filosóficas, sin seguir un orden narrativo.

Otro ejemplo claro de este enfoque es el documental *Naturaleza muerta* (*Natureza Morta,* 2005) de Susana de Sousa. En esta obra, la directora utiliza material de archivo, como imágenes de propaganda filmadas por el propio ejército y el régimen dictatorial portugués, junto con fotografías de prisioneros políticos[11]. A través de un movimiento ralentizado de la cámara sobre estas imágenes y el acompañamiento de una música que aporta dramatismo y emoción, se invita al espectador a adoptar una actitud activa y crítica, para reflexionar sobre la lectura de la propia imagen y, en consecuencia, sobre la naturaleza de la dictadura de Salazar. Estas son entonces contextualizadas y resignificadas en la película.

En estos documentales las subjetividades del director y del espectador confluyen en un proceso de interpretación conjunta, donde el segundo debe relacionar las imágenes y las ideas, para elaborar su propia lectura de la película.

Esta idea, que cuestiona la objetividad y la pasividad del espectador, recuerda también al experimento realizado por Luis Buñuel en los años 40 con el montaje de *El Triunfo de la Voluntad* (*Triumph des Willens,* 1935) de Leni Riefenstahl. En sus memorias, Buñuel relata cómo Iris Barry, mujer del vicepresidente del Museo de Arte Moderno (MoMA) le propone volver a montar esta película:

[11] Susana de Sousa Dias, "Cinéma du réel: Susana de Sousa Dias (I). *Natureza morta*", Elumiere, declaraciones recogidas en París el 23 y 24 de marzo de 2012; transcripción y traducción de Miguel Armas, recuperado el 8 de marzo de 2026 de http://www.elumiere.net/exclusivo_web/reel12/sousa_01.php

> Nelson Rockefeller quería crear un comité de propaganda destinado a los países de América Latina y denominado Coordination of Inter-American Affairs. (...) Iris me propuso trabajar para ese comité, cuya creación iba a decidirse sin tardanza, y yo acepté. —Antes —me dijo—, para que se le conozca a usted un poco, voy a pedirle una cosa. Un primer secretario de la Embajada alemana —Iris me hizo prometer secreto— nos ha hecho llegar clandestinamente dos películas alemanas de propaganda. La primera es El triunfo de la voluntad, de Leni Riefensthal, la segunda muestra la conquista de Polonia por el Ejército nazi. Usted sabe que los medios gubernamentales americanos, contrariamente a los alemanes, no creen en la eficacia de la propaganda cinematográfica. Vamos a demostrarles que están equivocados. Tome las dos películas alemanas, vuelva a montarlas, pues son demasiado largas, redúzcalas a la mitad, a diez o doce bobinas, y se las proyectaremos a quien tiene la facultad de decidir para que vean toda su fuerza (…) Había que mantener una continuidad en los discursos de Hitler y Goebbels, aun reduciéndolos a la mitad. Yo trabajaba en una sala de montaje, y eso me llevó dos o tres semanas. (Buñuel, 2008, p. 153-154).

Buñuel reconfigura la obra de la cineasta alemana para mostrar cómo la manipulación de las imágenes puede alterar completamente su mensaje, recalcando la relación entre el cine y la persuasión ideológica. Este ejemplo demuestra cómo el montaje no solo es una herramienta técnica, sino también un acto de reconfiguración subjetiva que redefine el significado de la imagen y cuestiona su objetividad aparente.

Este mismo rol de “observador activo” se ve reflejado en los ya citados documentales autobiográficos o autorretratos, en los que el director muestra su humanidad, es decir sus emociones, deseos, experiencias personales o su vulnerabilidad. De esta forma se crea un vínculo con el espectador, en un proceso emocional y reflexivo sobre lo que el propio director plantea a través de su propia subjetividad.

Los dos últimos roles son el de “participante pasivo” y “participante activo”. La diferencia entre ellos radica en las limitaciones que se establecen para que el espectador pueda construir la narración de manera libre o más controlada. Aunque ambos roles implican que el espectador se encuentre ante un entorno interactivo, característica de muchos documentales contemporáneos, el “participante pasivo” no tiene un control total sobre el desarrollo de la

narrativa. En otras palabras, aunque el espectador tiene ciertas elecciones dirigidas en el relato, sigue siendo su creador el que establece los límites en la narrativa.

El rol de “participante activo”, es un concepto que ha redefinido y transformado definitivamente la figura tradicional del espectador. Este nuevo tipo de espectador puede prestar atención simultáneamente a la historia y a la manera en que se cuenta. Igualmente, el 'participante activo' accede a lo real a través de un proceso reflexivo facilitado por dispositivos interactivos a su disposición, como los documentales web o elementos de realidad virtual (RV) o aumentada (RA), entre otros (Català, 2012, p. 204). Estos recursos permiten una experiencia participativa y activa, donde el espectador se convierte en parte activa de la narrativa. Así se transforma no solo el rol del espectador, sino también el del realizador, quien deja de ocupar la posición de autoridad y poseedor de la verdad que tenía en el pasado.

En documentales web con plataformas interactivas, el participante puede explorar de manera libre entrevistas, documentos audiovisuales y archivos, actuando como cocreador de su propia experiencia e interviniendo en el proceso de reconstrucción histórica, lo que fomenta una reflexión crítica. Así, “se difuminan los límites entre la creación y la recepción y el espectador adquiere un rol performativo” (Marín, 2021, p. 15).

En este tipo de documentales el espectador se convierte en un “usuario”, como bien lo define Simó (2002):

> El espectador ha pasado de ser un sujeto pasivo a convertirse en usuario/participante de unas obras que ya no se perciben como mensajes unidireccionales, y en las que se diluye, por tanto, la oposición emisor/receptor. El artista exhibe unas obras «abiertas» en las cuales, por medio de diferentes tecnologías, crea unos «sistemas» con los que el usuario interactúa de diversas formas participando en la creación de la obra (p. 99).

Esto provoca, sin duda, un cambio en la tradicional dicotomía emisor/receptor, proponiendo en su lugar un modelo interactivo y participativo que enriquece tanto la experiencia del usuario como el significado final del documental. En este contexto, es la tecnología la herramienta que amplía las posibilidades de interacción entre el usuario y el documental.

Es importante indicar que los roles del espectador - observador activo o pasivo, participante activo o pasivo- no siguen una evolución lineal en el tiempo, sino que pueden adoptarse de

manera flexible en función del estilo, la forma y la intención del documental contemporáneo. Esta flexibilidad permite que se asuman diferentes posturas frente a una misma obra, según el contexto narrativo y las herramientas utilizadas en la creación del documental.

Junto al tipo de rol que el espectador puede adquirir frente a un documental, es importante tener en cuenta el contexto en el que se visualiza. El espacio y la plataforma en los que se consume el documental influyen directamente en el grado de atención, en la interacción y en la recepción del espectador con el contenido. Por ejemplo, podemos hablar del grado de atención que se experimenta en una sala de cine, rodeado de una multitud desconocida y en una sala oscura, de la que el espectador sale en "un estado hipnótico" (Barthes, 1986, p. 350). En este espacio, "la pantalla de cine opera con un alto grado de similitud al mecanismo que Lacan denominó la fase del espejo", en la que el espectador comienza a reconocerse a través de la imagen proyectada" (Duque, 2011, p. 65).

Este concepto de la pantalla como un "espejo-pantalla" en el que el espectador, desde su butaca en el cine, se concentra sobre la proyección, y al mismo tiempo reconoce que la imagen proyectada se devuelve sobre su cuerpo, elaborando así una interacción entre el mundo exterior representado y la experiencia subjetiva del espectador (Duque, 2011, p. 65) . Sin embargo, como señalan Aumont et al. (1993), aunque la pantalla funcione como un espejo en muchos sentidos, hay una diferencia clave: "hay una imagen que la pantalla no devuelve jamás, la del cuerpo del espectador" (p. 250) Este hecho supone crear una distancia entre su cuerpo y la realidad representada en la película. Por lo tanto, el espectador vive una experiencia mediada, ya que él sabe que se trata de una representación y permanece separado de ella.

Nada tiene que ver la experiencia de ver el documental desde un dispositivo móvil o frente a una televisión en el salón de una casa, que permite que la "película se deslocalice, se desespacialice y pueda ser transportada virtualmente a cualquier lugar y proyectada en cualquier superficie" (Duque, 2011, p. 70).

Este cambio de contexto influye no solo en la recepción y percepción del documental, sino también en la forma en la que el espectador se involucra con la película.

En los formatos inmersivos de los documentales contemporáneos, como la realidad virtual (RV) o la realidad aumentada (RA), la instalación o el vídeo en 360°, las experiencias

sensoriales adquieren un papel central, ya que el cuerpo del espectador está presente y es una herramienta más en la creación del documental (Marín, 2021, p. 2).

En estos formatos inmersivos la pantalla se vuelve entonces invisible, desaparecen sus límites y el "relato se convierte en experiencia individual que se construye con cada usuario"(Marín, 2021, p. 15). En estos entornos inmersivos se "consigue la estimulación de los sentidos, principalmente de la vista mediante la proyección de imágenes, para hacer que el usuario se sienta dentro de un modelo digital, junto a un software de simulación en tiempo real que genere las imágenes que el usuario verá"(Gutiérrez, y Hernández, 2003, p. 3). Este sistema permite que "el entorno virtual sustituya al lugar en el que se encontraba [el espectador] hasta ahora para que el entorno virtual pase a ser percibido como realidad"(Gutiérrez, y Hernández, 2003, p. 3). En otras palabras, el entorno físico real en el que se encuentra el espectador se superpone al narrativo virtual o digital del documental, haciendo coexistir ambos espacios.

Además, al situar al espectador "imaginativamente 'dentro' de un espacio simulado, aunque con distintos grados de intensidad, la RV crea una experiencia de 'navegación' física" (Nash, 2018, p. 97). Este tipo de interacción inmersiva otorga a la realidad virtual un "potencial moral, basado en su pretensión de proporcionar una visión de la experiencia subjetiva del otro o en su capacidad de simular un encuentro entre el espectador y el otro" (Nash, 2018, p. 99).

En este contexto, la subjetividad del espectador o usuario es fundamental en la construcción de la obra. El entorno inmersivo crea una experiencia única en cada espectador en la que sus sentidos, su imaginación y su propio cuerpo son protagonistas para la narrativa del documental.

Podemos concluir entonces que el "documental ha convertido a la tecnología en el dispositivo central de sus transformaciones subjetivas" (Català, 2013, p. 2), ya que es esta la que modifica la percepción subjetiva del espectador, redefiniendo su rol y su visión de la "realidad" y de lo "real".

A partir de lo expuesto sobre la subjetividad del espectador y su rol activo en las multiplataformas, podemos ahora profundizar en cómo estas transformaciones impactan las formas narrativas y estéticas del documental. En este sentido, las teorías de clasificación de autores como Bill Nichols, Michael Renov y Josep Català resultan fundamentales para comprender la evolución del documental.

1.1.4. Los riesgos éticos del documental

Este primer apartado sobre la ética en el documental tiene como objetivo situar algunos de los debates clásicos que han atravesado históricamente el género, con el fin de establecer un marco de referencia que permita comprender su posterior ampliación y complejización.

Tradicionalmente, la cuestión ética en el cine documental se ha articulado en torno a la tensión entre la representación fiel de los hechos y la interpretación subjetiva del cineasta. Este eje, sin embargo, constituye solo un aspecto de los temas más debatidos dentro de un campo ético más amplio y denso, que no puede reducirse a una única problemática ni entenderse como un conjunto exhaustivo de normas. Como sostiene Winston (2005), aunque el documental no es ficción, su pretensión de "actualidad" implica una obligación ética respecto a la veracidad de lo representado (p. 181). No obstante, esta obligación coexiste con la necesidad, heredada en parte de la práctica periodística, de preservar un espacio para la creatividad, lo cual introduce un margen de "amoralidad" artística (Winston, 2005, p. 181). Esta tensión, afirma el autor, ha contribuido a erosionar las sensibilidades éticas de los documentalistas, quienes suelen ampararse en una "licencia artística" que justifica decisiones formales y narrativas potencialmente manipuladoras (Winston, 2005, p. 181). Chapman (2009) advierte que los dilemas éticos emergen especialmente cuando el derecho del cineasta a la expresión creativa entra en conflicto con los derechos de las personas filmadas, como la privacidad, el acceso a la información o la protección frente a la difamación (p. 156).

De este modo, el debate ético del documental no se limita únicamente a la cuestión de la verdad representada, sino que abarca también las implicaciones que las decisiones creativas pueden tener sobre los sujetos filmados y sobre el público receptor. Entre los temas recurrentes de esta discusión se incluyen la relación de poder entre cineasta y participante, el consentimiento de los sujetos filmados, la mediación tecnológica y la responsabilidad social de las imágenes, sin que ello abarque toda la diversidad de dilemas posibles. La pregunta central de la ética documental pasa a ser, como plantea Winston (2005), "¿cuánta mediación es ética?" (p. 181). Toda representación implica selección y construcción, pero el desafío reside en delimitar cuándo la intervención del realizador se convierte en una distorsión injustificable de la realidad filmada.

Desde un enfoque analítico, el debate ético en el documental se puede organizar en torno a dos grandes ejes: los deberes del realizador hacia el sujeto representado y los deberes hacia el

espectador (Lanza, 2016, p. 42). Estos ejes permiten articular una serie de preocupaciones éticas que atraviesan la práctica documental en múltiples niveles, desde la elección de los encuadres hasta la duración de los planos y la selección de escenas en el montaje. Nichols (1997) subraya que la presencia o ausencia del cineasta en la imagen, en la voz, en los intertítulos o en los gráficos constituye ya una postura ética y política que condiciona la lectura del espectador (pp. 116–117). A ello se suman dilemas vinculados al control y uso de las imágenes, la gestión de la información sensible y la tensión permanente entre el derecho a saber del público y el derecho a la intimidad de las personas filmadas, aspectos que sitúan la ética documental en un campo de negociación constante entre visibilidad, responsabilidad y poder (Nichols, 1997, p. 117).

Dentro de este marco, Chapman (2009) destaca que la relación entre el cineasta y el participante se formaliza mediante el consentimiento informado, concebido como un proceso ético continuo que abarca las negociaciones previas al rodaje, la filmación y el montaje (p. 164). En este mismo sentido, Plantinga (2011) enfatiza la importancia del consentimiento informado, entendido como la comprensión plena de los objetivos de la película y del uso que se dará al material filmado, un requisito indispensable para respetar la dignidad y los derechos de las personas representadas (p. 9). Por lo tanto, el consentimiento informado no puede reducirse a un procedimiento legal, sino que constituye un principio que activa responsabilidades éticas durante todo el proceso documental.

En consonancia, Lanza (2016) recuerda que esta relación se establece casi siempre en condiciones de desigualdad, por lo que corresponde al realizador decidir en qué medida desea reducir o profundizar dicha asimetría (p. 44). Además, señala que no existe un código ético universal ni estable, pues las normas de conducta responden a valores sociales cambiantes y se encuentran íntimamente ligadas a las decisiones estéticas adoptadas (Lanza, 2016, p.44).

Como plantea Nichols (1997), la cámara, como extensión del sistema perceptivo humano, revela no solo el mundo filmado, sino también las preocupaciones y valores de quien la opera (p. 119). Esta doble mediación, la del autor y la del dispositivo, desplaza el debate ético hacia la responsabilidad asumida en las decisiones formales, narrativas y técnicas que configuran la representación.

A partir de esta premisa, Nichols (1997) propone una tipología de regímenes éticos que orientan la práctica documental y permiten comprender las tensiones que emergen de dicha

mediación. La "ética de la curiosidad" se vincula a la exploración y al conocimiento, pero puede instrumentalizar a los sujetos si no se acompaña de cuidado y contextualización (p. 122). La "ética de la solidaridad" enfatiza la cercanía afectiva con los sujetos, respetando la distancia estructural y evitando la explotación (pp. 124–125). La "ética del valor" legitima la continuidad de la filmación frente a riesgos objetivos, priorizando el interés público sobre la seguridad del realizador (p. 124). Por contraste, la "ética de la irresponsabilidad" legitima intervenciones que refuerzan dinámicas de sufrimiento o violencia, poniendo en evidencia los límites del compromiso profesional (p. 126). La "ética de la responsabilidad", basada en la empatía, orienta al cineasta a evaluar constantemente la legitimidad de filmar, sin exigir necesariamente la intervención directa (p. 127). Finalmente, Nichols (1997) denomina "mirada clínica" a aquella que propone un distanciamiento profesional que protege emocionalmente al realizador, aunque puede invisibilizar la relación de poder implícita en el acto de filmar (p. 128).

Paralelamente, Plantinga (2014) subraya la centralidad de la veracidad en el documental: los cineastas tienen la obligación ética de representar los hechos y testimonios de manera fiel y transparente, pues la ausencia de esta obligación transforma el discurso documental en una mentira (p. 19).

En conjunto, estas reflexiones evidencian que las cuestiones éticas en el documental no pueden circunscribirse a un conjunto fijo de normas, sino que se manifiestan como un proceso complejo en el que interactúan la subjetividad del realizador, las herramientas tecnológicas, la posición de poder que este ocupa y la vulnerabilidad de los sujetos representados. Cada decisión estética, narrativa o técnica implica una responsabilidad ética que debe acompañar todo el ciclo de producción, garantizando un equilibrio entre creatividad, rigor y respeto hacia los participantes y la audiencia. La ética se convierte, por tanto, en un eje central de la práctica documental, determinando qué se muestra, cómo y con qué propósito, en la construcción de una representación de la realidad consciente y responsable.

Sin embargo, este marco ético no permanece inalterado, sino que se ve progresivamente tensionado por la transformación de las formas documentales, la incorporación de nuevas tecnologías y el desplazamiento hacia una subjetividad explícita y central en la narración, cuestiones que serán abordadas en capítulos posteriores.

A partir de este recorrido sobre los riesgos éticos implicados en la puesta en escena documental, resulta necesario examinar las formas narrativas y estéticas que articulan dichas prácticas. Comprender cómo el documental organiza sus modos de enunciación no es un ejercicio meramente clasificatorio: permite situar los desplazamientos contemporáneos del género y explicar cómo determinadas formas favorecen o dificultan la emergencia del testimonio, la agencia de los sujetos filmados y la responsabilidad ética del cineasta.

1.2. Formas narrativas y estéticas del documental

1.2.1. Teorías de clasificación según Bill Nichols, Michael Renov y Josep Català

A lo largo del siglo XXI, el documental ha experimentado cambios importantes estéticos y retóricos impulsados por avances tecnológicos y nuevas formas de interacción con el público. En ese sentido, Chapman (2009) sostiene que, debido a su popularidad y diversidad actuales, el documental debe ser visto como un campo complejo, multifacético y condicionado por diversos contextos (p. 31). Esta evolución no sólo ha impactado su forma de producción y exhibición, sino también las estructuras narrativas y sus objetivos representacionales.

En este contexto, se procederá al análisis y comparación de algunas de las clasificaciones más influyentes del documental, propuestas por teóricos como Nichols, Michael Renov y Josep Català. Estos autores desarrollaron diversas categorizaciones con el fin de establecer criterios históricos, estéticos y epistémicos a partir de los cuales se puede organizar el extenso campo del documental (Lloga, 2020, p. 76).

De esta forma, mientras que Nichols desarrolla una división bajo los términos “modos” o “modalidades”, Català los denomina “paradigmas” y “giros”. Por otro lado, Renov propone un enfoque distinto, centrado en las “funciones” del documental.

Bill Nichols desarrolló una separación del documental en una serie de modos o modalidades, que marcaban una evolución lineal del documental. A lo largo de sus diferentes obras, Nichols amplió y refinó la definición de estos modos, respondiendo a los cambios en la práctica documental y a las nuevas teorías cinematográficas. En su libro *Introduction to Documentary* (Indiana University Press, 2001), Nichols presenta finalmente seis modos: poético, expositivo, observacional, participativo, reflexivo y performativo. Estos modos son

organizados temporalmente, abarcando el período comprendido entre la década de 1920 y la de 1980 (Nichols, 2001, p. 138).

Los modos poético y expositivo se sitúan a partir de la década de 1920. El modo expositivo se caracteriza por mantener una sensación de objetividad y por dirigirse directamente al espectador. En este tipo de documentales, suele haber una voz en off ("voz de Dios") que parece estar completamente ajena al conflicto, y tiene la capacidad de juzgar las acciones en el contexto histórico sin implicarse directamente en ellas (Nichols, 2001, p. 107). Esta modalidad, típica de los primeros documentales, tiene un fin informativo y un tono didáctico, con el objetivo de presentar hechos y opiniones de manera imparcial.

El modo poético está relacionado con el surgimiento del modernismo y consiste en representar la realidad mediante "una serie de fragmentos, impresiones subjetivas, actos incoherentes y asociaciones libres" (Nichols, 2001, p. 103). Por lo tanto, en esta modalidad las películas priorizan una estética de la realidad, adquiriendo un carácter más experimental.

En la década de 1960, emerge el modo observacional, que surge a partir de avances tecnológicos, como el sonido sincronizado y las cámaras ligeras, que permiten grabar de una formas más discreta y flexible, y por la influencia de la sociología de los años 50, que promovía una visión objetiva de la vida cotidiana. Esto da lugar a películas "sin comentario en off, sin música o efectos sonoros adicionales, sin subtítulos, sin recreaciones históricas, sin comportamientos repetidos para la cámara e incluso sin entrevistas" (Nichols, 2001, p. 110). De esta forma se pretende que el espectador sea testigo de los acontecimientos sin la intervención del cineasta.

El modo participativo, que también se desarrolla en los años 60, se caracteriza por la interacción del cineasta con los sujetos del documental. Se define entonces como una "forma de observación-participante" (Nichols, 2001, p. 115). Así, "el cineasta sale de detrás del manto del comentario en off, se aleja de la meditación poética, desciende de la posición de "mosca en la pared" y se convierte en un actor social (casi) como cualquier otro"(Nichols, 2001, p. 116). Este modo busca involucrar al público en la construcción del relato, mostrando emociones y experiencias de su creador.

A partir de la década de 1980, surge el modo reflexivo, en el que se pone en primer plano la relación e interacción entre el cineasta y el espectador, invitando a reflexionar sobre la propia

representación (Nichols, 2001, p. 125). Así lo afirma Nichols, diciendo que el documental reflexivo incita “una forma elevada de conciencia sobre su relación con un documental y lo que representa” (Nichols, 2001, p. 128) .

Finalmente, también en los años 80, surge el documental performativo en el que se destacan “los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo"(Nichols, 2001, p. 138). Este modo subraya “las dimensiones afectivas y subjetivas” (Nichols, 2001, p. 131) del conocimiento del mundo, rompe las estructuras narrativas tradicionales y se acerca al cine experimental. Aunque se relaciona con el cine de vanguardia, mantiene un vínculo con la realidad histórica, utilizando representaciones subjetivas que reflejan realidades complejas y emocionales (Nichols, 2001, p. 134). En este tipo de documental, el cineasta se involucra directamente en la narrativa.

Por su parte, Michael Renov hace otra clasificación en su texto *Hacia una poética del documental* (2010), en el que reconoce cuatro funciones retóricas/estéticas atribuibles al documental: 1) registrar, mostrar o preservar, 2) persuadir o promover, 3) analizar o interrogar y 4) expresar. Esta estructura se presenta como abierta, permitiendo que las categorías se entrelacen o se superpongan entre sí (p. 9).

En la primera de las funciones propuestas “registrar, mostrar o preservar”, el teórico estadounidense sugiere que el documental, al igual que el cine en general, tiene tendencia a imitar o reflejar la realidad. No obstante, debido a su propia naturaleza, esta tendencia se intensifica, ya que su valor está vinculado a la capacidad de capturar lo real de manera auténtica (Renov, 2010, p. 10). Sin embargo, Renov señala que estos intentos de representación están siempre sujetos a interpretaciones y decisiones de selección.

La segunda función del documental, "persuadir o promover", se refiere al poder de utilizar estas técnicas para movilizar al público hacia un objetivo personal o social. (Renov, 2010, p. 11). En ese sentido, no se habla únicamente del “objetivo y tono” de la película, sino también de la “expresividad” , que puede generar persuasión al representar de manera concreta lo que se quiere comunicar, utilizando recursos como figuras retóricas, pruebas lógicas y la organización del argumento a través del sonido y la imagen (Renov, 2010, p. 17).

La tercera función propuesta es "analizar o interrogar", que implica tener un enfoque analítico y reflexivo, activado en la recepción por el espectador. Es el documentalista quien, a partir de

su película, desafía al espectador a pensar críticamente sobre lo que observa. Así se cuestiona y examina los procesos involucrados en su representación (Renov, 2010, p. 17).

La última función, “expresar”, se refiere a la cuestión estética. Renov (2010) plantea que, a menudo, se ha subestimado el papel de la estética en el documental, asumiendo erróneamente que la creación de formas artísticas y la tarea del documental de representar la realidad histórica son incompatibles (p. 11). Sin embargo, en este sentido, generar una respuesta emocional o proporcionar placer al espectador mediante los recursos formales, como los matices de sonido y la imagen, o la conexión con aspectos musicales y poéticos del lenguaje, no debe considerarse una distracción del propósito central del documental, sino una parte importante de su mensaje (p.21).

Esta clasificación que muestra los propósitos del documental sugiere que, aunque los enfoques sean variados, todos tienen una base común: el documental no se limita a representar la realidad, sino que también busca influir, cuestionar o expresar una visión subjetiva del mundo.

Finalmente, Josep Català (2017), en su libro *Viaje al centro de las imágenes. Una introducción al pensamiento esférico*, describe una serie de paradigmas que coexisten en paralelo: narrativo, objetivo e imaginativo (p. 194).

En este sentido, Català sitúa en primer lugar la etapa narrativa del documental, que abarca desde sus inicios hasta finales de los años cincuenta, marcada por un enfoque realista influido por el cine de ficción y, por ende, por la novela realista del siglo anterior (p. 194). En este momento el cine adoptó "las formas narrativas del cine de ficción" (p. 196), para seguir estructuras del cine clásico y construir la historia de forma ordenada.

A finales de los años cincuenta, comienza el paradigma objetivo, que se distingue por "una voluntad de observación sin intervenciones del cineasta", como es el caso en el cine observacional de Frederick Wiseman (Català, 2017, p. 196). Esta tendencia busca lograr una representación directa de la realidad, sin que la cámara o el cineasta alteren o intervengan en los hechos que se documentan. Así, el objetivo del cineasta es alcanzar un "grado máximo de transparencia" (p. 196).

Fue en este periodo, a finales de los cincuenta, cuando el paradigma imaginativo comenzó a gestarse con el movimiento *Angry Cinema,* que, “tomó el relevo de la generación

anterior"(Català, 2017, p. 196), marcando un cambio hacia formas más experimentales y creativas de representación. Mientras que la generación de cineastas previa, conocida como la generación del cine social o el cine realista de posguerra, había estado influenciada por el cine clásico de Hollywood y se centraba en narrativas conservadoras, el *Angry Cinema* surgió en un contexto de tensiones sociales y políticas en Estados Unidos, y buscó reflejar el descontento y frustración de la sociedad estadounidense de esta época, con temas como la lucha por los derechos civiles, la violencia policial, el movimiento feminista o la guerra de Vietnam, entre otros. Se puede afirmar entonces que la generación anterior tomó el relevo no solo por lo que supuso la innovación estética y narrativa, sino también por el hecho de usar el cine como una herramienta de cambio social. Por todo ello, este movimiento contribuyó al cambio de paradigma en el cine de la época.

Según el investigador catalán, el paradigma narrativo y objetivo predominaban hasta los años cincuenta y principios de los sesenta, cuando "aparecerá una nueva manera más directa de hacer cine que dará lugar a nuevos estilos" y esto dará lugar a que sea "el cine de ficción el que empezará a copiar las formas del nuevo documental" (Català, 2017, p.196).

A pesar de la evolución de los paradigmas a lo largo del tiempo, Català (2017) señala que en la actualidad "se siguen haciendo documentales narrativos u observacionales, incluso ahora en que predominan los distintos giros imaginativos" (p.196).

Català (2017) también sostiene que dentro de cada paradigma han surgido diferentes retóricas, lo que implica que han emergido distintas formas y enfoques narrativos , a los que él denomina los "giros" del documental (p.196). En este sentido, se identifican varios de ellos: el giro subjetivo, el giro reflexivo, el giro emocional o afectivo, el giro imaginario y el último, el giro onírico, que incluye en su libro *Posdocumental.La condición imaginaria del documental* (Català, 2021, p.394).

Como se ha mencionado anteriormente, el giro subjetivo surge a partir de la década de los noventa, marcado por una mayor visibilidad e intervención del autor en el documental. Después del giro subjetivo, en el año 2000, surge el giro reflexivo, que coexiste con el giro anterior y ambos se influyen mutuamente (Català, 2017, p. 197)

El cine ensayo es la forma más clara de este giro reflexivo, un subgénero que, aunque ya existía antes, experimentó un auge significativo. En este sentido, Català señala que "el

número de ensayos fílmicos aumenta enormemente y, sobre todo, se produce una asimilación de las características de este género que antes no se había dado", y recuerda que "casi nadie calificaba los filmes de Pasolini de ensayos, y la idea de Bazin sobre la película de Marker sobre *Carta de Siberia* (*Lettre de Sibérie*, 1958) apenas si tuvo eco en el campo de la teoría fílmica en su momento"(Català, 2017, p. 197).

Estos dos giros, reflexivo y subjetivo, supusieron "un nuevo marco mental, así como una correspondiente nueva forma de pensamiento de la que a la vez se han hecho notables impulsores con su posterior desarrollo. En este nuevo ámbito, la imagen deja de ser solo testimonio o espectáculo y se convierte en acicate de la imaginación creadora."(Català, 2015, p. 25). Este cambio trascendental en el documental supuso que se abrieran nuevos espacios hacia una exploración intelectual y creativa, donde el documental ya no es solo un mero testimonio, sino una herramienta para cuestionar, reimaginar e incluso expandir nuestra comprensión de la realidad.

Otro de los giros es el emocional o afectivo, el cual puede verse como una extensión de la corriente subjetiva, pero que conlleva una expresión de las emociones mucho más profunda (Català, 2017, p. 198). Este giro enfatiza el impacto emocional en el espectador y profundiza en las experiencias subjetivas de los individuos, reflejando una inmersión emocional que va más allá de la mera reflexión o análisis.

El giro imaginario, se caracteriza por estimular la imaginación a partir de los nuevos medios digitales. Como resultado, han surgido nuevas formas documentales impulsadas por la tecnología (Català, 2017, p. 200). De este giro emergen nuevos géneros como el docuweb o documental interactivo, el documental de animación, el cómic documental y la realidad virtual o expandida.

Por último, el giro onírico. que inicialmente se articulaba en torno a la voz, encuentra hoy su eje principal en la atmósfera onírica que surge del uso del archivo y de las nuevas formas de manipular las imágenes. En este tipo de documentales, las imágenes y sonidos evocan la forma de un sueño (Català, 2021, p. 395)

Al igual que los paradigmas, estos giros se superponen entre sí dentro del ámbito del documental (Català, 2017, p. 200-201).

A continuación se expone una tabla **[Tabla 1]** que permite observar cómo los enfoques de cada teórico se centran en diferentes aspectos:

Teórico	Lógica de clasificación	Categorías y características	Relación cineasta–espectador
Bill Nichols	**Modos documentales** (evolución histórica y retórica)	- Poético: representación fragmentada, subjetiva y experimental - Expositivo: representación objetiva, informativa. Uso de voz en off o "voz de Dios" ajena al conflicto - Observacional: el espectador es testigo pasivo, sin intervención del cineasta. - Participativo: interacción directa cineasta-sujetos. - Reflexivo: reflexión sobre la representación en el documental. - Performativo: enfoque subjetivo y afectivo, cineasta inmerso en el relato.	Varía según el modo, desde una relación distante y objetivada (expositivo, observacional) hacia una mayor intervención (participativo), reflexivo (relación directa con la representación) y finalmente a una relación afectiva y subjetiva (performativo).
Michael Renov	**Funciones del documental** (no cronológicas, abiertas y superpuestas)	- Registrar: reflejo fiel de la realidad, pero condicionada por decisiones de selección. - Persuadir: estrategias retóricas para influir en la audiencia. - Analizar: incita al pensamiento crítico del espectador. - Expresar: uso de recursos estéticos para provocar emociones o placer, integrando lo artístico en lo documental.	Concibe al espectador como agente activo: debe interpretar, cuestionar y sentir. La relación cineasta–público se articula mediante la persuasión, la retórica visual y la estética, que modulan la respuesta emocional.

Josep Català	**Paradigmas + Giros** (coexistentes, no lineales, superpuestos)	**- Paradigmas:** - Paradigma narrativo: forma narrativa tradicional, estructura clásica. - Paradigma objetivo: observación directa, sin intervención - Paradigma imaginativo: apertura a la experimentación y subjetividad **- Giros:** • Subjetivo: subjetividad y visibilidad del autor. • Reflexivo: auge del ensayo fílmico y cuestionamiento de la representación. •Emocional: intensificación afectiva. • Imaginario: nuevas formas digitales y tecnológicas. • Onírico: atmósferas de sueño, uso creativo del archivo.	Propone una relación más directa, dialógica y expandida entre cineasta y espectador. La experiencia se desplaza hacia la imaginación, la emoción, la subjetividad y la reflexión. Los giros intensifican esta interacción y diversifican los modos de recepción.

Tabla 1. Clasificaciones del documental por Català, Renov y Nichols. Elaboración propia.

Las teorías del documental abarcadas por Bill Nichols, Michael Renov y Josep Català tienen ciertas divergencias pero también presentan elementos comunes. Para empezar, todos coinciden en que el documental no ha tenido siempre una forma y función estática sino que ha ido evolucionando y cambiando a lo largo del tiempo, debido a cambios tecnológicos y de la propia sociedad y sus demandas.

Por otra parte, Nichols resalta la importancia de la objetividad en los primeros modos del documental, al igual que Català se refiere a una representación realista predominante en sus dos primeros paradigmas. En la misma línea, Renov, en su función de "registrar, mostrar o preservar" subraya la intención de capturar de la realidad de forma fidedigna.

Del mismo modo, los tres investigadores destacan la relación entre el cineasta y el espectador. Nichols en su modo participativo y reflexivo, o Renov con su función de "persuadir o promover" como un intento de influir en su visión del mundo. Català resalta este vínculo especialmente en sus giros subjetivo, reflexivo y emocional.

Aunque todos estos teóricos reconocen cambios estéticos y narrativos en el documental, abordan dichas agrupaciones de manera distinta. Sin duda, Bill Nichols ha sido un referente en la teoría del documental, especialmente por su importante clasificación de los modos documentales. No obstante, su enfoque ha sido objeto de críticas, en particular por sugerir

una evolución lineal y separada entre estos modos, que se presentan como independientes entre sí (Lloga, 2007, p. 77). En la práctica, los documentales contemporáneos suelen combinar elementos de distintos modos, coexistiendo e integrándose de formas complejas y dinámicas, algo que el modelo de Nichols no refleja, pese a su última modificación y ampliación de modos. A pesar de esto, su sistema sigue siendo valioso por reflejar algunas de las características estéticas más representativas del desarrollo histórico del documental. Català presenta en cambio una perspectiva más fluida y superpuesta, donde los paradigmas y giros existen simultáneamente y se interrelacionan.

Igualmente el papel del cineasta y su nivel de intervención varían según su rol pasivo o activo en estas teorías. Català plantea una relación más directa entre el cineasta y el espectador, a través de la subjetividad, la emoción y la imaginación. En contraste, Nichols describe de forma general la relación entre ambos en los modos reflexivo y performativo, destacando en este último las dimensiones afectivas y subjetivas, pero sin hacer referencia explícita a la imaginación del espectador.

Por su parte, Renov considera al espectador de manera integral dentro de sus funciones del documental. En su función de "persuadir o promover" reconoce la necesidad de estudiar las técnicas para influir en el destinatario, lo que implica un cierto conocimiento de sus expectativas y de sus demandas. Además, en su función de "interrogar o analizar" plantea que es el espectador quien debe cuestionar activamente la representación ofrecida por el documental, adoptando una postura crítica frente a lo observado. Incluso en su última función referida a la estética, "expresar", sugiere como que la forma en que el cineasta utiliza los recursos formales puede alterar la respuesta emocional o el placer del espectador, mostrando cómo la estética del documental también juega un papel fundamental en la experiencia del público.

Las perspectivas de Català, Nichols y Renov resaltan los importantes cambios estéticos del documental desde sus inicios. Cada uno ofrece una visión sobre la evolución del documental y su manera de representar la realidad. A pesar de sus enfoques distintos, coinciden en mostrar cómo el documental cambia desde una observación fiel de la realidad a convertirse en una herramienta crítica y reflexiva.

Esta evolución, que afecta tanto en las estrategias narrativas como en la relación con el público, da lugar a prácticas que superan las categorías históricas del documental y

cuestionan sus formas tradicionales de producción y exhibición. Las aproximaciones de estos autores ayudan a comprender de manera precisa las transformaciones contemporáneas del género, especialmente aquellas que redefinen sus espacios, dispositivos y formatos de exhibición.

1.2.2. Hibridación de medios y cambios en las formas de exhibición: el documental expandido y post-media

Las formas de representación del documental contemporáneo han cambiado radicalmente con respecto al documental tradicional, que se proyectaba únicamente en televisión o cine. En la actualidad, el documental explora nuevas posibilidades de relación con el espectador, como la inmersión en instalaciones que implican su desplazamiento físico dentro del espacio expositivo —por ejemplo, entornos de realidad virtual o dispositivos multisensoriales—, así como plataformas interactivas que permiten acceder a los contenidos de forma no lineal, como ocurre en el docuweb. Además, el uso de tecnologías como el 3D, la realidad virtual (RV) o la realidad aumentada (RA), entre otras, expande los modos en los que se experimenta y se representa la realidad, cambiando la relación entre la obra y su público.

Este giro responde, como señala Sucari (2009), al cuestionamiento de la objetividad que sostenía al documental clásico, una transformación que abrió paso al documental de reflexión, al falso documental y a múltiples hibridaciones dentro de la no ficción. Esta apertura favoreció también la incorporación de procedimientos provenientes de la tradición experimental, lo que ha generado nuevas estrategias en el uso del dispositivo cinematográfico, transformando así su estructura narrativa y expositiva (p. 130).

En este marco de renovación estética y conceptual emergen dos nociones clave: el documental expandido y el documental post-media (Sucari, 2009, p. 130).

El término documental post-media, se refiere a la disolución de fronteras entre los medios, como la televisión, el cine o el video, ya que las formas narrativas del documental contemporáneo se mueven fluidamente entre ellos. El primero en abordar los medios sin considerarlos elementos independientes y aislados fue Gene Youngblood en su obra *Expanded Cinema* (1970), en la que hablaba de este tipo de cine como una "conciencia expandida" y explicaba que:

> El cine expandido no significa películas de computadora, fósforos de video, luz atómica o proyecciones esféricas. El cine expandido no es una película en absoluto: como la vida, es un proceso de devenir, el impulso histórico continuo del hombre para manifestar su conciencia fuera de su mente, frente a sus ojos. Ya no se puede especializar en una sola disciplina y esperar expresar fielmente una imagen clara de sus relaciones con el entorno. Esto es especialmente cierto en el caso de la red intermedia de cine y televisión, que ahora funciona como nada menos que el sistema nervioso de la humanidad (p. 41).

El cine expandido comenzó a partir de los movimientos de vanguardia que surgieron a fines de los años 50, cuando dejó de ser solo un medio experimental y underground para convertirse en una forma más popular y aceptada dentro de las artes de vanguardia (p. 75).

Para lograr una nueva forma de conciencia adaptada a nuestro entorno, Youngblood propone la *Aesthetic Machine*, que se refiere a la aplicación estética de la tecnología (p. 189). Esta idea sugiere que, al utilizarse de una forma estética, la tecnología no es solo una herramienta que cumple su función, sino un medio que permite la evolución de la conciencia, para entender y aproximarnos más al entorno. Precisamente el cineasta estadounidense explica cómo el ser humano está condicionado por su entorno, el cual define como una red intermedia de "cine, televisión, radio, revistas, libros y periódicos" que transmiten los mensajes de la sociedad (p. 54). Este concepto está relacionado con la convergencia de medios, en el que los límites entre ellos se desvanecen y se integran diversas formas de comunicación.

Posteriormente, Raymond Bellour et al. (1990) también examinan este fenómeno en sus obras, como en *Passages de l'image,* donde se afirma que "se vuelve claro que no se puede continuar diciendo como antes: el cine, la fotografía, la pintura" (p. 6), eliminando así las fronteras entre estos medios.

El teórico audiovisual francés, realizó un amplio estudio sobre los medios de comunicación, especialmente centrado en las conexiones, los puntos en común y los divergentes, entre cine, video y fotografía. En su libro *L'Entre-images* (1990) define precisamente el concepto de su título, como el espacio intermedio entre la imagen fija y la imagen en movimiento. Para ello, identifica dos movimientos clave:

> Se trata de esclarecer un doble movimiento sin el cual la realidad del entre-imágenes sería difícilmente concebible. El primero de ellos ha conducido desde hace algún tiempo tanto al cine como a la reflexión sobre el cine hacia la pintura, como si la violencia que el propio vídeo posee (con respecto a la representación en general) hubiera hecho inevitable (una vez más) la cuestión y nos hubiera incitado a plantearla de nuevo, más agudamente, con todo el cine (y por supuesto con el videoarte, que se nutre de la pintura). El segundo movimiento ha acercado la imagen (el cine y el vídeo, y uno a través del otro, pero también la fotografía) a la literatura y al lenguaje. La literatura por la posición de los enunciados, la naturaleza del gesto creativo, la indeterminación de las obras, su capacidad reflexiva, y el lenguaje en el sentido de que ahora las palabras se compenetran cada vez más con la imagen (Bellour, 1990, p. 15).

De esta forma, el autor relaciona el cine con la pintura, y la imagen al lenguaje y la literatura, para mostrar la influencia y la conexión entre los medios, lo que da lugar a nuevas formas de representación. Así explica cómo las imágenes contemporáneas son ahora más complejas al incluir lenguajes visuales y narrativos diferentes.

En un contexto más contemporáneo, otros autores como Brea (2000) también abordan esta convergencia, aunque desde una perspectiva postmedial. Brea, al igual que Bellour, observa el impacto de las nuevas tecnologías en la configuración de los medios y las experiencias artísticas. Cuando este autor habla de "postmedial" se refiere a:

> Los nuevos equipos de captura de vídeo e imagen digital por un lado -ahora sí que se puede hablar de equipos ligeros y de una cierta convergencia entre los profesionales y los domésticos-, la multiplicación de canales mediáticos por otro –la proliferación de redes y sistemas de difusión y emisión, el desarrollo expansivo del cable y el satélite, y la proliferación de ámbitos de emisión (televisiones locales, autonómicas, privadas, independientes…)-; y finalmente y sobre todo la convergencia de las tecnologías de postproducción computerizada y telecomunicación en la red internet, todo ello esboza un mapa de posibilidades de distribución de las formas y prácticas artísticas que podemos calificar de postmedial (Brea, 2000, p. 10).

Este fenómeno se centra entonces en la evolución constante de nuevos dispositivos que provocan una reestructuración en los medios. Esto genera un cambio radical en la forma en que se producen, distribuyen y reciben las experiencias artísticas (Brea, 2000, p. 10).

Esta confluencia, muestra cómo en el documental post-media, las formas narrativas fluyen y se expanden por diversas plataformas para producir otras formas de comprensión y experimentación de la realidad.

En cuanto al segundo concepto, el de "documental expandido", el término "expansión" evolucionó años posteriores a esas primeras ideas del *Expanded cinema*. En este contexto, la "expansión" se refiere a la forma en la que las artes superan sus límites tradicionales para crear otras formas de representación. Este proceso implica un cambio tanto en las técnicas de creación de las obras, como en los medios usados, que pueden incluir tecnologías emergentes o bien el uso de plataformas variadas. Como señala Arlindo Machado (2008): "en cierto sentido, todos los medios y artes entraron en un proceso de expansión" (p. 76).

Un ejemplo de cómo este proceso evolucionó en las décadas siguientes es la "escultura expandida" de la que habla Rosalind Krauss (1979), al advertir cómo las obras escultóricas de los últimos años desafiaban la concepción tradicional de la escultura. Ella menciona ejemplos como "pasillos estrechos con monitores de televisión al final; grandes fotografías que documentan caminatas por el campo; espejos colocados en ángulos extraños en habitaciones comunes; líneas temporales cortadas en el suelo del desierto". Para Krauss, parecía que nada en estos esfuerzos podría reclamar legítimamente la categoría de "escultura" según las definiciones tradicionales. (p.30). Esto afectó de la misma forma a otros medios, que al alejarse de sus formas clásicas, se denominaban fotografía o video expandidos, al explorar nuevas posibilidades de representación visual y digital.

De forma similar, el concepto de documental expandido fue un resultado de este proceso de expansión. Este formato explora nuevos modos de exhibición en los que el público adquiere un rol participativo. Entre estas modalidades se incluyen las instalaciones, donde el espectador puede moverse físicamente a través del espacio, así como experiencias de la realidad virtual o aumentada, entre otras. Así el documental se extiende más allá de la pantalla tradicional, como por ejemplo en la exhibición del documental en teatros o museos, incluyendo al espectador como un agente activo en las formas narrativas.

Este tipo de documental se relaciona con el concepto de post-media ya que en él se "aúnan el cine, el vídeo, la fotografía, la informática, la instalación" (Sucari, 2013, p. 135) .

Esta perspectiva, como plantea Collado (2003), desestructura la tradicional unidireccionalidad del cine al explorar especialmente la presencia del cuerpo en la proyección (p.126). Este énfasis en la corporalidad, que desplaza la centralidad de la pantalla hacia la relación física, performativa y situacional del espectador con el dispositivo, abre un espacio para reflexionar sobre el papel del cuerpo dentro del pensamiento cinematográfico.

Es precisamente en este punto donde la propuesta deleuziana adquiere relevancia. Gilles Deleuze, en *Cinéma 2. L'image-temps* (1985), sitúa el cuerpo en el centro de su reflexión sobre el pensamiento cinematográfico. En su análisis de los personajes en las películas de *Una mujer bajo la influencia* (*A Woman Under the Influence*, 1974), *Gloria* (1980) y *Corrientes de amor* (*Love Streams*, 1984), estos son percibidos como un cúmulo de cuerpos en constante lucha, emoción y tensión, donde el cuerpo se convierte en el lugar donde se proyectan las complejidades emocionales y psicológicas. Deleuze plantea entonces una paradoja: el cuerpo, tradicionalmente considerado un obstáculo, se convierte en el medio a través del cual surgen nuevas formas de pensamiento en el cine (p. 251). Así, Deleuze invita a reconsiderar la función del cuerpo no como una barrera, sino como un medio esencial para el pensamiento.

En este sentido, el cine expandido abre nuevas posibilidades para las relaciones espaciales y performativas, al devolver la atención a los cuerpos del proyector, el proyeccionista y la audiencia (Collado, 2003, p. 126) y por lo tanto, a nuevas formas de reflexión. No obstante, en los documentales expandidos, el movimiento no se limita solo al movimiento físico; en experiencias como los docuweb, el espectador también puede "desplazarse" virtualmente a través del recorrido mental y visual que realiza.

Ambas modalidades -docuweb e instalación- implican establecer una interacción activa entre los materiales dados por el creador, lo que activa un proceso de reflexión y pensamiento (Català, 2015, p. 17). Este trabajo de relación visual recuerda a la propuesta de Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne* (1929), donde las imágenes se conectan y se reorganizan para generar nuevas formas de conocimiento y reflexión a través de la visualización de su interacción.

Un cambio transgresor en estas formas, es la ruptura de la estructura temporal lineal tradicional del documental, la cual es reemplazada por una mayor valorización del espacio, ya sea físico o virtual. En las instalaciones, por ejemplo, el espacio se convierte en un elemento central de la experiencia, en el que se potencia su función simbólica y se invita al espectador a tener un rol activo en la construcción de significados. Este enfoque también se relaciona con los docuwebs, donde el espacio virtual tiene un papel parecido (Català, 2015, p. 17). Podríamos hablar así de un "tiempo expandido", en el que el espectador puede explorar y participar en el proceso de interpretación en su propio ritmo y dirección.

Estos dos términos —post-media y expandido— amplían la experiencia estética del espectador. En este tipo de documentales se usan nuevas formas de representación, plataformas y tecnologías que transforman la manera en que se produce la interacción del usuario con el contenido. Es precisamente entonces esta estética la que permite explorar cómo la realidad se representa de forma inmersiva, interactiva o con la confluencia de medios en diferentes entornos.

1.2.3. Propuesta de un nuevo modo documental: el cartográfico-testimonial sensible

A partir de las propuestas de clasificación previas, se plantea una nueva modalidad del documental contemporáneo: el modo cartográfico-testimonial sensible. Esta categoría busca ampliar las perspectivas de análisis, destacando ciertas características de documentales que representan aportes significativos tanto en términos estéticos como narrativos, y centrando la atención en la subjetividad y la experiencia del testimonio.

Este modo explora cómo el espacio y las historias de vida se entrelazan en el discurso documental contemporáneo. Los conceptos que se aúnan en su título "sensible" y "cartográfico-testimonial", retoman dos nociones desarrolladas principalmente en el campo de la geografía: la "cartografía narrativa" (Caquard, 2013) y los "mapas sensibles" (Olmedo, 2021).

En esta modalidad, la representación gráfica o audiovisual del espacio se articula con un testimonio oral o escrito, generando un desplazamiento —físico, virtual o imaginario— durante la construcción del relato.

El trayecto funciona como estructura narrativa, ya que evoca recuerdos asociados a experiencias personales situadas en un territorio concreto. Los participantes narran sus vivencias y recorridos, con la representación del espacio como instrumento de apoyo. Como dice Michel de Certeau (1994): “los relatos cotidianos cuentan lo que, no obstante,se puede hacer y fabricar. Se trata de fabricaciones de espacio” (p. 134).

Así, al contar sus historias, los narradores nos ofrecen una visión del espacio que va más allá de sus dimensiones físicas. Este espacio no sólo es geográfico, sino también una construcción subjetiva y emocional articulada por la memoria y la experiencia vivida. De este modo, se entrelazan lo concreto y lo abstracto, lo vivido y lo imaginado, en una narrativa espacial.

Los documentales de este tipo son dispositivos sensibles en sí mismos, ya que se basan en relatos de experiencias personales que ocurrieron en lugares específicos e incluyen actividades, sentimientos, emociones y pensamientos. Según la geógrafa y artista francesa Élise Olmedo, lo sensible es una "dimensión de lo real" vinculada a la experiencia vivida a través del cuerpo en un espacio concreto (Olmedo, 2021, p. 2). Se trata de documentales subjetivos, emocionales y sensoriales, donde la relación entre el cuerpo y la mente del participante y el espacio, ya sea físico o mental, es esencial en la narrativa.

Se trataría entonces de adentrarse en la relación entre un lugar y su expresión, ya sea a través de un proceso de conexión emocional, de sufrimiento, de exclusión o de pertenencia, entre otros. Además, se examina cómo la memoria y el imaginario se entrelazan con el espacio, propiciando un proceso reflexivo.

En este marco, puede formularse con mayor precisión el alcance de esta propuesta. Se entiende por modo cartográfico-testimonial sensible aquella modalidad documental en la que el testimonio se articula estructuralmente con la representación del espacio, de tal forma que el territorio deja de funcionar como mero escenario y se convierte en eje organizador del relato. La memoria no se construye únicamente a través de la palabra, sino mediante su inscripción cartográfica, gráfica, audiovisual o inmersiva en un espacio recorrido, dibujado, reconstruido o experimentado.

Este modo se caracteriza por cuatro rasgos principales: (1) la centralidad del desplazamiento —físico, virtual o imaginario— como estructura narrativa; (2) la articulación explícita entre mapa y testimonio; (3) la construcción sensible del territorio como experiencia corporal y

afectiva; y (4) la espacialización del recuerdo, donde lo vivido y lo imaginado se entrelazan en una narrativa situada.

A diferencia de otros modos documentales ya descritos —como el expositivo, el observacional o el poético—, aquí el espacio no funciona únicamente como escenario, sino como matriz activa de significación testimonial. El territorio produce sentido y configura la experiencia de memoria.

Esta propuesta no busca reemplazar las tipologías existentes, sino ampliarlas, identificando una tendencia contemporánea en la que geografía, subjetividad y memoria convergen como núcleo estructural. En capítulos posteriores, esta categoría permitirá analizar diversos casos iberoamericanos donde el testimonio se construye a partir de recorridos espaciales, cartografías afectivas o dispositivos inmersivos que transforman el territorio en archivo vivo de la experiencia.

Para ilustrar este modo, pueden mencionarse algunos ejemplos internacionales, fuera del ámbito iberoamericano, con el fin de evidenciar su aplicabilidad más allá de contextos regionales específicos. En capítulos posteriores se abordarán documentales iberoamericanos contemporáneos vinculados a la memoria, lo que permitirá demostrar la pertinencia específica de esta propuesta en la región.

Un claro ejemplo es la película *La cueva de los sueños olvidados* (*Cave of Forgotten Dreams*, 2010), dirigida por Werner Herzog, que explora la Cueva de Chauvet-Pont d'Arc, en Francia. El director utiliza técnicas como el 3D y la representación virtual para cartografiar el espacio interior de la cueva, de modo que el territorio deja de ser un simple escenario y se convierte en estructura narrativa del recorrido.

La voz en off del realizador actúa como testimonio ensayístico que acompaña el desplazamiento por el interior de la cueva, expresando reflexiones, hipótesis e impresiones personales durante el trayecto. De esta forma, el documental articula desplazamiento espacial y experiencia subjetiva, mezclando lo histórico con lo imaginado. Como señala Jacques Lacan (1953), "las palabras y los símbolos tienen una influencia decisiva en la realidad humana", lo que subraya el papel del lenguaje en la construcción de la experiencia narrada.

El espacio físico es explorado no sólo por Herzog y el equipo de filmación, sino también por el espectador, ya que la cámara simula el movimiento del cuerpo humano al avanzar por los

estrechos pasajes de la cueva **[Figura 1]**. Este movimiento refuerza la centralidad del desplazamiento como estructura narrativa, una de las características del modo cartográfico-testimonial sensible.

Asimismo, la reconstrucción digital del interior de la cueva mediante escaneos láser permite generar una representación cartográfica del espacio, que complementa el testimonio del realizador y amplía la experiencia espacial más allá de los límites físicos del rodaje.

Además, tanto el equipo de grabación como los investigadores interactúan con la cámara como si fuera un personaje más, lo que provoca su personificación: la cámara se vuelve un elemento vivo que siente, se cae, camina y se mueve. Así, no solo se genera una inmersión sensorial, sino también una sensación de presencia, lo que, como señala Borba (2020), permite "habitar una nueva realidad", fusionando lo sensorial con lo mental (pp. 85-86).



Figura 1. Movimiento de cámara en
Cave of forgotten dreams.

El documental se visualiza en 3D, para crear una experiencia multisensorial e inmersiva, lo que altera la percepción del espacio y de la narración. Según Klinger (2012), el 3D expande visualmente los espacios reducidos del interior de la cueva, aumenta su profundidad y hace que los elementos de la película se conviertan en un espectáculo (pp. 38-42). Además, las tomas aéreas que aparecen en la película a través de un dron Skybot, aumentan la sensación de espectacularidad.

Herzog también muestra una representación virtual animada, realizada a partir de una medición con láser con millones de puntos para reconstruir la cueva y ver su forma, relieve y dimensiones **[Figura 2]**, desvelando partes que no podíamos ver con la cámara. De este modo, se amplía la experiencia espacial más allá de los límites físicos del rodaje. Finalmente se observa el mapa completo de la cueva.

El mapa se complementa con el testimonio de Herzog y permite al espectador articular esta representación gráfica con los elementos testimoniales subjetivos, emotivos e imaginarios.

El uso del 3D, la realidad virtual y las imágenes de 360º son recursos contemporáneos que transforman la forma en que el espacio se narra en el documental, ya que teatralizan la experiencia y rompen los límites del marco de la pantalla tradicional en la sala de cine. Por lo tanto, se crea "una percepción ampliada de la realidad." (Borba, 2020, pp. 84-86).

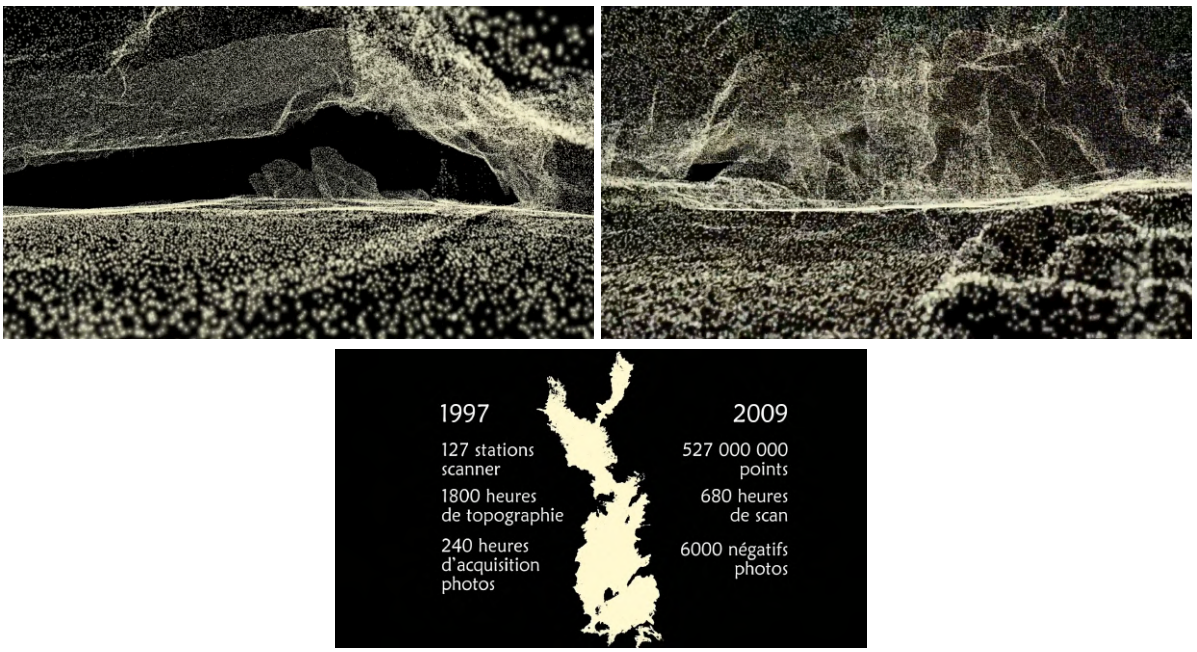


Figura 2. Representación virtual de la Cueva de Chauvet-Pont d'Arc.

en *Cave of forgotten dreams*

Otro ejemplo de este modo documental es *Vidéocartographies : Aïda, Palestine* (2009) del artista y cineasta alemán Till Roesken[12]. Esta obra es parte de una de sus video cartografías, realizadas desde 2007.

Vidéocartographies : Aïda, Palestine está dividido en seis capítulos, en cada uno de los cuales los participantes dibujan mapas y narran el testimonio de sus viajes en el campo de refugiados palestinos de Aïda, en Belén, en Cisjordania. Este tipo de representación también conecta lo cartográfico con lo testimonial, pero se enfoca en la acción de dibujar como un acto de memoria. En cada capítulo, los mapas se elaboran utilizando un marcador negro sobre un fondo de papel blanco, fijado en un marco **[Figura 3]**.



Figura 3. Proceso de dibujo cartográfico en *Vidéocartographies : Aïda, Palestine*

Como señala Lonjon (2017), "los relatos del espacio propuestos por Till Roeskens ya no consisten únicamente en descripciones de lugares y espacios. Describen los viajes y las acciones que el testigo ha realizado y, aún más, el 'valor' (Lefebvre 140) atribuido a este viaje" (p.5). Así, mediante el testimonio, no sólo a través del lenguaje verbal, sino también del tono de voz y la forma en que se realiza el dibujo, se revelan dimensiones parciales y sensibles de la realidad.

[12] Till Roeskens es un artista y cineasta nacido en Alemania en 1974 y residente en Marsella. Su trabajo se centra en los territorios y en las personas que los habitan, revelando la identidad de un lugar a través de los relatos y experiencias de quienes viven en él. Desde 2004 ha desarrollado diversos proyectos en los que explora las relaciones entre paisaje, memoria y narración, a menudo recopilando testimonios e historias locales. Sus obras adoptan diferentes formas —mapas, vídeos, conferencias o publicaciones— y proponen una aproximación sensible al territorio, donde se entrelazan experiencias individuales, historias cotidianas y dimensiones sociales o políticas. Musée Gassendi. (s. f.). *Till Roeskens*.
https://www.musee-gassendi.org/fr/les-oeuvres-sur-le-territoire-local/till-roeskens/

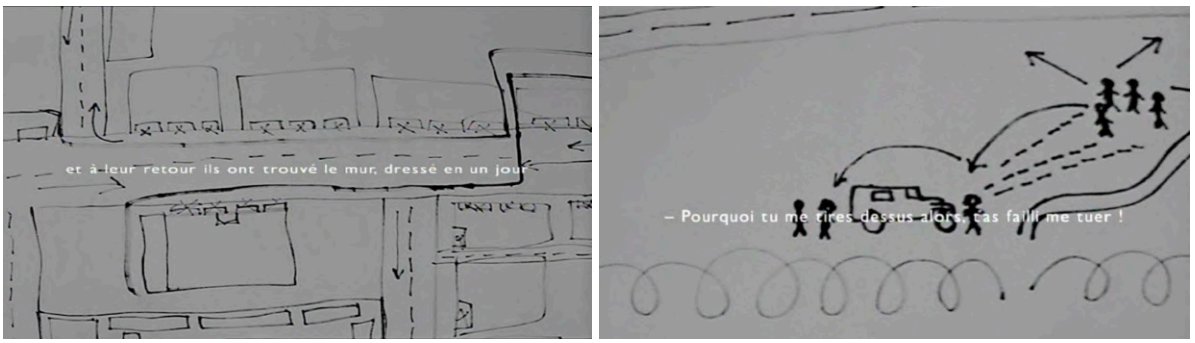


Figura 4. Mapa dibujado por Sabha Kahder Abousrou,
en *Vidéocartographies. Aïda, Palestine*

Por ejemplo, en el primer capítulo *Camp Aida*, el personaje que narra y dibuja su testimonio **[Figura 4]**, Sabha Kahder Abousrour cuenta su historia personal:

> En 1956, llegamos al campo Aïda (...) estábamos descalzos caminando en la nieve, preparábamos el té con nieve y vivíamos como mendigos sin la más mínima tierra para cultivar y alimentarnos[13]

A través de sus palabras y su dibujo esquemático e inexacto, lo innovador surge en la asociación de sus pensamientos y emociones a la representación gráfica, al espacio, permitiéndonos imaginar su vida, el paisaje y sentir el frío y el hambre que experimentó en ese lugar concreto, transformado por el recuerdo del protagonista.

Un último ejemplo de este modo documental, es la obra *Mapping Journey,* una instalación realizada entre 2008 y 2011 por Bouchra Khalili[14]. Su proyecto consta de ocho videos que cartografían los viajes realizados a través del Mediterráneo para cruzar ilegalmente las fronteras. Para ello, utiliza el mismo mapa político de Europa publicado en 2009, en el cual las personas trazan su viaje por etapas con un marcador encima del mapa **[Figura 5]**. Así realizan una transformación del mapa original realizado por cada uno de ellos.

---

[13] Roeskens, T. (2009). *Vidéocartographies: Aïda, Palestine* [Video]. Vimeo. https://vimeo.com/64089801, min. 1:23.

[14] Khalili, nacida en 1975 en Casablanca, es una artista franco-marroquí. Ella trabaja con diferentes formatos y técnicas como el vídeo, la instalación, fotografía o dibujo. Ha expuesto internacionalmente en prestigiosas instituciones como el MOMA de Nueva York, el Museum of Fine Arts de Boston, en Palais de Tokyo en Paris, entre otros. Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma. (s. f.). *Bouchra Khalili*. Recuperado el 22 de marzo de 2023.https://esbaluard.org/actividad/bouchra-khalili/



Figura 5. Trazado de viajes ilegales a través del Mediterráneo en *The Mapping Journey Project.*

Cada video tiene una duración de un minuto y está acompañado de una narración de su experiencia de viaje.

El espacio queda abierto a la imaginación, permitiendo proyectar mentalmente, a través de sus voces, los viajes y las personas que vivieron esas historias. Es el testimonio de sus experiencias en esos territorios lo que el mapa de Europa refleja.

Por ejemplo, en el video 2 de *Mapping Journey*, se narra el siguiente viaje de migración mientras se observa una mano que dibuja con una línea roja el trayecto:

> Salí de Túnez, la capital, crucé la frontera libia, para ir a Al Khums. Desde Al Khums embarcamos en un pequeño bote, salimos en ese bote y cruzamos el mar, rumbo a Lampedusa. Estuvimos dos días en Lampedusa, hasta que fuimos arrestados por la policía italiana, que nos llevó a Bari. En Bari permanecimos en un campo, el Campo de la Cruz Roja, luego nos dejaron ir con una carta de expulsión, pero me fui a Nápoles, donde encontré un lugar para vivir.[15]

[15] *Crisi profughi: al MoMA il Mapping Journey Project di Bouchra Khalili.* Recuperado el 20 de diciembre de 2023 https://www.youtube.com/watch?v=0FRjM61xuH8,

Las obras *Vidéocartographies: Aïda, Palestine* de Till Roeskens y *Mapping Journey* de Bouchra Khalili comparten el uso de la cartografía y los testimonios orales para relatar experiencias de desplazamiento, pero se diferencian en la forma en que el espectador interactúa con ellas. En el documental de Roeskens, el espectador sigue una secuencia lineal de historias que se desarrollan en una única pantalla, donde los relatos y los mapas se suceden uno tras otro, de manera que la conexión entre espacio y memoria se transmite de manera continua y concentrada y en donde el observador se sitúa frente a la pantalla de forma inmóvil. En cambio, en la obra de Khalilli el espectador se mueve por el espacio, comparando las historias de los migrantes que se despliegan en diferentes pantallas. Esta disposición permite una experiencia más dinámica y comparativa, invitando a reflexionar sobre las diversas trayectorias migratorias a medida que el espectador se desplaza físicamente.

En ambos casos, la combinación de narrativas individuales con elementos cartográficos revela las interconexiones entre la geografía, la identidad y la memoria, para invitar al espectador a reflexionar sobre las complejas realidades sociales y geopolíticas que dan forma a nuestro mundo contemporáneo.

Partiendo de esta interacción entre espacio y subjetividad, la modalidad cartográfico-testimonial sensible se presenta como una ampliación de las clasificaciones de Nichols, Català y Renov, al situar la construcción espacial, corporal y sensible del testimonio en el centro del análisis. Este enfoque permite explorar el testimonio como herramienta narrativa capaz de otorgar significado al vincular la experiencia individual con el territorio y su representación, consolidando un modo del documental que integra memoria, emoción y geografía.

Capítulo 2 / Marco teórico: testimonio y memoria en el documental contemporáneo

2.1. Definición y tipologías del testimonio

El documental es, por su naturaleza, un medio para recoger y transmitir testimonios. A través de su capacidad para representar realidades y experiencias, el documental puede dar voz a quienes suelen ser excluidos de los relatos predominantes en los medios o en la historia oficial. Este apartado busca precisar la noción de testimonio y sus configuraciones en el documental, sin pretender una taxonomía exhaustiva de todos los tipos de discurso testimonial, sino más bien ofrecer una visión general, a partir de algunas referencias y ejemplos representativos que muestran las múltiples configuraciones que esta noción puede adoptar.

El testimonio se caracteriza por su subjetividad, condicionada por factores contextuales como el género, la experiencia personal, el entorno sociocultural o las circunstancias históricas. Estos elementos se reflejan en el relato de los protagonistas (Sahagún, 2006, p. 1137). Como señala Halbwachs (2004), "recurrimos a los testimonios, para fortalecer o invalidar, pero también para completar lo que sabemos acerca de un acontecimiento del que estamos informados de algún modo, cuando, sin embargo, no conocemos bien muchas de las circunstancias que lo rodean" (p. 25).

En este sentido, el testimonio se relaciona con conceptos como la memoria, la identidad, la verdad y el patrimonio, que enriquecen y complejizan su interpretación.

La noción de testigo, según Elizabeth Jelin (2012), refleja esta diversidad: por un lado, “es testigo quien vivió una experiencia y puede, en un momento posterior, narrarla”; y por otro, se considera también testigo “ un observador, a quien presenció un acontecimiento desde el lugar del tercero, a quien vio algo aunque no tuvo participación directa o personal en el mismo” (p. 102). En esta investigación se privilegia la primera acepción, la del “testigo-partícipe”, entendido como aquel que narra los acontecimientos que ha experimentado directamente a través de sus sentidos. Este relato puede adoptar formas orales o escritas y se centra en experiencias personales vividas en primera persona.

En estos relatos, el testigo comunica sus experiencias vinculadas a un evento o situación concreta mediante entrevistas, monólogos, diarios, cartas u otras formas de narración personal. Estas narraciones permiten transmitir vivencias precisas y cargadas de significado, y suelen poseer una intensidad emocional fuerte, al sustentarse en recuerdos íntimos y personales. Se consideran ejemplos de estas narraciones entrevistas, monólogos, diarios, cartas u otras formas de testimonio verbal o escrito, que transmiten experiencias significativas y cargadas de emoción.

En esta investigación, se considera testimonio únicamente aquel en el que el sujeto que ha vivido el acontecimiento relata su experiencia de manera verbal o escrita. Por ello, quedan excluidos de este análisis los registros audiovisuales que no incluyan la narración directa del protagonista, como grabaciones directas de eventos sin comentario o documentales observacionales donde la historia se desarrolla sin intervención verbal o escrita del testigo. Esta delimitación permite centrar el estudio en la subjetividad del testigo como eje central del documental y en la construcción de memorias a través de la expresión consciente de quienes han vivido los acontecimientos.

Por tanto, se analizan los testimonios de aquellos sujetos que, según Sahagún (2006), "de una u otra manera se vieron envueltos en su acontecer: como mero espectador o como protagonista del hecho" ya que estos nos recuerdan "la secuencia y vivencia del acontecimiento desde su propia experiencia" (p. 1139). Este tipo de testimonio implica inevitablemente una aportación para pensar, analizar e indagar la realidad desde la perspectiva de quienes la han vivido.

Estas experiencias se reflejan en el documental, ya sea a través de una transcripción escrita, como un diario o notas personales, o bien de forma oral, mediante por ejemplo, entrevistas o una voz en off. Existen grandes diferencias entre ambas formas de testimonio, tales como el tono, el ritmo y el volumen de la voz que implican significados propios y connotaciones sociales que no se logran por escrito (Portelli, 1991, p. 37).

De manera similar, la velocidad y las pausas, varían en ambas formas y cada uno de estos elementos transmite significados diferentes. Sobre este punto, Portelli (1991) explica:

> Para hacer legible la transcripción, habitualmente es necesario incluir signos de puntuación, que son siempre un agregado más o menos arbitrario del transcriptor. La

> puntuación indica pausas distribuidas de acuerdo con reglas gramaticales: cada signo tiene un lugar, un significado y una extensión convencionales. Estos casi nunca coinciden con los ritmos y pausas del sujeto que habla y, por lo tanto, terminan por confinar el discurso dentro de reglas gramaticales y lógicas que no siguen necesariamente. La extensión exacta y la ubicación de la pausa tiene una función importante en el entendimiento del significado del discurso. Las pausas gramaticales regulares tienden a organizar lo que se dice en torno de un modelo básicamente expositorio y referencial, mientras que las pausas de extensión y ubicación irregulares acentúan el contenido emocional y las pausas muy pesadas y rítmicas recuerdan el estilo de las narraciones épicas. Muchos narradores pasan de un tipo de ritmo a otro dentro de la misma entrevista, a medida que cambia su actitud hacia los temas que se están tratando. Por supuesto, eso sólo puede percibirse escuchando, no leyendo. Otro tanto puede decirse respecto de la velocidad del habla y sus cambios durante la entrevista. No hay reglas interpretativas fijas: la desaceleración puede significar mayor énfasis así como mayor dificultad, y la aceleración puede demostrar un deseo de pasar por alto ciertos puntos, así como una mayor familiaridad o comodidad. En todos los casos, el análisis de los cambios en la velocidad debe combinarse con el análisis del ritmo (p. 37)

Una diferencia entre estos dos tipos de testimonio puede observarse en el documental *El silencio de los otros* (2018), dirigido por Almudena Carracedo y Robert Bahar y la instalación inmersiva de 360º *Vida y obra de Frida Kahlo* (2021) organizada por Acciona Ingeniería Cultural[16], cuyo trabajo visual y gráfico fue desarrollado por el equipo de Tigrelab. Esta instalación se ha presentado en ciudades como Shanghái, Bogotá, Buenos Aires, Coventry y Madrid. Aunque en algunos de estos lugares se complementó el proyecto con exposiciones y otras actividades, el presente análisis se centra exclusivamente en el formato inmersivo de la instalación.

En el documental de Carracedo y Bahar, los testimonios ocupan un lugar central en el relato de las víctimas de la dictadura franquista en España. Son las voces de los damnificados y sobrevivientes que sufrieron las atrocidades del régimen de Franco, quienes cuentan cómo perdieron a sus seres queridos, como padres o hermanos, e incluso cómo les robaron a sus

[16] Acciona Ingeniería Cultural. (s.f.). *Vida y obra de Frida Kahlo*. Recuperado el 5 de septiembre 2024: https://cultura.acciona.com/es/frida

hijos al nacer. Por ejemplo, una de las testigos narra como a su abuelo “lo mataron a palos porque no decía donde estaban sus hijos” (min. 15:30). En la escena, su voz, temblorosa, pausada y entrecortada, revela el dolor profundo que aún la conmueve, mientras sus ojos se llenan de lágrimas al recordar la tragedia. De este modo, en las fuentes orales, además del tono, el ritmo, volumen, la velocidad y las pausas, es relevante también los gestos, expresiones y la posición corporal que muestran las emociones del individuo y genera empatía en el espectador.

En la instalación *Vida y obra de Frida Kahlo*, dos voces en off guían la mayor parte de la narración, complementadas por fragmentos de otras voces de personas cercanas o vinculadas con la artista, como las de Diego Rivera, Jules Breton o Marcel Duchamp, entre otros. Todas ellas interpretan textos escritos originales del diario personal de Frida y de algunas cartas, en los que se cuentan anécdotas reales de su vida, de testimonios de sus conocidos, de su familia y vida íntima, y de la Casa Azul de México en la que vivió.

Es la voz en off de Frida la que se convierte en el hilo conductor de la narración. En realidad, está formada por dos voces femeninas que se alternan: una se encarga de transmitir la parte más íntima y sensible de la artista, como sus poemas, y la otra aborda la parte narrativa de su biografía, basada en fragmentos de sus cartas y del diario escrito por ella. Esta última voz narra en un momento un accidente que sufrió y que dejó escrito en su diario:

> Subí al camión con Alejandro Gómez Arias.Yo me senté en la orilla, junto al pasamanos y Alejandro junto a mí.El tranvía marchaba con lentitud, pero nuestro camionero era un joven muy nervioso. Momentos después, el camión chocó con un tren de la línea Xochimilco. El tren aplastó al camión contra la esquina. Fue un choque extraño; no fue violento, sino sordo, lento y maltrató a todos. Y a mí mucho más. Mentiras que uno se cuenta del choque, mentiras que llora. En mí no hubo lágrimas. El choque nos brincó hacia adelante y a mí el pasamanos me atravesó como la espada a un toro. Estaba completamente desnuda, el choque desató mi ropa, alguien del camión, probablemente un pintor, llevaba un paquete de oro en polvo que se rompió, cubriendo mi cuerpo ensangrentado. En cuanto la gente me vio, gritó: “¡La bailarina, la bailarina!” Columna quebrada en 3 partes, clavícula rota, 11 fracturas en la pierna derecha, pie derecho aplastado, 2 costillas rotas, luxación de codo izquierdo, hombro dislocado, hueso pélvico fracturado en tres, abdomen perforado. La muerte

> baila alrededor de mi cama por las noches. Esperar con la angustia guardada, la columna rota y la inmensa mirada, sin andar, en el vasto sendero...moviendo mi vida cercada de acero[17].

Esta dramática narración, que describe con detalle su sufrimiento físico tras el accidente, podría provocar una emoción similar a la de las víctimas del franquismo. Sin embargo, al ser interpretada por voces ajenas a los hechos, el testimonio pierde parte de la carga emocional directa que transmiten las voces de los propios sobrevivientes, como se evidenció en el primer ejemplo. Otra cosa diferente hubiera sido permitir que el espectador fuera el lector directo del diario de Frida, ya que, aunque carecería de la voz y los gestos de la protagonista, podría haber recurrido a su propia imaginación para evocarlos, sin estar limitado por la interpretación de una voz externa.Asimismo, se trata de un episodio ampliamente conocido en la vida de Frida Kahlo, cuya narrativa ha sido reiteradamente representada tanto en sus obras pictóricas como en diversas producciones cinematográficas dedicadas a su figura. Este acontecimiento ha adquirido una dimensión "ficcionalizada", la cual se refuerza con la lectura del testimonio por actrices.

Esta distancia entre el narrador y el acontecimiento puede disminuir la intensidad emocional del relato, lo que subraya la diferencia entre los testimonios orales directos y los testimonios escritos interpretados. Sin embargo, ambas formas son esenciales para preservar la memoria: la oral facilita una conexión emocional con el espectador de una forma más inmediata, mientras que la escrita estimula fácilmente la reflexión e imaginación, lo que no implica que estos factores puedan propiciarse en cada una de ellas.

2.2. Memoria, posmemoria y formación del recuerdo

La versión contada en un testimonio oral no es estática y se ajusta al estado emocional y a la percepción del testigo del momento en que se evoca. Los relatos orales son interpretaciones subjetivas del pasado que están influenciadas por diversos componentes y que puede cambiar con el tiempo, a medida que el testigo revisita sus recuerdos o incorpora nuevas experiencias. Como afirma Portelli (1991):

[17] Transcripción de un extracto del texto utilizado en la narración de la instalación *Vida y obra de Frida Kahlo*, proporcionado por Acciona Ingeniería Cultural.

> El testimonio oral, en realidad, nunca es dos veces igual. Esa es una característica de toda la comunicación oral, pero se verifica en especial en las formas relativamente no estructuradas, como las declaraciones autobiográficas o históricas dadas en una entrevista. Incluso el mismo entrevistador obtiene diferentes versiones del mismo narrador en distintas ocasiones (p. 39).

De esta forma el testimonio no es una reconstrucción del pasado únicamente, sino que es una herramienta de reflexión que permite redefinir recuerdos según las circunstancias del tiempo presente. En ese sentido, Sahagún (2006) afirma que cada vez que se evoca la memoria, la interpretación del pasado se altera (p. 1139).

Esta constante transformación del evento recordado se debe a dos procesos de la memoria: el primero, la creación del recuerdo, y el segundo, el acto de rememorarlo (Català, 2018, p. 6). Además, la memoria tiene una dimensión testimonial, donde el recuerdo se rememora directamente por quien lo posee, o se experimenta a través de un registro visual o audiovisual. El otro aspecto de la memoria se vincula con las emociones que rodean el recuerdo, que pueden ser vividas de manera inmediata o reinterpretadas por quien se enfrenta a la exposición del recuerdo original (Català, 2018, p. 27). Por lo tanto, las emociones influyen notablemente en la transformación del recuerdo.

Ante esta carga emocional y subjetiva, surge inevitablemente la pregunta sobre la fiabilidad de las fuentes orales. Desde una perspectiva tradicional, este carácter mutable del recuerdo generó desconfianza metodológica. Según Jelin (2001):

> El problema es que se podían cometer "errores" en el recuerdo y en la transmisión, sea voluntaria o involuntariamente, incluyendo los lapsus y "malas jugadas" del inconsciente –de ahí la preocupación por la autenticidad y la sinceridad de los relatos. En las metodologías de corte positivista, se hacía necesario entonces introducir controles, pruebas diversas para acercar el recuerdo a "la verdad" de los hechos ocurridos (p. 88).

Sin embargo, este enfoque ha quedado superado en el marco actual, donde la memoria ha cobrado un lugar central en los estudios sociales. Como explica Jelin (2001), esta nueva centralidad se relaciona con cambios socioculturales, con una creciente "explosión de la

memoria" en contextos occidentales marcados por lo efímero, la rapidez y la fragilidad de la vida cotidiana (p.88). Esta nueva "cultura de la memoria":

> Es en parte una respuesta o reacción al cambio rápido y a una vida sin anclajes o raíces. La memoria tiene entonces un papel altamente significativo como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia y a menudo para construir mayor confianza en uno/a mismo/a (especialmente cuando se trata de grupos oprimidos, silenciados y discriminados) (Jelin, 2001, p. 88)

En este nuevo enfoque, la distancia respecto al hecho original ya no representa una falla metodológica, sino una condición que enriquece el testimonio. Es precisamente en ese espacio de alejamiento donde surge la imaginación, el simbolismo y el deseo. En este sentido, no existen fuentes orales "falsas" (Portelli, 1991, p. 39). La importancia de un testimonio oral radica en su capacidad para transmitir la experiencia subjetiva del narrador, en lugar de ofrecer una representación exacta y objetiva de los hechos. Como señala Portelli (1991), la verdadera utilidad de las fuentes orales reside en los cambios que experimenta la memoria:

> Estos cambios revelan el esfuerzo de los narradores por darle un sentido al pasado y una forma a sus vidas y colocan a la entrevista y a la narración en su contexto histórico. Los cambios que pueden haber tenido lugar posteriormente en la conciencia subjetiva personal de los narradores o en su posición socioeconómica pueden afectar si no la narración concreta de acontecimientos anteriores, al menos la evaluación y al modo de "colorear" la historia." (p. 39)

En este sentido, el testimonio está ligado a la memoria, y es una de sus formas de expresión. Así, lo relevante ya no es comprobar la "veracidad" de un recuerdo, sino comprender qué se recuerda, cómo se recuerda y para qué se recuerda. De esta forma, es clave reconocer, como afirmó Errol Morris (2008), que "la memoria es una cosa muy elástica. Recordamos de manera selectiva, así como percibimos de manera selectiva[18]". En este sentido, lo interesante radica en identificar qué elementos selecciona la memoria y por qué esos, y no otros, son los

[18] Morris, E. (2008, 3 de abril). *Play it again, Sam (Re-enactments, Part One)*. The New York Times. Recuperado el 16 de julio de 2024 de https://archive.nytimes.com/opinionator.blogs.nytimes.com/2008/04/03/play-it-again-sam-re-enactments-part-one/

recuerdos que se almacenan mientras que otros se desvanecen. De ahí la importancia de integrar la experiencia en la narración. Es igualmente importante señalar que, al construir un testimonio, algunos recuerdos pueden haber sido "omitidos" no "olvidados", ya sea de manera deliberada o por procesos involuntarios, por parte del testigo, lo que complica su interpretación (Freud, 1899, p. 300).

Pero la memoria no solo es selectiva sino que también es imaginativa y transformadora en la formación del recuerdo. Como afirma Josep Català (2018) :

> No todos los recuerdos tienen una base real instalada en el pasado o que la base que aparece en el momento de la recuperación no es la misma que la del momento de la constitución del recuerdo. La memoria se fundamenta en un conglomerado de hechos y fantasías que se retroalimentan mutuamente, de tal manera que los hechos acaban siendo fantásticos y las fantasías reales (p. 9)

El testimonio de los individuos, aunque fundamentado en hechos reales, se configura de manera narrativa para otorgarles un sentido y una estructura que los doten de coherencia, lo cual es una característica esencial de la memoria. Este proceso no es pasivo, sino que es un "activo proceso de creación de significados" (Portelli, 1991, p.39), donde la memoria no sólo recuerda, sino que transforma los hechos en algo más complejo. Por lo tanto, estos relatos no son simples reproducciones de la realidad, sino que están moldeados por una estructura narrativa que otorga significado a lo experimentado.

En este sentido, con frecuencia se ha puesto más énfasis en el *qué* se dice en el testimonio que en el *cómo* se ha constituido en la memoria y *por qué*, de manera consciente o inconsciente, a través de una compleja interacción entre recuerdos, olvidos, conocimientos, deseos, ideologías, entre otros factores. Hay una diferencia clave entre el testimonio como una huella "objetiva" que nos llega de un acontecimiento (a partir de documentos, entrevistas u otros) y la memoria como un proceso subjetivo, donde los recuerdos se reconstruyen y transforman a lo largo del tiempo, reflejando las interpretaciones personales y las influencias externas (Català, 2018, p.2).

Pero, ¿de qué forma se produce esta mezcla de ficción y fantasía en el sujeto para narrar su testimonio de una u otra forma?

El recuerdo se empieza a gestar en el momento mismo en que se vive una experiencia, y a medida que transcurre el tiempo y surgen nuevas vivencias, la memoria sigue transformándose y adaptándose (Català, 2018, p.3).

Este carácter dinámico de la memoria ha sido analizado en profundidad por Sigmund Freud en *La interpretación de los sueños* (1899), donde explora especialmente la formación de recuerdos cargados de significación emocional. Según el neurólogo austríaco, los recuerdos se construyen a partir de la contraposición de dos fuerzas: una que favorece su preservación debido a su importancia emocional, y otra que se opone activamente como mecanismo de defensa para protegerse del dolor que estos recuerdos conllevan. Esto da lugar a una especie de "transacción", donde la memoria consciente no retiene necesariamente la imagen original del suceso, sino una versión desplazada por asociaciones relacionadas. Freud (1899) expone:

> Se nos impone la idea de que en la constitución de los recuerdos de este orden particular hay dos fuerzas psíquicas, una de las cuales se basa en la importancia del suceso para querer recordarlo, mientras que la otra -una resistencia- se opone a tal propósito (...). Así, pues, el conflicto se resuelve constituyéndose en lugar de la imagen mnémica, originalmente justificada, una distinta, producto de un desplazamiento asociativo (p. 300).

Este planteamiento muestra como los testimonios han podido ser moldeados por resistencias internas psíquicas del sujeto que desplazan las imágenes originales, es decir, con una transformación de la experiencia vivida. En ese sentido, se debe tener en cuenta que el testimonio es un proceso dinámico y complejo, en el que la memoria no es un espejo fiel, sino una construcción marcada por múltiples factores emocionales y narrativos.

Un ejemplo de cómo puede transformarse el testimonio a través de la emoción se observa en el documental *Edificio Master* (2002) de Eduardo Coutinho. En esta película, el realizador entrevista a los habitantes de un edificio en una esquina de la playa de Copacabana, en la zona sur de Río de Janeiro, en Brasil. En una de las secuencias, entrevista a una prostituta, llamada Alessandra. Al final de su testimonio, el director brasileño le pregunta,"¿en qué mentiste en nuestra charla hoy?" A lo que ella responde: "No mentí. Ayer les mentí a ellos. Porque tenía miedo de hacer la entrevista. Mentí, dije que iba a salir y que no sabía a qué hora iba a llegar. Estaba con miedo. Pero hoy no, no estaba con miedo, me olvidé. Me distraje, ayer mentí. Para que sepas, soy una mentirosa verdadera. Digo mentiras, pero digo la

verdad" (min. 45:50-48:46). Este intercambio muestra como el testimonio puede ser distorsionado por las emociones que influencian la narración. Con la pregunta, Coutinho pone en duda la veracidad del relato y refleja que el testimonio no es un espejo de la realidad sino una narración subjetiva e interpretada por un sujeto. La propia Alessandra reconoce ante el espectador y el director, como su miedo hizo que no contara la verdad, lo que refleja cómo los testimonios están sujetos a influencias internas y contextuales.

De acuerdo con Jelin (2000), la memoria se emplea para examinar cómo los individuos construyen su comprensión del pasado, y cómo este se conecta con el presente a través de actos de rememoración y olvido. Este proceso es subjetivo, siempre activo y se construye de forma social, ya que se desarrolla en diálogo y en interacción con los demás (p. 8).

Por su parte, Maurice Halbwachs (2004) plantea que los procesos de memoria son sociales, lo que significa que los recuerdos que las personas preservan, son aquellos que han sido repetidos y elaborados en conversaciones con otros, enmarcados en contextos sociales específicos.

Así, la memoria no puede entenderse sin los contextos que la sustentan, ya que no se puede abordar el recuerdo sin considerar los marcos sociales reales que permiten su reconstitución (Halbwachs, 2004, p. 8).

De igual manera, Halbwachs (2004) plantea que el recuerdo, como una de las "interferencias colectivas" de los grupos, se encuentra en el cruce de distintas corrientes del "pensamiento colectivo". Esto explica por qué a menudo resulta difícil rememorar sucesos que solo nos afectan a nosotros, pues la memoria está profundamente influenciada por el entorno social (p. 12). En este contexto, el autor señala que la precisión y confianza en nuestros recuerdos aumenta cuando no solo se basan en nuestra experiencia personal, sino también en las de otros. Así, los recuerdos se fortalecen y modifican cuando son compartidos con otras personas, como cuando, al recordar un evento con un amigo, el recuerdo se intensifica y parece revivirse (Halbwachs, 2004, p. 26).

En síntesis, la memoria y la formación del recuerdo configuran un proceso activo, selectivo y profundamente influido por factores emocionales, sociales y narrativos. El testimonio oral se erige como una construcción subjetiva que transforma la experiencia en relato, incorporando elementos de interpretación, omisión y resignificación. Comprender estas dinámicas resulta

esencial para abordar cualquier fuente testimonial sin la expectativa de hallar en ella una "verdad" absoluta, sino con la intención de explorar los sentidos que los sujetos atribuyen a su pasado. Esta perspectiva permite reconocer el valor del testimonio más allá de su fidelidad factual y abre la puerta a su análisis en contextos históricos y culturales concretos.

En este marco conceptual se inscribe la noción de posmemoria, categoría fundamental para esta investigación y que permitirá, en capítulos posteriores, analizar las formas intergeneracionales del testimonio y del trauma en el documental iberoamericano contemporáneo. Marianne Hirsch (2008) define la "posmemoria" como aquella que:

> Describe la relación que tiene la generación posterior a quienes fueron testigos de traumas culturales o colectivos con las experiencias de aquellos que les precedieron; experiencias que "recuerdan" únicamente a través de las historias, imágenes y comportamientos que formaron parte del entorno en el que crecieron. Pero estas experiencias se transmitieron tan profundamente y de manera tan afectiva que parecen constituir recuerdos por derecho propio. La conexión de la posmemoria con el pasado, por tanto, no se basa en un recuerdo real, sino en la inversión imaginativa, la proyección y la creación. Crecer con estos abrumadores recuerdos heredados, estar dominado por narrativas que anteceden al propio nacimiento o a la propia conciencia, implica el riesgo de que las historias y experiencias personales sean desplazadas, e incluso anuladas, por las de una generación anterior (p. 106).

En esta línea, la "posmemoria" remite a "una forma de naturaleza indirecta y fragmentaria de la memoria de una segunda generación", en la que la persona asume "la memoria de otros (...) a través de un proceso de identificación heteropática" (Hirsh, 2021, p. 49).

La posmemoria no implica, por tanto, un recuerdo vivido directamente, sino una apropiación afectiva e imaginativa de experiencias transmitidas. Se trata de una memoria mediada por relatos, fotografías, silencios, gestos y dispositivos culturales que configuran un horizonte emocional previo al propio recuerdo consciente. En este sentido, la posmemoria intensifica el carácter narrativo, simbólico y creativo de la memoria, pues su vínculo con el pasado no remite a la experiencia directa, sino a la reconstrucción subjetiva de aquello que no se vivió pero se heredó.

Esta categoría resulta central para el análisis del documental contemporáneo, ya que numerosas obras iberoamericanas no testimonian hechos vividos por sus realizadores, sino traumas heredados —dictaduras, conflictos armados, desapariciones, exilios— que son reconfigurados a través del archivo, la ficción, la puesta en escena o el imaginario onírico. En estos casos, el documental no actúa únicamente como registro del recuerdo, sino como espacio de elaboración de memorias transmitidas.

De este modo, la posmemoria amplía la comprensión del testimonio y permite abordar aquellas narrativas audiovisuales en las que la memoria opera como herencia afectiva, como construcción imaginativa y como proceso de identificación con el sufrimiento de una generación anterior. A partir de esta definición, el concepto de posmemoria será retomado en capítulos posteriores para analizar las estrategias estéticas, archivísticas y poéticas mediante las cuales el documental iberoamericano articula memorias intergeneracionales del trauma.

Sobre esta base teórica —que entiende la memoria como proceso dinámico, social e imaginativo, y la posmemoria como transmisión intergeneracional mediada— resulta necesario examinar cómo estas concepciones se han materializado históricamente en el lenguaje documental. Antes de abordar sus transformaciones contemporáneas, conviene analizar las formas tradicionales del testimonio en el cine documental, atendiendo a sus convenciones narrativas, sus dispositivos formales y sus marcos éticos de representación.

2.3. Las formas tradicionales del testimonio en el cine documental

Este apartado propone analizar las formas tradicionales mediante las cuales el testimonio ha sido representado en el cine documental, especialmente antes de la década de 1990. A través del estudio de ejemplos representativos, se identifican los principales modos narrativos y retóricos que han configurado la relación entre el sujeto testigo, el espacio en el que se inscribe su relato y la experiencia vivida que se transmite. Además, se subrayan las limitaciones epistemológicas y políticas de estas formas, particularmente en lo referente a la mediación autoritaria y a las restricciones que imponen a la voz del sujeto.

Estas formas tradicionales del documental permiten comprender su papel como medio de construcción de memoria y de transmisión emocional, en tanto dispositivo capaz de articular experiencias individuales con narrativas colectivas de significación histórica. En este contexto, el testimonio emerge como una estrategia central para vincular la subjetividad del

relato personal con procesos sociales más amplios. Sin embargo, estas estrategias no están exentas de tensiones: la mediación institucional o autoral puede limitar la autenticidad del testimonio y condicionar su dimensión ética, un aspecto que abordaremos más adelante.

A partir de esta función articuladora del testimonio, y siguiendo las clasificaciones establecidas por Michael Renov, Josep Català y Bill Nichols, quienes analizan la evolución del documental desde sus orígenes, se propone una clasificación de las formas retóricas y narrativas del testimonio hasta los años 90 **[Tabla 2]**. Esta evolución se apoya en transformaciones tecnológicas, contextos sociopolíticos, y en los cambios de paradigma teórico dentro del cine documental. No obstante, es importante reconocer que dichas clasificaciones no son cerradas, sino dinámicas, y que los modos pueden coexistir e hibridarse en una misma obra.

Época / Década	Forma del testimonio	Autores / Modalidades	Características formales y técnicas
1920–1950 (Etapa fundacional)	Testimonio indirecto / mediado	Nichols: Modo expositivo Renov: Funciones de registrar, mostrar preservar y persuadir o promover Català: Paradigma narrativo	● Voz en off omnisciente ("voz de Dios") ● Separación entre imagen y narración ● Testimonio subordinado al discurso informativo ● Estética objetiva y didáctica
1960 (Cambio técnico y ético)	Testimonio directo / observado	Nichols: Modo observacional Renov: Función de registrar, mostrar o preservar Català: Paradigma objetivo	● Uso de cámaras ligeras y sonido sincrónico ● La cámara opera como observadora no intrusiva, manteniendo un ideal de neutralidad técnica. ● Registro espontáneo sin entrevistas ni voz en off ● El testimonio surge de la presencia del sujeto, no de la mediación del cineasta
1960 (Cambio técnico y ético)	Testimonio ficcionalizado / dramatizado	Nichols: Hibridaciones entre modos observacional y performativo Català: Transición hacia el paradigma imaginativo	● Recreación de experiencias reales con recursos narrativos de la ficción ● Difuminación entre documental y cine de autor ● Implicación emocional y subjetiva del sujeto

1960–1970 (Giro político y social)	Testimonio dialógico / participativo	Nichols: Modo participativo Renov: Funciones de registrar, mostrar preservar y analizar o interrogar Català: Transición hacia el paradigma imaginativo	● Auge del documental militante ● Entrevistas directa, visibilidad del dispositivo ● Testigo como narrador activo de su propia historia. ● Alta carga política y afectiva ● Presencia del cineasta/entrevistador como interlocutor o mediador ● Testimonio verbal
1980 (Giro subjetivo y autorreflexivo)	Testimonio autorreferencial / subjetivo	Nichols: Modos reflexivo, poético y performativo Renov: Funciones de expresar y analizar o interrogar Català: Inicio del giro subjetivo y reflexivo	● Narración en primera persona del autor ● Archivo personal, diario fílmico ● Exploración del yo como testimonio ● Autorrepresentación ● Se revela el proceso de representación ● Formas experimentales del testimonio con un objetivo estético
Finales 1980 –1990 (Profundización subjetiva y afectiva)	Testimonio emocional/ corporal	Nichols: consolidación del modo performativo Renov: función de expresar Català: Giro emocional y desarrollo del giro subjetivo y giro emocional/afectivo	● Reivindicación de cuerpos, voces y emociones excluidas ● Narrativa emocional ● Formas experimentales del testimonio con un objetivo estético

Tabla 2. Clasificación de las formas más representativas retóricas y narrativas del testimonio en el cine documental hasta los años 90. Elaboración propia

Sin embargo, antes de entrar en dicha clasificación, conviene plantear una pregunta clave: ¿desde cuándo podemos hablar de testimonio como recurso dentro del cine documental?

Aunque muchas películas documentales desde los orígenes del cine han registrado la vida social y los acontecimientos históricos, no siempre lo han hecho desde una voz en primera persona ni desde una experiencia vivida. En sus formas más tempranas, el testimonio documental podría definirse como indirecto y mediado, en el que se prioriza la construcción

de una representación objetiva, organizada y creíble de los hechos. Este carácter "objetivador", lejos de ser neutral, plantea tensiones éticas relevantes: ¿quién habla realmente? ¿qué voces quedan fuera del encuadre?

Esta etapa, que abarca desde los años 1920 hasta los 1950, se enmarca dentro de lo que Bill Nichols (2001) denomina el modo expositivo, en el que el testimonio no se expresa de forma autónoma, sino a través de una estructura narrativa dominada por una voz en off omnisciente,la llamada "voz de Dios", que guía al espectador con una aparente neutralidad y autoridad incuestionable.Esta "voz de Dios", según crítica formulada tanto por Renov como por Nichols, no solo organiza el discurso, sino que lo legitima, clausurando la posibilidad de contradicción o ambigüedad.

Desde esta perspectiva, la voz del testigo real (su cuerpo, su experiencia, su emoción) queda generalmente oculta o sustituida por un narrador externo, muchas veces institucional, que organiza el relato de forma cerrada y sin dar cabida a la subjetividad. En términos de Michael Renov (2010), este tipo de documental cumple sobre todo las funciones de registrar/preservar y persuadir/promover, mientras que las dimensiones más expresivas o subjetivas del testimonio aún no ocupan un lugar central.La ausencia de la subjetividad del testigo genera, además, un desplazamiento de la responsabilidad ética: el sujeto representado carece de agencia discursiva.

Según la propuesta de Josep Català (2017) este tipo de testimonio se ubica dentro del paradigma narrativo, en el que el documental adopta estructuras propias del cine de ficción clásico: una narración lineal y causalmente organizada, una estética ordenada y distante, y una figura del testigo que no es central, sino subordinada al guión o al discurso del autor. Cuando la oralidad o el rostro del testimonio aparecen, suelen hacerlo bajo un régimen de control discursivo, mediante imágenes de archivo o reconstrucciones, controladas por elementos externos como la voz en off u otros elementos explicativos que imponen el significado y limitan la dimensión emocional del relato.

Aunque este modelo fue más común en el documental europeo y norteamericano de las primeras décadas, también hay ejemplos tempranos en el contexto iberoamericano que reproducen esta lógica expositiva. Un ejemplo son las producciones audiovisuales del franquismo conocidas como *Noticiarios y Documentales* (*NO-DO*), realizadas entre 1943 y 1975. Estas piezas combinaban archivos fílmicos, registros sonoros y documentos textuales,

articulados a través de una voz en off que construía un discurso ideológico alineado con los intereses del régimen[19].

Un caso ilustrativo se encuentra en el *No-Do* número 957A, emitido el 8 de mayo de 1961, donde la voz narradora declara: "la llegada del Generalísimo a Granada constituye un auténtico acontecimiento para la ciudad, que vive una jornada de entusiasmo mientras vitorea al Jefe del Estado. Bien acompañado del alcalde, recorren las calles en coche descubierto".[20]

Esta narración, aunque presentada bajo la apariencia de objetividad informativa, se encuentra fuertemente cargada de calificativos valorativos como "entusiasmo" o "Generalísimo", que encuadran ideológicamente el comportamiento de la población, y contribuyen a la construcción de un relato de legitimación y exaltación de la figura del dictador. La voz en off opera así como un dispositivo de control retórico que unifica la lectura del material audiovisual y refuerza la autoridad del Estado.



Figura 6. Fotogramas de No-Do 957A, 8 de mayo de 1961.

En este contexto, el testimonio visual, los rostros y cuerpos del pueblo, se utilizaba de forma meramente ilustrativa, subordinado a la narrativa dominante impuesta por la voz del narrador **[Figura 6]**.

Esta etapa representa, por tanto, una forma de testimoniar sin voz propia, donde la experiencia es narrada desde fuera.

[19] Ministerio de Cultura y Deporte. *Archivo histórico de NO-DO*. Gobierno de España. Recuperado el 4 de junio de 2025, de https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/cine/mc/fe/colecciones/fondosfilmicos/colecciones-destacadas/archivo-historico-de-no-do.html

[20] Noticiarios y Documentales (NO-DO). (1961, 8 de mayo). *NO-DO 957A* [Video]. YouTube. Recuperado el 8 de marzo de 2026 de https://www.youtube.com/watch?v=n21fLPbhV3o

Otro ejemplo significativo de esta lógica expositiva, aunque ya en un momento de transición, es *El grito* (1968), dirigido por Leobardo López Aretche, documental fundamental que registra desde dentro el movimiento estudiantil mexicano de 1968. Su relevancia radica en que, a través del seguimiento del movimiento estudiantil mexicano de 1968, ilustra la transición del testimonio tradicional, dominado por la voz en off y la estructura lineal, hacia formas más subjetivas y situadas, donde el testigo empieza a expresar percepción personal y emociones, anticipando los cambios que caracterizarán al documental iberoamericano posterior.

Aunque realizado a partir de materiales filmados por estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) durante las movilizaciones y ensamblado posteriormente en condiciones de censura y represión, el documental conserva aún muchos rasgos del paradigma narrativo tradicional. Entre ellos, se encuentra el uso de una voz en off que organiza y contextualiza los acontecimientos, funcionando como guía del espectador a través de una estructura lineal y explicativa.

En sus segmentos más claramente expositivos, la voz en off actúa como dispositivo de control que enmarca el significado de las imágenes, minimizando la posibilidad de una interpretación ambigua o múltiple. Si bien el tono no es tan abiertamente institucional como en los noticiarios oficiales, la narración todavía no da pleno lugar al testimonio autónomo de los participantes.

No obstante, *El grito* también presenta signos tempranos de ruptura con esta lógica expositiva, que anticipan una evolución hacia formas testimoniales más personales y comprometidas. Un ejemplo se aprecia en la escena que muestra una terraza **[Figura 7]**, donde la voz en off afirma:

> He preguntado qué tal iban las cosas, si estaba la policía, si se esperaba un ataque, y me habían dicho que no, que la manifestación parecía que iba a ser tranquila. En realidad, en la terraza de la Escuela Nº7, donde la semana anterior durante la otra manifestación de las antorchas, había visto durante todo el tiempo a los ganaderos con las ametralladoras a punto, no había nadie, ni siquiera los ganaderos (min. 01:27:27).

Esta intervención, aunque breve, introduce un registro subjetivo y situado, donde el testimonio ya no es únicamente una reconstrucción externa de los hechos, sino que incorpora

elementos de percepción personal, incertidumbre, y memoria afectiva. Este desplazamiento, como señalan Nichols y Renov, cuestiona la autoridad de la voz omnisciente y abre la posibilidad de una ética documental más centrada en la vivencia del testigo y no únicamente en la reconstrucción factual.

Esta evolución hacia la subjetividad de los testigos irá ganando protagonismo en el documental iberoamericano de las décadas siguientes.



Figura 7. Fotograma de *El grito*

Si entendemos el testimonio como una narración en primera persona de una experiencia vivida, expresada con voz y rostro, con un fuerte componente subjetivo y emocional, no es sino a partir de la década de 1960 cuando este dispositivo se consolida. Los cambios tecnológicos permitieron no sólo nuevas formas de registro, sino nuevas formas de legitimación de la palabra de los sujetos históricamente excluidos.Gracias a los avances técnicos (sonido directo, cámaras portátiles), los cambios culturales y el surgimiento de nuevas corrientes cinematográficas, el documental comienza a centrar su estructura narrativa en el testigo como figura central, y no como simple ilustración de un relato ajeno. Este desplazamiento marcó una ruptura con los ideales de objetividad del documental tradicional, abriendo paso a enfoques más participativos y reflexivos. En este punto resulta pertinente preguntarse qué voces son incluidas y cuáles permanecen excluidas por estas nuevas modalidades, así como de qué forma se articulan las dimensiones éticas del testimonio en contextos de violencia o desigualdad.

A partir de esta transición fundamental, se pueden distinguir distintas etapas en la evolución del testimonio documental, organizadas por modalidades discursivas, funciones retóricas y giros teóricos, según la propuesta de Nichols, Renov y Català, respectivamente. Asimismo, de acuerdo con lo señalado por Beverley (1987), el testimonio ha tenido un desarrollo

especialmente significativo en los países del llamado Tercer Mundo, así como entre minorías nacionales o en subculturas urbanas de los centros metropolitanos (p. 9). En el contexto latinoamericano, esta modalidad testimonial empieza a afirmarse con fuerza durante la década de 1960, en un clima de intensa agitación política y cultural que favorece su expansión como herramienta de denuncia, memoria y resistencia (Beverley, 1987, p. 9).De este modo, el testimonio deja de ser solo una técnica narrativa y pasa a convertirse en un acto político y ético de toma de palabra.

Por lo tanto, una de las primeras formas en las que se manifiesta esta transformación es el testimonio directo u observado, vinculado al modo observacional descrito por Nichols (2001). En esta modalidad, la cámara adopta una posición de testigo pasivo, sin entrevistas ni voz en off, mientras que el sonido se registra de forma sincrónica, sin intervención externa. Desde la perspectiva de Renov (2010), este tipo de documental responde a la función de registrar o preservar, mientras que siguiendo a Català (2017) se puede ubicar dentro del paradigma objetivo, en el que se privilegia el registro espontáneo de lo real por encima de la construcción discursiva del autor. El testimonio, en este caso, no se articula desde la narración explícita, sino que emerge de la presencia corporal y situacional del sujeto filmado, a través de sus acciones, gestos o silencios.

En el contexto iberoamericano, esta forma de testimonio se despliega en un clima de efervescencia política y social, dando lugar a producciones donde el acto de observar se convierte en una herramienta crítica. En *La hora de los hornos* (1968), producción argentina de Fernando Solanas y Octavio Getino, la narración en off —interpretada por el locutor y actor Edgardo Suárez— cumple la función de orientar el sentido del montaje y marcar las líneas principales del argumento político del filme. Sin embargo, esa guía narrativa convive con numerosos testimonios captados directamente en el terreno: voces recogidas en movilizaciones, reuniones públicas y situaciones de la vida diaria. En estos momentos, los protagonistas se presentan como portadores de una palabra propia, enunciada sin intervenciones autorales visibles, lo que les permite expresarse con una autonomía relativa dentro del dispositivo fílmico.

La película se organiza en tres secciones “Neocolonialismo y violencia”, “Acto para la liberación” y “Violencia y liberación”, y se inscribe en la convulsionada Argentina de los años sesenta, atravesada por dictaduras, censura y una creciente movilización social. En ese

marco, el testimonio directo cobra una fuerza política particular: opera como discurso alternativo frente a los relatos oficiales y otorga visibilidad a sujetos históricamente relegados.

Un ejemplo parecido del testimonio directo u observado, puede identificarse en *Campesinos* (1975), de Marta Rodríguez y Jorge Silva. Este documental colombiano retrata las condiciones de vida de comunidades indígenas campesinas desplazadas, privilegiando una cámara que observa sin intervenir. En muchas escenas, el testimonio surge de manera orgánica, imbricado en la cotidianidad de los protagonistas, cuyas voces se manifiestan en diálogo con el entorno y las acciones que los constituyen como sujetos sociales. Rodríguez y Silva articulan aquí un dispositivo ético que, sin suprimir la mediación, busca reducirla, permitiendo que la presencia corporal de los sujetos adquiera fuerza política.

Una segunda modalidad del testimonio en la evolución del cine documental es el testimonio ficcionalizado o dramatizado, el cual se caracteriza por la recreación de experiencias reales mediante recursos narrativos propios de la ficción. Esta forma híbrida, que presenta características del modo performativo propuesto por Nichols (2001), y que supone una transición hacia lo que Català (2017) denomina el paradigma imaginativo, donde la representación del testimonio deja explorar una dimensión más subjetiva, emocional y expresiva. En este tipo de documental, la experiencia del testigo se reconstruye escénicamente, ya sea mediante dramatizaciones actuadas, la evocación visual de memorias o la recreación simbólica. En realidad, esta modalidad ya existía desde muy temprano, como en el ejemplo ya mencionado anteriormente, la película de Robert Flaherty, *Nanook of the North (Nanuk el esquimal,* 1922) donde ya se combinaban testimonios directos con escenas recreadas. Sin embargo, es a partir de la década de 1960 cuando comienza a consolidarse como una estrategia estética y narrativa consciente.

Un ejemplo de documental posterior que se encuentra entre el testimonio directo y el testimonio ficcionalizado es *Tire dié* (1960), de Fernando Birri. Considerado "la primera encuesta social filmada de América Latina" (Franzoso, 2019, p. 485), este cortometraje argentino se inscribe inicialmente dentro del testimonio directo u observado, al capturar la vida cotidiana de los habitantes de las afueras de Santa Fe, afectada por altos índices de desempleo, precariedad económica, consumo problemático de alcohol, desnutrición y explotación sexual (Wehr, 2021, p. 147) **[Figura 8].**



Figura 8. Habitantes de Santa Fe en *Tire dié*

En la película, los testimonios se presentan mediante la presencia física de los sujetos frente a cámara, a través de planos medios y primeros planos, así como mediante voces en off que acompañan las imágenes de su entorno y actividades cotidianas **[Figura 9]**.

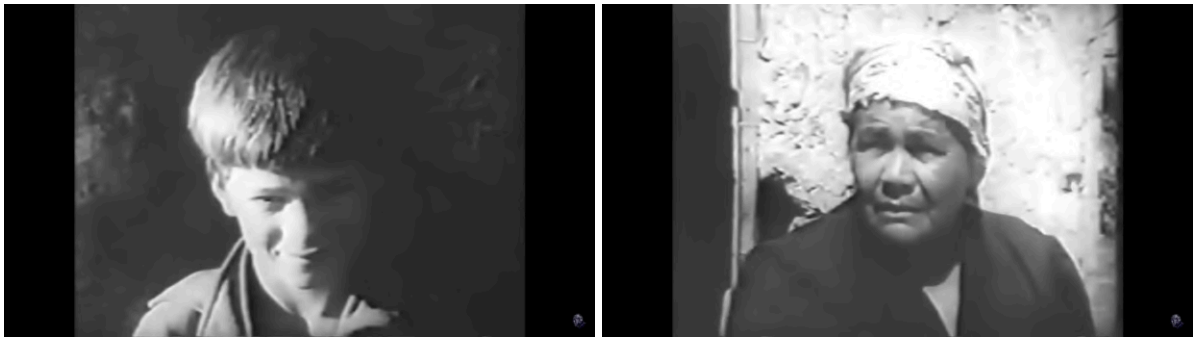


Figura 9. Retratos en *Tire dié*

Destacan particularmente los niños que corren al lado del tren gritando "¡Tire dié!", una contracción de "deme diez centavos", cuyas acciones encarnan de forma directa las condiciones de marginalidad y exclusión social (Souki, 2011, p. 118) **[Figura 10].**



Figura 10. Niños corriendo al lado del tren en *Tire dié*

Sin embargo, este registro directo se articula con recursos que ya anticipan una forma temprana de testimonio ficcionalizado. La elección de superponer las voces originales de los protagonistas con una pista sonora interpretada por actores profesionales, una estrategia que Birri (2010) describió como "over-sound" responde a limitaciones técnicas, pero también a

una voluntad estética de preservar el carácter de las voces reales sin renunciar a su inteligibilidad. Como señala el propio Birri (2010):

> Para solucionar el problema del sonido se introdujo un "over-sound" (...) Entonces, dos grandes actores del cine argentino, María Rosa Gallo y Francisco Petrone, prácticamente se superpusieron a las voces originales, que no se entendían pero que dejamos como fondo, una especie de textura sonora para que el público tuviera así por lo menos la posibilidad, si no de entender, por lo menos de escuchar el carácter de esa voz.

Esta decisión introduce una mediación sonora que desestabiliza la transparencia del registro observacional y proyecta al espectador hacia una forma más interpretativa y afectiva del testimonio.El dispositivo de *Tire dié* revela, por tanto, la tensión entre la fidelidad al registro directo y la necesidad de intervención estética, mostrando que incluso los documentales "observacionales" no son ajenos a complejas operaciones de mediación.

Además, el testimonio adquiere aquí un carácter colectivo, ya que no emerge desde un único enunciador individual, sino como la expresión coral de una experiencia compartida. En este sentido, *Tire dié* marca un punto de inflexión en la evolución del testimonio documental: conjuga el gesto directo del cine social de observación con una elaboración estética que, si bien dramatiza la realidad, no se desvincula de ella. Como señala Franzoso (2019), el filme estuvo acompañado por un manifiesto que aboga por un "cine nacional, realista y crítico" como herramienta de intervención política en la realidad latinoamericana (p. 485). Esta dimensión militante complejiza su estatuto testimonial, pues el testimonio ya no solo informa o registra: interpela, denuncia y moviliza.

Tire dié fue una de las primeras producciones argentinas en formar parte de un incipiente proceso de toma de conciencia que impulsaba un cine comprometido con las clases populares. Desde la Escuela de Cine Documental de Santa Fe, fundada por el propio Fernando Birri, se promovió una nueva concepción del cine como herramienta de conciencia social y de intervención política (Olivo, 1992, p. 121). En este contexto, *Tire dié* se configura como una de las primeras manifestaciones del llamado Nuevo Cine Latinoamericano. Este movimiento cinematográfico transformó profundamente la forma en que el testimonio y la experiencia colectiva comenzaron a articularse en el cine documental, consolidando un discurso visual comprometido con los sectores subalternos y sus luchas históricas.

Estrechamente vinculado a los procesos sociales y políticos que atravesaban América Latina a mediados del siglo XX, su eje articulador puede situarse en la resistencia al imperialismo estadounidense y a sus expresiones locales, representadas por las oligarquías nacionales (Olivo, 1992, p. 114). Desarrollado aproximadamente entre 1955 y 1973, el Nuevo Cine Latinoamericano no solo constituyó una reacción estética frente al cine comercial dominante, sino, sobre todo, una apuesta política por transformar el lenguaje cinematográfico para representar con mayor fidelidad las realidades socioculturales de América Latina (Olivo, 1992, p. 114).

En ese sentido, este tipo de cine comenzaba a incorporar la subjetividad en la construcción narrativa, especialmente al dar voz y visibilidad a sectores históricamente excluidos del discurso audiovisual. Como señala Flores (2011), se trataba de:

> Incorporar la subjetividad en el discurso de los sectores de la población que tradicionalmente han sido marginados de la expresividad audiovisual. Nos referimos específicamente al uso de la voz over y de la mirada interpeladora hacia la cámara, como formas que habilitaron la confrontación de los protagonistas de alguna clase de explotación social o económica al destinatario de los films, quien se encuentra de esta manera ante una realidad hasta entonces enmascarada en las pantallas (p. 20).

Este recurso puede observarse con claridad en *Tire dié* de Fernando Birri (Figura 1), donde la voz en off de los propios protagonistas y sus miradas directas a cámara interpelan al espectador, obligándolo a enfrentar una realidad invisibilizada por el discurso dominante.

Como eventos clave de este movimiento, se encuentran: el llamado *Cinema Novo* en Brasil, con uno de los más importantes realizadores que fue Glauber Rocha. Rocha afirmaba que el *Cinema Novo* era "un movimiento que tiene como principal característica la producción de películas relacionadas directamente con los problemas actuales del Brasil y de América Latina, o sea: la mayor preocupación de nuestro cinema es interpretar y discutir los problemas de nuestra realidad" (Rocha 1987: 163 en Olivo, 1992, p.118). Otro hito importante para el desarrollo de este cine fue la Revolución Cubana de 1959, que propició la creación del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), estableciendo una plataforma para el cine revolucionario. Esta etapa también vio el auge de cineastas como Santiago Álvarez, quien exploró el documental como una forma de expresión liberadora (Olivo, 1992, p. 115).

Dentro de este contexto, surge una corriente más radical conocida como el Tercer Cine, un concepto acuñado en 1969 en el manifiesto *Hacia un Tercer Cine* de Fernando Solanas y Octavio Getino, miembros del Grupo Cine Liberación en Argentina. Este cine, para Solanas y Getino, representaba una alternativa a las formas hegemónicas de producción, pero también se trataba de: "realizar en los países colonizados y neocolonizados un cine de descolonización. Hasta ese entonces, el cine era sólo sinónimo de espectáculo o divertimiento, objeto de consumo" (Getino y Solanas, 1969, p. 107).

Este cine aspiraba a transformar la cultura y el pensamiento de los pueblos latinoamericanos, entendiendo que la cultura y el cine, en sociedades neocolonizadas, eran expresiones de una dependencia global que favorecía a los modelos y valores impuestos por la expansión imperialista. Según los autores:

> Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura. La cultura de un país neocolonizado, al igual que el cine, son solo expresiones de una dependencia global generadora de modelos y valores nacidos de las necesidades de la expansión imperialista. (...)La cultura se hace bilingüe no por el uso de una doble lengua, sino por la colindancia de dos patrones culturales de pensamiento. Uno el nacional, el del pueblo, y otro extranjerizante, el de las clases supeditadas al exterior. (Getino y Solanas, 1969, p.108)

En su definición, el cine se convierte en una herramienta para el conocimiento y la liberación de los pueblos.

El Tercer Cine, a través de figuras como Solanas y Getino, se convirtió en un vehículo para la lucha ideológica, buscando que el cine dejara de ser "arte burgués" para convertirse en un "cine-acción", comprometido con el debate y la contestación (Getino y Solanas, 1969, p.107). Como afirmaban, lo que les interesaba era "el momento presente, vivo, en el cual la obra se desarrolla. Este es el momento de la liberación" (Olivo, 1992, p. 122). Una obra representativa de este tipo de cine es *La hora de los hornos* (1968), en la que el cine se emplea como herramienta para fomentar una toma de conciencia revolucionaria.

Este giro político y social, que se intensificó durante las décadas de 1960 y 1970, repercutió en la forma en que se conceptualiza y presenta el testimonio en el cine. En el contexto del Nuevo Cine Latinoamericano y del Tercer Cine, el testimonio es una herramienta que va más allá de la mera exposición de hechos para convertirse en un medio de denuncia y movilización. El testimonio, entonces, se convierte en un acto participativo y dialógico, en el que tanto el testigo como el cineasta se comprometen activamente con la realidad social y política de su entorno. Es en este contexto en el que las entrevistas adquieren una relevancia crucial, y la presencia del cineasta se vuelve explícita. La cámara ya no se limita a ser un simple observador, sino que se convierte en un instrumento de mediación, donde el cineasta no solo captura la voz del testigo, sino que también participa en la construcción de la narrativa, subrayando el carácter interactivo del testimonio.

Un ejemplo de testimonio participativo y dialógico se encuentra en *La batalla de Chile* (1975-1979), de Patricio Guzmán, que incluye numerosos testimonios de ciudadanos chilenos durante el golpe militar, intercalados en formato de entrevista directa, como herramienta de archivo y denuncia **[Figura 11]**.



Figura 11. Entrevistas en *La batalla de Chile I*

En esta película, se hace visible la figura del entrevistador y el micrófono, que expone abiertamente el dispositivo de registro.

En este contexto, es posible identificar diferentes enfoques dentro de la teoría del testimonio que se hallan profundamente influenciados por la revolución cinematográfica impulsada por el Tercer Cine. En primer lugar, el testimonio comienza a asumir una modalidad más participativa, lo que Nichols denomina *modo participativo*, donde el testigo se convierte en un narrador activo de su propia historia. En este sentido, el testimonio en el cine latinoamericano y del Tercer Cine comienza a cumplir funciones más amplias que las

tradicionales de solo registrar o documentar. Según Renov, se busca, además de mostrar y preservar, analizar e interrogar la realidad, permitiendo una reflexión profunda sobre los procesos históricos y sociales que afectan a las comunidades.

A este enfoque participativo se le puede sumar la transición hacia lo que Català denomina el *paradigma imaginativo* en el testimonio. En este paradigma, no importa tanto la fidelidad del relato, sino la carga política y afectiva que el testimonio conlleva, lo cual lo convierte en un acto de resistencia frente a la opresión. Este tipo de testimonio, cargado de subjetividad, busca no solo reflejar la realidad, sino cuestionar y transformarla, apelando a la conciencia crítica del espectador.

Este modelo de testimonio dialógico/participativo no se limita al contexto latinoamericano. En Portugal y España, durante los mismos años, el testimonio cinematográfico adopta formas paralelas influenciadas por contextos de lucha política y dictadura. En Portugal, el testimonio cinematográfico se ve marcado por la Revolución de los Claveles (1974) y los procesos de descolonización, lo que impulsa una búsqueda de nuevas formas de representación. En España, bajo el régimen franquista, los cineastas comienzan a explorar nuevas maneras de subvertir la narrativa oficial, a pesar del contexto de censura vigente.

Un ejemplo es el documental *Después de...* (1981), de Cecilia y José Juan Bartolomé. Se trata de un largometraje de más de tres horas, dividido en dos partes (*No se os puede dejar solos* y *Atado y bien atado*) que muestra la sociedad y la situación política española de 1979 y 1980 (Alvarado-Jódar, 2016, p. 235). En las dos partes del documental se incluyen testimonios de personas de diferentes ámbitos políticos y sociológicos de la sociedad española sobre temas muy diversos, como el aborto, las nuevas autonomías de País Vasco, Cataluña y Andalucía o la violencia terrorista (Alvarado-Jódar, 2016, p. 236). *Después de...* se identifica con las películas que lideraron la corriente cinematográfica de ruptura durante la transición. Este tipo de filmes buscaban quebrar el monopolio informativo de la época, principalmente ejercido por Televisión Española (TVE) y el noticiero oficial *NO-DO* (Alvarado-Jódar, 2016, p. 235)

A partir de la década de 1980, se consolida en el cine documental una nueva modalidad testimonial de carácter autorreferencial o subjetiva. Esta forma de testimoniar se enmarca en los modos reflexivo, poético y performativo propuestos por Bill Nichols (2001), que introducen en el discurso documental una dimensión estética, afectiva y emocional. En esta misma línea, y según la tipología funcional planteada por Michael Renov (1993), esta

modalidad responde principalmente a las funciones de expresar e interrogar la realidad, mediante una aproximación íntima y personal a los acontecimientos representados.

Por su parte, siguiendo a Català (2017) esta tendencia se sitúa dentro de lo que denomina el giro subjetivo y reflexivo, caracterizado por el desplazamiento del centro enunciativo hacia el yo del autor.

Este tipo de documental se caracteriza por la narración en primera persona del autor, el uso de materiales de archivo personales, diarios fílmicos y otras estrategias formales que revelan tanto el proceso de creación como la implicación emocional del cineasta.

Un ejemplo en el que el testimonio es autorreferencial o subjetivo, aunque producido en años más recientes, es el documental chileno *Calle Santa Fe* (2006), de Carmen Castillo. En esta obra, la cineasta rememora su historia personal desde el Chile contemporáneo, reviviendo los hechos que culminaron con la muerte de su compañero, Miguel Enríquez, líder del MIR, abatido por la DINA durante la dictadura de Pinochet en 1974. En ese mismo episodio, Castillo, embarazada, resulta herida perdiendo a su hijo (Piedras, 2010). La realizadora chilena aparece físicamente en varias escenas con una actitud reflexiva, y la narración, guiada por su voz en off, refuerza el carácter subjetivo y personal del documental.

Otro ejemplo son los documentales de *Salvador Allende* (2004) y *Mon Jules Verne* (2005) de Patricio Guzmán. En *Mon Jules Verne*, el director recurre a la voz en off para reconstruir episodios de su vida desde una perspectiva autobiográfica, articulados a partir de su imaginario en torno a la obra de Julio Verne. Por su parte, en *Salvador Allende*, Guzmán adopta un tono íntimo y reflexivo para expresar el impacto determinante que tuvo el expresidente chileno en su trayectoria personal e intelectual (Piedras, 2010), lo que evidencia una dimensión confesional y subjetiva en su relato.

Por último, a finales de la década de 1980 y durante la década de 1990, emerge una modalidad testimonial que profundiza la dimensión subjetiva del testimonio, desarrollando una forma emocional y corporal. Este tipo de testimonio encarna la experiencia personal, poniendo en primer plano la presencia física, las emociones y la vulnerabilidad del sujeto que narra.

Paralelamente al surgimiento y consolidación del testimonio autorreferencial subjetivo, este testimonio emocional/corporal se afianza como una modalidad donde la dimensión afectiva y

sensorial cobra especial relevancia. Se encuadraría en el modo performativo de Bill Nichols (2001), en el que el cineasta es un sujeto activo que no solo relata, sino que se muestra, se expone y actúa frente a la cámara. También cumple con la función de expresar vivencias íntimas y emociones de Michael Renov (1993) y continúa el desarrollo del giro emocional y afectivo propuesto de Català (2017).

Las características distintivas de este testimonio incluyen: la reivindicación de cuerpos, voces y emociones excluidas por las narrativas convencionales, el uso de archivos familiares, diarios fílmicos y registros caseros, una narrativa emocional, que prioriza la experiencia sensorial y subjetiva frente a la estructura lineal y la adopción de formas experimentales, en las que la estética visual y sonora juega un papel central para comunicar el testimonio.

Este testimonio emocional/corporal implica una experiencia vivida y performada que hace visible la relación íntima y afectiva del autor con los acontecimientos narrados.

Un ejemplo de este tipo de testimonio corporal/emocional es el último documental realizado por Eduardo Coutinho, *Últimas conversas* (2015). El documental se configura a partir de entrevistas de estudiantes brasileños con el director. En escena, solo se observa el cuerpo y los gestos de los entrevistados, junto a la voz fuera de campo del director que interviene en la conversación. Se tratan de fragmentos de testimonios que configuran la memoria colectiva y la identidad de los estudiantes de Brasil.

Este enfoque permite que los cuerpos, las voces y las emociones se conviertan en protagonistas, más allá de la palabra. La cámara se detiene en los pequeños gestos, en la posición del cuerpo, en las expresiones faciales, en las pausas y respiraciones, haciendo visibles los afectos y tensiones internas de los interlocutores **[Figura 12]**. Así, la narrativa adquiere un carácter no lineal, fragmentario y sensorial, que privilegia la subjetividad y la conexión emocional. El testimonio emocional/corporal, por tanto, se convierte en un acto performativo de memoria



Figura 12. Entrevistas a estudiantes brasileños en *Últimas conversas*

Después de analizar las formas tradicionales del testimonio, se hace evidente que las modalidades contemporáneas amplían y complejizan esta categoría al incorporar dimensiones subjetivas, autorreferenciales y emocionales, en un proceso que refleja cambios históricos, técnicos y éticos en el cine documental iberoamericano. En las primeras décadas del siglo XX, el testimonio era principalmente indirecto y mediado, subordinado a la voz en off omnisciente que organizaba y legitimaba el relato. Esta estructura lineal y didáctica invisibilizaba la experiencia directa de los sujetos filmados, relegando las voces de los sectores populares, minorías y grupos históricamente marginados, mientras la autoridad narrativa recaía en el cineasta o en instituciones como los noticiarios oficiales.

A partir de la década de 1960, con obras como *El grito* (1968), *La hora de los hornos* (1968) o *Campesinos* (1975), se observa un giro decisivo: el testimonio empieza a centrarse en la subjetividad de los protagonistas. La cámara registra sin intervenir, la voz del testigo se hace presente, y la experiencia situada y emocional se convierte en eje de la narrativa. Este cambio implica una dimensión ética fundamental, al reconocer la agencia del sujeto representado y abrir espacio a la pluralidad de voces dentro de contextos sociales y políticos complejos.

En las décadas siguientes, se consolidan modalidades autorreferenciales y emocionales. Documentales como *Después de…* (1981), *Calle Santa Fe* (2006) o *Últimas conversas* (2015)

muestran cómo la narración en primera persona, los materiales de archivo personales y la atención al cuerpo y la voz resignifican el testimonio como acto ético y político. La voz del sujeto deja de ser un mero recurso narrativo para convertirse en un gesto de intervención social y reconocimiento de experiencias previamente silenciadas.

En suma, la evolución del testimonio documental puede leerse como un desplazamiento desde formas de enunciación heterónomas y controladas hacia modalidades que reconocen progresivamente la agencia del sujeto filmado. Este reconocimiento no solo redefine la ética del testimonio, sino que también transforma la manera en que los espacios y contextos filmados participan en la construcción del relato.

En este proceso de resignificación, el espacio adquiere un papel central: deja de ser un simple fondo para convertirse en un elemento activo y simbólico dentro del discurso testimonial. Los lugares filmados no solo enmarcan la narrativa, sino que dialogan con la memoria, la identidad y las emociones del testigo, estableciendo una relación dialéctica entre espacio y subjetividad. Comprender cómo el espacio se integra y contribuye a la construcción del relato testimonial resulta, por tanto, crucial para captar la complejidad y riqueza de los testimonios contemporáneos en el cine documental iberoamericano.

De este modo, el siguiente apartado se centrará en analizar cómo los espacios físicos y simbólicos se convierten en elementos fundamentales para expresar y resignificar experiencias personales, y cómo esta interacción espacial amplifica la dimensión afectiva, imaginativa y reflexiva del testimonio, consolidando la voz de los sujetos como protagonistas activos de la narrativa audiovisual.

2.4. Espacio, territorio y memoria en el documental

Los recuerdos se entrelazan con espacios concretos, donde la memoria otorga a estos escenarios, significados emocionales y culturales. Para entender esta relación, Pierre Nora (2008) habla de “lugar de memoria”. Estos lugares, más allá de su valor funcional, son construcciones simbólicas que reflejan las experiencias y valores compartidos.

En ese sentido, Campos y López (2004) explican que el patrimonio, como “lugar de memoria”, crea vínculos simbólicos de los individuos con un espacio específico, con el propósito de consagrar su memoria y reflejar su identidad. De esta forma, estos espacios se

refieren al pasado, pero también a las aspiraciones del futuro, y crean una conexión entre la historia y la visión colectiva de sus habitantes (p. 24).

La sacralización del vínculo entre las personas y el espacio, permite valorar estos lugares mediante significados emocionales, históricos y culturales que los convierten en símbolos fundamentales de la identidad. Este proceso que se construye de forma voluntaria, a veces muestra debilidades en la cohesión social o en la fuerza simbólica atribuida al espacio (Campos y López, 2004, p. 28).

Desde esta perspectiva, Català (2018) expone que "en ningún medio como el documental es posible observar mejor esta relación del recuerdo con el paisaje o el contexto" (p. 14). Los documentales, no solo mantienen recuerdos originales, sino que también difunden la dimensión emocional que los envuelve, vinculando así el recuerdo y el lugar (p. 27).

Nuevamente tomemos como ejemplo *Edificio Master* (2002) de Coutinho. En esta película se observa claramente como el lugar y el recuerdo se entrelazan emocionalmente, donde a través de la memoria se reconstituye imaginariamente Río de Janeiro.

Aunque la ciudad no aparece representada visualmente en toda la película , su presencia se insinúa desde el fuera de campo, siendo evocada a través de los relatos personales de los habitantes del edificio. Las únicas imágenes del exterior son las mostradas al principio de la película, tomadas por las cámaras de vigilancia en la entrada y las grabadas por Coutinho desde las ventanas de los pisos hacia el exterior de otros edificios cercanos **[Figura 13]**.

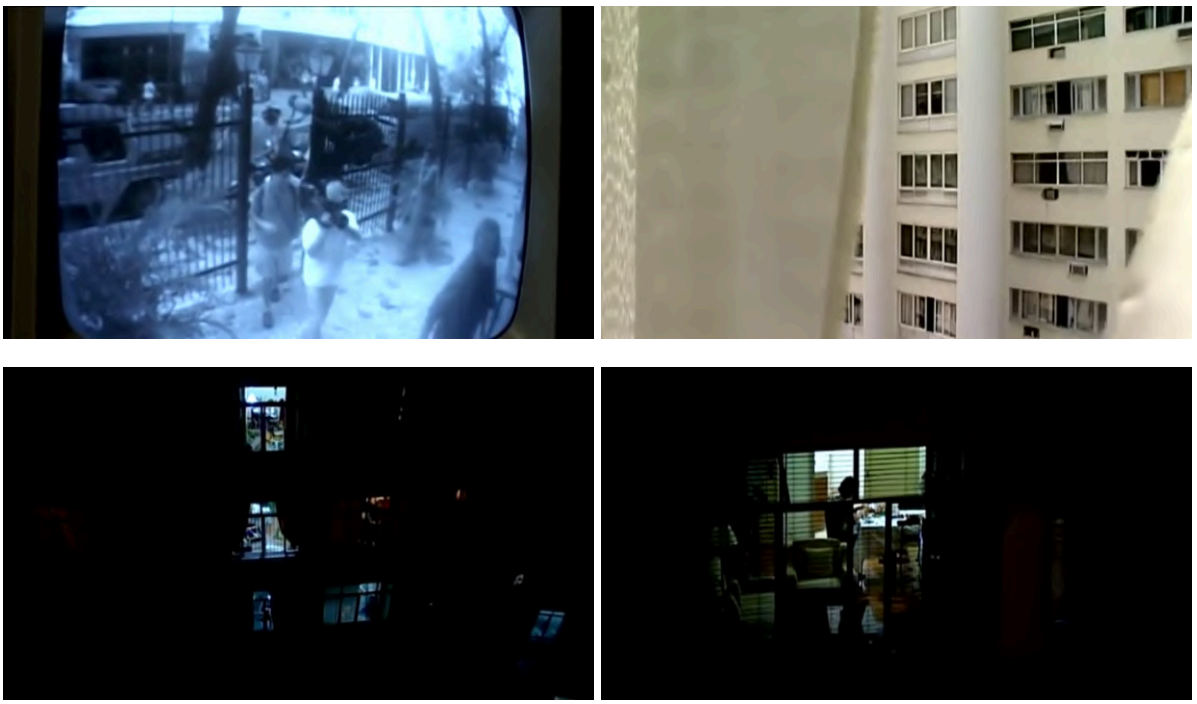


Figura 13. Exteriores en *Edificio Master*

A pesar de la ausencia visible de la ciudad, su presencia se siente a lo largo de toda la película a través de los personajes y el discurso oral. La ciudad se percibe indirectamente, generando en el espectador una serie de imaginarios urbanos que son tanto reflexivos como subjetivos.

Esta representación mental de la urbe, construida a través del lenguaje, se apoya también en el cuadro pintado por una de las vecinas, Laudiceia, en el que se mezclan dos lugares imposibles, dos playas lejanas en un mismo espacio, titulado "Ventana para el mar" **[Figura 14]**. De esta forma se crea una nueva realidad de una parte de Copacabana, imaginada por una de las entrevistadas, con lo que le gustaría ver por su ventana.



Figura 14. Pintura "Ventana para el mar" de Copacabana en *Edificio Master*

A través de estos testimonios de las experiencias vividas por los habitantes del edificio, es fácil imaginarse una metrópoli aglomerada de gente. Son varios los vecinos que hablan del bullicio de la ciudad, como una de las protagonistas, Daniela, cuando dice que: "la aglomeración típica de Copacabana la deja muy estresada" (min. 32:49). Otro personaje, Cristina, explica también que Copacabana le parece "claustrofóbico" y "le parece terrorífico, los vendedores ambulantes y el tráfico" (min. 33:20).

En el otro extremo, aparecen testimonios que destacan la belleza y la admiración por la ciudad, especialmente por sus largas playas, que son escenarios cotidianos para quienes practican deportes como caminar y correr.

En conjunto, estos testimonios dibujan una ciudad ambivalente: atractiva y hostil, deseada y opresiva, abierta al ocio y atravesada por la desigualdad, el individualismo y la precariedad. La urbe se construye así como una imagen mental plural, nacida de la superposición de experiencias parciales, recuerdos y percepciones contradictorias.

A través de los testimonios se combina un abanico de aspectos positivos y negativos y de representación de diferentes clases sociales y experiencias vividas. La vida urbana queda representada a través de un conjunto de voces sobre la cotidianidad de los habitantes de este edificio, que aportan una visión fragmentada y rica en matices.

El lenguaje, en este contexto, es el protagonista del documental. Es gracias a él, que la realidad urbana se representa como una memoria compartida que expone las formas de ser y vivir de los habitantes. A través de las palabras, se reconfiguran no solo las experiencias de los individuos, sino también la propia percepción del espacio. En ese sentido, el documental pretende provocar y estimular la imaginación del espectador sobre la urbe.

En definitiva, a través de una multiplicidad de individuos e historias subjetivas, parciales y distorsionadas mediante el recuerdo, la reflexión y la memoria colectiva, se otorga a la ciudad de nuevas narrativas, sensibilidades e interpretaciones de la misma.

Por último, en el documental, el significado de los espacios supera su mera funcionalidad física para convertirse en anclajes emocionales y narrativos que conectan las vivencias personales. Por ejemplo, en *Edificio Master*, el edificio no solo actúa como un contenedor físico de las historias, sino que sus características arquitectónicas y su ubicación (Copacabana) influyen directamente en las vivencias y recuerdos de sus habitantes.

En ese sentido, un mismo espacio, en este caso el edificio, puede evocar emociones muy diversas, como la opresión, la nostalgia o incluso la libertad, que se filtran en los testimonios para enriquecer la narrativa.

Algunos de los entrevistados en el documental, mencionan haber contemplado la idea de tirarse por la ventana del edificio para suicidarse, cada uno por razones diversas.

Por ejemplo, Esther, vecina del edificio, relata un asalto que sufrió en una de las calles de Copacabana, específicamente en Siqueira Campos. En su testimonio, explica cómo un hombre y una mujer la interceptaron; él sacó un revólver, y la obligó a llevarla a su casa, coger la tarjeta del banco y darle todo su dinero.Este episodio la dejó endeudada y sumida en una profunda desesperación, llevándola a considerar seriamente el suicidio lanzándose desde la ventana. Sin embargo, Esther decidió no hacerlo, pues expresó su deseo de morir en paz, sin deudas que le atormenten (min.10:00).

Así el edificio adquiere una connotación negativa, en el que se asocia con la muerte y el sufrimiento emocional. No obstante, refiriéndose al presente, el sentimiento que la embarga es la soledad (min.13:58).

La soledad e individualismo se refuerza en el testimonio de otro residente, José Carlos,quien afirma en relación con sus vecinos: “aquí nos encerramos en un departamento y solo escuchamos de algún residente cuando ya no lo vemos” (min. 01:01:18).

Por lo tanto, la segregación de clases sociales no solo se ve entre las distintas zonas de la ciudad, sino también dentro del propio edificio. Se perciben diversas opiniones sobre temas como la prostitución, el olvido y la marginación de aquellos en situaciones más vulnerables, como desempleados, jubilados y personas enfermas, cuyas dificultades se manifiestan a través de sus testimonios.

Otra de las residentes del edificio, Vera, quien afirma haber vivido en el edificio durante 49 años, lo describe en el pasado como un “submundo” marcado por “suicidios, porteros muertos, asesinatos”, en el que “había prostitutas, con filas de clientes que entraban y salían”. Sin embargo, Vera señala cómo el tiempo ha transformado este entorno, afirmando que ahora el edificio está habitado por "gente decente" y lo define como un "edificio familiar” (min.01:45). Su relato sobre el pasado evoca sentimientos de violencia, desesperación y decadencia, marcado por el sufrimiento y la marginalidad. Sin embargo, al referirse al

presente, Vera introduce un tono de esperanza y redención, suscitando sentimientos de alivio, orgullo y optimismo en el que se redefine la identidad del edificio articulada por las experiencias de sus inquilinos.

Por su parte, Maria do Céu, otra vecina, también hace un contraste de la percepción subjetiva del edificio en el pasado y en el presente, y recuerda que antes, "los porteros bebían toda la noche y comían con los vecinos, dejando la entrada sin vigilancia, vacía" (min. 06:00). Además explica como “llegaba gente a veces con navajas y llamaban a la policía, que venía y subía, y los delincuentes bajaban por las cuerdas de un andamio que había antes” (min. 07:02). Este detalle refuerza el sentimiento de inseguridad y desorden que caracterizó al edificio en otra época. Con respecto al presente, muestra un sentimiento de gratitud, en el que “agradece tener ahora en la administración a Sergio. Al igual que la otra vecina, dice que ahora todo está tranquilo en el edificio. Fue él quien sacó la prostitución, los travestís y las casas de masajes” (min. 07:07).

Otra forma de sentirse en el edificio es atrapada, cuando Maria Regina, ama de casa, afirma que se “siente presa” (min. 23:50).

Por lo tanto, con estos testimonios se evidencian las múltiples emociones que el edificio provoca en ellos, y la forma en la que el espacio se percibe de diferentes maneras, dependiendo de sus experiencias en memorias. Mientras que para unos es un hogar familiar, para otros es un lugar de soledad o segregación. Los documentales emplean recursos como la voz en off, los planos subjetivos o el montaje para transmitir estas percepciones individuales.

Así, ciertos lugares adquieren significados personales o históricos que condicionan cómo se cuentan las historias.

Por lo tanto, las decisiones estéticas de las películas, como el encuadre, los movimientos de cámara o la iluminación contribuyen a presentar el espacio desde una perspectiva subjetiva. Por ejemplo, en *Edificio Master*, la cámara en mano de diferentes secuencias, por ejemplo al trasladarse de un apartamento a otro, transmite la intimidad y vulnerabilidad de un espacio habitado. Este movimiento de cámara, que sigue a los personajes de cerca, permite al espectador entrar en sus mundos personales, creando una sensación de proximidad y empatía. Además, el uso de la iluminación en el documental juega un papel fundamental al resaltar la atmósfera emocional del lugar. Por ejemplo, los pasillos oscuros y mal iluminados del

edificio, evocan sentimientos de desconcierto, inseguridad e incluso peligro. Esta oscuridad sugiere lo desconocido, pero también refleja la alienación y el aislamiento que sienten algunos de los residentes, añadiendo una capa de tensión emocional a la narrativa. El contraste entre luz y sombra también resalta la dualidad de los espacios, mostrándolos tanto como hogares cotidianos como lugares de recuerdos oscuros o traumas no resueltos.

Este mismo enfoque se aplica a través de una serie de planos fijos que comparan diferentes apartamentos dentro del edificio. En estos planos, las distintas formas de organización de los muebles y objetos permiten evidenciar las experiencias individuales de los residentes. Cada apartamento, a pesar de compartir una misma estructura, refleja las particularidades personales de quienes lo habitan, lo que aporta una nueva capa de significado al documental.

Así, la manipulación del espacio visual en *Edificio Master* se convierte en un instrumento narrativo clave para explorar la subjetividad de los personajes y la historia del edificio.

2.5. La memoria como paisaje onírico

La representación de la memoria a través de la estética onírica ha emergido como una nueva forma innovadora en el documental. Català (2021) explora este nuevo estilo al que denomina "onírico", que se relaciona con los sueños o a las características de los mismos (p. 395). En esta aproximación, el propósito es evocar la sensación de estar inmersos en imágenes y sonidos propios de un sueño, creando una atmósfera imaginaria y surrealista.

Este enfoque contribuye a la creación de un ambiente de "ensoñación", la cual se define por Hanich (2019), como "un acto de consciencia en el que un espectador, ya sea voluntariamente o involuntariamente, entra en una cadena de presentificaciones sensoriales de algo que está ausente o que no existe" (p. 340) Podríamos decir entonces, que la ensoñación implica un estado mental de ensueño o fantasía mientras se observa una película, y en el cual la línea entre la realidad y la ficción se difumina.

Edgar Morin en *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire* (1956), habla de la relación entre el cine y el sueño, y explica cómo ambos comparten elementos psicológicos vinculados a la hipnosis, el ensueño y la alucinación, que convierten al cine en una vivencia onírica y al sueño en una experiencia cinematográfica. En este sentido expone que:

> El dinamismo de la película, al igual que el del sueño, sacude los marcos del tiempo y del espacio. El agrandamiento o la dilatación de los objetos en la pantalla corresponden a los efectos macroscópicos del sueño. En el sueño y en la película, los objetos aparecen y desaparecen; la parte representa el todo (sinécdoque). El tiempo también se dilata, se contrae, se invierte. El suspenso, las persecuciones desesperadas e interminables, situaciones típicas del cine, tienen un carácter de pesadilla; muchas otras analogías oníricas pueden ser señaladas. En el sueño, como en la película, las imágenes expresan un mensaje latente que es el de los deseos y los temores (Morin, 1978, p. 85).

Morin resalta entonces la alteración del tiempo y el espacio en ambos casos, donde los objetos y sucesos se distorsionan, permitiendo la expresión de pulsiones y miedos latentes para explorar lo inconsciente o imaginario. El sociólogo francés profundiza aún más en las analogías entre el sueño y el cine, indicando que los dos tienen las mismas necesidades imaginarias. Además, subraya que el cine, al igual que el sueño, tiene características para-hipnóticas tales como la atracción por la imagen, la relajación 'agradable', la inactividad y la impotencia corporal (p. 157).

La relación entre la hipnosis y el cine se ha estudiado largamente a lo largo de la historia. Las técnicas de la hipnosis surgieron en el siglo XVIII, pero es a partir del siglo XIX, cuando la hipnosis se hizo muy popular, debido al interés por explorar los límites de la conciencia humana, con trabajos realizados por autores como Charcot, Braid, Lièbeault o Bernheim. En el siglo XX, Milton Erickson actualiza los métodos de inducción a la hipnosis (Zevallos, 2011, p.35). La hipnosis se caracteriza por dar paso al inconsciente, alterando la conciencia por la sugestión del hipnotizador (Rocamora, 2011, p.4-5). Este proceso se provoca mediante la relajación.

La analogía entre hipnosis y cine ha sido retomada también por Raymond Bellour (2009), en su libro *Le corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités,* quien muestra cómo el "dispositivo cinematográfico" llegó, de alguna forma, a sustituir ciertas funciones de la hipnosis (p. 127).

Según Raymond Bellour (2009), "tanto la hipnosis como el cine comparten un proceso común con el ser humano, ya que al captar su mirada, logramos inmovilizar su cuerpo" (p. 127). En la hipnosis, la persona experimenta un estado de concentración y atención intensa,

en el que el sujeto hipnotizado e inmovilizado físicamente en el que tiene una alta receptividad emocional, parecido a lo que le ocurre al espectador ante una película.

Esta capacidad del cine de implicar emocional y sensorialmente al espectador encuentra un interesante paralelismo con las teorías psicoanalíticas sobre los sueños. Según Sigmund Freud en su obra *La interpretación de los sueños* de 1899, la mayoría de los sueños carecen de un orden narrativo lógico y suelen consistir en fragmentos descontextualizados, lo que dificulta la construcción de una relación mnémica que favorezca su recuerdo (p. 48). Por su parte, Carl Jung en *El hombre y sus símbolos* (1995), plantea que las imágenes simbólicas sirven para comunicarse con la mente inconsciente, y que estas surgen a partir de metáforas y símbolos en los sueños (p. 23) De este modo, los sueños no solo se involucran con imágenes visuales, sino que también lo hacen con experiencias sensoriales intensas, como sonidos, olores y sensaciones táctiles, según la teoría de la "activación-síntesis" de J. Allan Hobson y Robert McCarley (Torrades, 2005, p. 136)

Estas características, comúnmente presentes en los sueños, también son frecuentes en el cine, donde las imágenes impactan al espectador de manera similar. Sin embargo, el contexto en el que se experimentan es diferente. Mientras que el espectador de cine experimenta una inmovilización que está asociada con una sensación de distanciamiento y control consciente sobre su experiencia, el soñador se enfrenta a una experiencia más desconcertante. Edgar Morin (1978) sugiere que la relajación del espectador no es hipnosis, ya que él sabe que está observando algo sin peligro, y su experiencia es placentera, en cambio, la del soñador es aterradora, ya que cree en la realidad de su sueño irreal (p. 157).

Además de aspectos psicológicos relacionados a la hipnosis, el ensueño y la alucinación, el sociólogo francés destaca otros elementos importantes. Indica que, tanto en un sueño como en una película, se necesitan personajes, figurantes o decorados, cuyo objetivo es convencer al espectador o soñador del mundo onírico en el que está. En ambos casos también es esencial una puesta en escena con planos generales, primeros planos, elipsis o ralentís (Morin, 1956, p.85).

Según lo señalado por Català (2021), las primeras manifestaciones del onirismo documental se perciben más en la voz que en las imágenes (p. 395). La voz en off en el cine documental tiene sus raíces en la narración cinematográfica y ha sido empleada desde los primeros tiempos del cine documental. A lo largo de los años, ha evolucionado, desde los intertítulos

escritos en el cine mudo hasta la introducción del sonido en las décadas de 1920 y 1930, cuando las voces en off complementaban las imágenes. Con el tiempo, la voz en off se consolidó como una herramienta narrativa esencial, evolucionando con la tecnología y las tendencias artísticas, para guiar al público y agregar emociones a la narrativa visual.

Aunque la voz en off aparece casi desde los inicios del cine, los primeros indicios de elementos oníricos en documentales pueden observarse en obras posteriores, como en *Las Hurdes, Tierra sin pan* (*Las Hurdes, Terre sans pain*, 1933) de Luis Buñuel. El documental fue inicialmente una versión muda, que más tarde recibió una sonorización en París, y en 1966 se presentó una nueva versión restaurada en español, realizada en Madrid, con la narración de Paco Rabal. Los comentarios del documental fueron elaborados por Luis Buñuel, Pierre Unik y Julio Acín, y se basan en la obra escrita *Las Jurdes: étude de géographie humaine* (1927) de Maurice Legendre, referencia que se menciona explícitamente al inicio de la película.

Las Hurdes es una comarca que se encuentra en la provincia de Cáceres, en Extremadura, España, a la que Buñuel se refiere como "Tierra sin pan".

Desde el inicio del cortometraje, el director introduce al espectador en la realidad de esta región a través de esta descripción:

> Según los comentarios de geógrafos y viajeros, la región que van a visitar, llamada Las Hurdes, es una tierra estéril e inhóspita en la que el hombre está obligado a luchar a cada momento por su subsistencia. Las Hurdes eran desconocidas incluso de los españoles, hasta 1922 en que se trazó su primera carretera (min. 00:34)

Esta introducción, contextualiza históricamente la marginación de Las Hurdes, y establece el tono crítico del documental.

En 1937, la primera versión francesa del documental incorpora la voz en off de Abel Jacquin, quien ofrece una interpretación melódica y neutral, sin cambios significativos en el tono o el volumen. La música que acompaña la narración es la *Sinfonía n° 4* de Johannes Brahms, intensifica la solemnidad de la obra.

En contraste, en la versión del documental de 1966, los comentarios son interpretados por el actor, guionista y director de cine español Paco Rabal. Su voz es más grave que la de Abel

Jacquin, y posee un timbre característico y envolvente que aporta una carga emocional aún mayor a la narración, transformando la atmósfera del documental en una experiencia cercana para el espectador.Las voces en off mantienen un ritmo regular y tranquilo, lo que refuerza el tono reflexivo e hipnótico del documental.En los dos casos, el onirismo surge mediante la combinación de imágenes en blanco y negro en combinación con la narración.

La estructura narrativa del documental se caracteriza por su fragmentariedad, evocando la forma en que opera la memoria: pequeñas escenas inconexas de la vida cotidiana que, al carecer de una estructura lineal, refuerzan un sentido de irrealidad. Estas secuencias, que parecen fragmentos dispersos de recuerdos o sueños, evocan el pensamiento onírico, en el cual las imágenes surgen de forma desordenada y carecen de una relación causal evidente.

Buñuel transmite la dureza de la realidad social de Las Hurdes, combinando imágenes terribles y violentas con una fuerte carga simbólica. Escenas de ciertos cadáveres de animales, como una cabra despeñándose por un acantilado, tienen una estética surrealista y poética y representan la lucha por la supervivencia en un lugar inhóspito. La película está plagada de elementos surrealistas, como:

> El asno atacado por un enjambre de abejas (en las colaboraciones entre Buñuel y Dalí, el asno era imagen recurrente como alegoría de la educación y del trabajo por su asimilación a bestia para llevar carga y por su asimilación nominal al escolar incapaz de aprender ni de ser enseñado); las imágenes que narran la fiesta pagana de los varones de La Alberca (debía cada uno de ellos, el día de su boda y montado a caballo, decapitar con la mano a un gallo pendiente de una cuerda dispuesta en forma de palangre) traen a la memoria los símbolos sexuales freudianos, referencia inexcusable, por otro lado, para el movimiento surrealista; la muerte, traslado y posterior entierro de un niño, verdadero cadavre esquis onírico frente al textual y que en el propio desarrollo de los hechos (traslado y enterramiento) todo se supedita al azar y a la improvisación (Martínez, 2008, p. 7).

Las dos voces en off cálidas y teatrales, intensifican la atmósfera onírica creada por estas escenas y por el montaje. Su ritmo constante y pausado, contribuye a distorsionar la percepción temporal y espacial, como si las palabras discurrieran por un recuerdo lejano o un sueño. Además, la voz de Rabal no solo narra los hechos, sino que también modula el significado de las imágenes. Su énfasis en ciertas palabras, como en la lectura de los letreros

como “Ave María purísima, sin pecado concebido” (min. 02:00), en la que modifica el tono y énfasis como si estuviera rezando, añade solemnidad y emoción a la escena; o en la descripción de escenas terribles, añade una emoción a la atmósfera surrealista. La cadencia de su voz crea una conexión emocional e introspectiva con el espectador, lo que permite que las imágenes y los comentarios se perciban como fragmentos de una memoria difusa o un sueño vívido.

Otro ejemplo en el que aparecen elementos oníricos es el cortometraje *Guernica (*1950), dirigido por Alain Resnais y Robert Hessens.

La película se centra en el bombardeo de la ciudad vasca española Guernica durante la Guerra Civil Española y se relaciona con la imagen que, meses después, se convirtió en su símbolo: el icónico cuadro realizado por Pablo Picasso. Adicionalmente, la película se enriquece con otras obras del pintor que abarcan desde 1902 hasta 1949.

El onirismo en el documental se logra principalmente a través de la voz en off, especialmente la de la actriz española y francesa María Casares que interpreta el texto escrito por Paul Éluard. Su voz, con un timbre profundo y una resonancia envolvente, guía al espectador como una narradora hipnótica que induce un estado de trance. Con un tono suave y calmado, cambios de ritmo, volumen y entonación, y un registro cargado de dramatismo y melancolía, Casares transmite emociones intensas que atrapan al espectador y lo sumergen en un estado de ensoñación.

La voz de la actriz guía al sujeto a través de escenarios imaginarios en los que los personajes, representados en las obras de Picasso, se convierten en los habitantes de la ciudad , cobrando vida y muriendo imaginariamente ante el espectador como si se reviviera el bombardeo. Esto se logra especialmente mediante el montaje, en particular a través del encadenado entre las imágenes de archivo del bombardeo de Guernica y los personajes de los cuadros de Picasso, lo que permite una personificación que se extiende a lo largo de todo el cortometraje **[Figura 15].**



Figura 15. Superposición de imagen del bombardeo del Guernica y de *La familia de Saltimbanquis* de Picasso en *Guernica*

Las imágenes de archivo se fusionan con varios cuadros de Picasso creando un único escenario, dando lugar a espacios imaginarios e imposibles, en donde los personajes de los cuadros de Picasso de una forma imaginada y sugerida por esta superposición de escenario y personajes, están presentes en la ciudad de Guernica. Así, las pinturas se convierten en un mundo imaginado y los espacios representados (sean reales o imaginados) adquieren una fuerte carga simbólica, reflejando el trauma colectivo del bombardeo.

Además, la ilusión de "entrar" en el espacio de los cuadros se consigue por esa combinación de planos cercanos a los personajes, con la música y la voz en off de Maria Casares.

Es así como en este documental, la realidad se mezcla con la ficción. Aunque la película parte de una base real, el acontecimiento ocurrido, hay muchos elementos imaginarios por parte del director. Los personajes de los cuadros cobran vida, sufren los desastres de este suceso y algunos incluso mueren ante el espectador .

Estas pinturas se transforman en un mundo onírico, permitiendo que los personajes de las obras no solo habiten el cuadro, sino que interactúen con un entorno que refleja el caos y la destrucción de la guerra.

Este efecto se amplifica con el montaje visual, que descontextualiza fragmentos de las obras y utiliza movimientos de cámara rápidos y barridos, junto con la música dramática de Guy Bernard, que ayuda a crear esta atmósfera onírica.

La narrativa evoluciona desde una contemplación poética hasta un grito político, invitando al espectador a reflexionar sobre el horror y la injusticia. El montaje "asociativo y metafórico" (Lunisch, 2019, p. 55) muestra imágenes desvanecidas y personajes de las pinturas de Picasso

que interactúan entre sí, mientras la voz de Casares altera la conciencia del público, evocando una ensoñación que conecta lo artístico con lo histórico. En su secuencia final, el documental rompe el trance del espectador con un llamado a la acción y la memoria, marcando el despertar del sueño con un grito de denuncia: "¡Guernica! La inocencia prevalecerá sobre el crimen… ¡Guernica!" (min. 12:52)

Aunque no hay testimonios directos, este cortometraje transforma la visión y la memoria colectiva del bombardeo de Guernica al recrear imaginariamente este suceso a través de habitantes ficticios de la ciudad. Esto genera un viaje mental y emocional dentro de las obras de Picasso, que activa el recuerdo posterior de la experiencia. Según Carvalho (2014), "recordar es, en sí mismo, una manera de preservar el pasado y conservar las experiencias que nos constituyen y determinan quiénes somos" (p. 14). A través de la estimulación sensorial, se activan los procesos de reflexión y luego el recuerdo de la experiencia. Esta asociación deja grabado en la memoria no solo el simbolismo pictórico de Guernica, sino también el propio documental de Resnais.
El documental destaca la plasticidad de la memoria, mostrando cómo esta puede ser moldeada por el arte, la imaginación y la emoción, y cómo la interpretación subjetiva enriquece nuestra comprensión del pasado. Además, el uso de la voz en off induce un estado onírico que sugiere las percepciones del espectador, aumentando su receptividad emocional.

Otro ejemplo muy claro en el que se observan elementos oníricos es el documental *Sin Sol* (*Sans Soleil,* 1983) de Chris Marker. Nuevamente es la voz en off combinada con la imagen la que sugiere un estado similar al de un sueño. La voz en off desempeña un papel central en la película, dirigiendo al espectador a través de una serie de reflexiones poéticas y filosóficas, sobre diversos temas, como la naturaleza de la memoria, la cultura japonesa, los viajes, la tecnología y la vida cotidiana. Su tono pausado y contemplativo se entrelaza con imágenes que combinan fragmentos de paisajes cotidianos, elementos culturales y símbolos tecnológicos, descontextualizados y reorganizados para crear asociaciones libres. Este montaje no lineal y poético, al integrarse con la narración, estimula las emociones y los recuerdos personales, y provoca la ensoñación del espectador que evoca la naturaleza fragmentaria y subjetiva de la memoria.

Un último ejemplo relevante en el que se crea un espacio onírico es el cortometraje *La muerte roja* (*La morte rouge*, 2006) de Victor Erice. El director, a través de una voz en off susurrante

y dramática, comparte una serie de reflexiones íntimas y personales sobre la primera vez que recuerda haber visto una película en el cine, a los cinco años, *La garra escarlata* (*The Scarlet Claw*, 1944) de Roy William Neill. Esta relación entre el cine y su infancia se vincula, a su vez, con el ámbito de los sueños (Català 2021, p. 397), lo que resalta la naturaleza subjetiva y difusa del recuerdo en el contexto del cine como generador de memoria.

En su investigación sobre el recuerdo traumático de ese primer visionado, el director profundiza en los detalles de la película que observó, como el nombre falso de su director, el pueblo inventado de *La morte rouge*, que no aparece en los mapas, y el argumento que gira en torno a un cartero asesino. A lo largo del documental, Erice trata de reconstruir ese recuerdo, recuperando no solo su contenido narrativo, sino también el contexto espacial y temporal en el que tuvo lugar esa experiencia.

El documental comienza con dos imágenes encadenadas que muestran a un personaje paseando por la playa y el mar **[Figura 16]**. Esta secuencia genera la sensación de que lo que se observa no es completamente real o pertenece al pasado, pues el personaje parece surgir de manera fantasmagórica. Este primer encuadre establece un tono de ambigüedad entre lo real y lo imaginario, anticipando la exploración de un espacio que ha desaparecido pero que sigue vivo en la memoria del director.

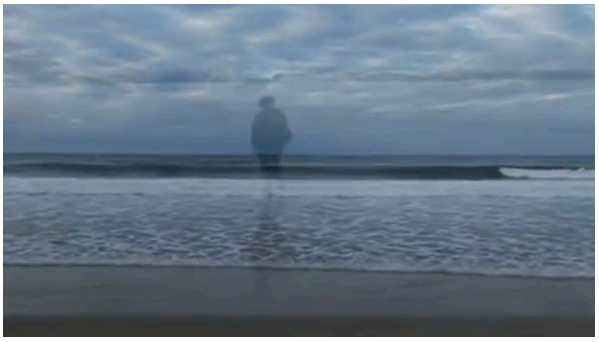


Figura 16. Fundido encadenado en *La morte rouge*

El director español habla de ese lugar que ya no existe, un antiguo cine que en la actualidad ha sido reemplazado por un moderno edificio en forma de cubos, ubicado en la ciudad de San Sebastián. Este edificio, que originalmente funcionó como casino, fue posteriormente transformado en el cine Gran Kursaal. En el documental, su memoria se reactiva mediante imágenes de archivo y fragmentos audiovisuales del edificio original y de su entorno, que lo

vinculan con su historia. Estas imágenes restituyen el espacio como lugar físico de la memoria.

El proceso de rememoración se intensifica mediante el uso de encadenados entre imágenes del presente y del pasado, donde se superponen tiempos y espacios, creando una especie de flashback visual **[Figura 17]**. Los fundidos a negro y encadenados se repiten a lo largo del cortometraje, funcionando como elementos que ayudan a entrar en una atmósfera onírica y reflexiva. La voz pausada y susurrante de Erice, contribuye a inducir un estado de relajación en el espectador, y facilita la inmersión en ese recuerdo lejano. Este efecto se mejora gracias a la música de piano, que da ritmo y emoción al relato, y crea un ambiente nostálgico.



Figura 17. Encadenado entre el presente y el pasado
en *La morte rouge*

Un elemento destacado en este proceso de reconstrucción del recuerdo es la representación de la ruleta, un objeto que originalmente formaba parte del casino y que en la película se transforma en un símbolo que simula la hipnosis. La ruleta, en su giro, atrapa la atención del espectador y conecta el pasado con el presente de manera simbólica.

El director incluye su propia imagen a los cinco años, para integrarse visualmente en la narración, y ayudar a imaginar su experiencia en la mente del espectador.

Erice define como una experiencia trascendental en su vida el visionado de esta primera película. A partir de su investigación en archivos, reconstruye ante el espectador su propio recuerdo y le asigna una fecha exacta: en un periódico local descubre que vio la película en 1946. Igualmente contextualiza la película dentro del momento histórico que vivía España en ese entonces, bajo la dictadura de Franco tras una devastadora Guerra Civil y también dentro de un contexto mundial marcado por el fin reciente de la Segunda Guerra Mundial. Como menciona, “no había en el mundo un continente que no hiciera un recuento de sus muertos y

desaparecidos en los frentes de batalla" (min.08:38). De este modo, la muerte se percibe como una presencia constante en el imaginario social de la época. Este contexto sirve para generar una mayor empatía con los sentimientos de la sociedad de la época y su reacción ante la película, pero, sobre todo, con ese niño que experimenta por primera vez el cine de terror.

En cuanto a la narración, se realiza en tercera persona, lo que le permite distanciarse emocionalmente del recuerdo, y adoptar una postura de observador externo a su propio pasado. En su reconstrucción del cine y el entorno en el que vio por primera vez la película, recurre a las imágenes, pero también incorpora sonidos irreales, como el timbre que anuncia el inicio de la proyección o el sonido de las personas en la sala de cine. Estos elementos, combinados con la luz del proyector y las caras impasibles de los espectadores en la sala, recrean el pasado. Es en este contexto cuando el director queda traumatizado ante la película donde descubre que "las personas morían, es más, que los hombres podían dar muerte a los otros hombres" (min. 14:55). Esto establece un vínculo con su primer largometraje ficticio, *El espíritu de la colmena* (1973), en la que después de la Guerra Civil, en los años cuarenta, una niña queda traumatizada al ver en el cine con su hermana la película de *Frankenstein* (1931) de James Whale.

Erice relata cómo el visionado de *La garra escarlata* (1944) lo dejó profundamente impactado durante un tiempo en el que "las cartas fueron para el niño un emblema de muerte" (min. 19:00). Cada vez que llegaba el cartero, "el niño corría a refugiarse en un rincón" (min. 20:05), mientras su hermana, ajena a su terror, le decía antes de dormir: "que viene el cartero" (min. 20:40). Este episodio autobiográfico encuentra un eco evidente en la relación entre Isabel y Ana en *El espíritu de la colmena*, donde la infancia aparece atravesada por el miedo, la sugestión y la potencia formativa —y perturbadora— de las imágenes cinematográficas.

La relación entre el recuerdo del cineasta y su conexión con las imágenes, crea un espacio onírico en el que pasado y presente se funden, permitiendo una reconstrucción imaginaria de la memoria.

A partir de estos ejemplos, se podría decir que el onirismo parece surgir cuando la imagen y la memoria se encuentran, probablemente porque son elementos contrastantes que, al unirse, dan lugar a un estado intermedio entre la fragilidad del recuerdo y la concreción visual de la imagen, que se mezcla con el testimonio (Català, 2018, p. 36).

Especialmente surgen imágenes oníricas en los documentales de metraje encontrado, porque el autor descontextualiza las imágenes, separándolas tanto de su continuo temporal técnico (el film original) como histórico (el contexto de su captura) (Català, 2018, p. 31). Este acto convierte las imágenes en fragmentos cargados de emotividad, despojadas de su continuidad original y resignificadas como portadoras de memoria emocional.

En este sentido, los "recuerdos oníricos" pueden ser comprendidos como "formas de la memoria audiovisual contemporánea" (Català, 2018, p. 28), capaces de activar un "potencial evocador" que conecta emocionalmente al espectador con las imágenes (Català, 2018, p. 35).

El onirismo, por tanto, no sólo reinterpreta los recuerdos, sino que los convierte en experiencias pasionales. Como sugiere Català (2018), "la memoria entendida como imagen, revivida a través de las imágenes fotográficas y cinematográficas, lo que da como resultado este onirismo emocional, a través del que se recupera el recuerdo a través de una formación pasional que en su origen estaba escondida o había sido reprimida" (p. 35).

De esta forma, el onirismo documental se erige como un puente entre la memoria y la imagen.

2.6. Tecnología, percepción y memoria

2.6.1. Alteraciones del pensamiento y de la percepción del espectador

La reconstrucción del pasado ha sido siempre un proceso fundamentado en distintas prácticas culturales, como la transmisión oral, los textos escritos y las representaciones visuales. Estos puentes entre el presente y el pasado han existido a lo largo de la historia. Sin embargo, en la sociedad actual, las tecnologías digitales juegan un papel crucial al ampliar y diversificar estas conexiones, que permiten la actualización de diferentes formas de memoria social (Aprea, 2012, p. 9). Las herramientas multimedia y digitales facilitan traer al presente acontecimientos, figuras y contextos alejados en el tiempo, utilizando medios como textos, relatos orales o representaciones visuales variadas (Aprea, 2012, p. 9). De este modo, la tecnología puede expandir y transformar los puentes ya existentes entre el presente y el pasado, redefiniendo cómo se experimenta y conserva la memoria colectiva.

En este punto, cabe plantearse dos preguntas: ¿cómo impacta la tecnología en la reconstrucción del pasado y en la percepción de los testimonios?**,** y, por otra parte, ¿qué

transformaciones cognitivas ocurren cuando las narrativas del pasado son mediadas por tecnologías interactivas o entornos inmersivos?

Marshall McLuhan (1996) afirmó que “el medio es el mensaje” (p. 29). De este modo, enfatizó la relevancia del “cómo” en lugar del “qué”, es decir, la forma del mensaje adquiere mayor importancia que el propio contenido. Igualmente, McLuhan (1996) proclamaba que los medios, como la tecnología, son una extensión de los sentidos humanos:

> En las edades mecánicas extendimos nuestro cuerpo en el espacio. Hoy, tras más de un siglo de tecnología eléctrica, hemos extendido nuestro sistema nervioso central hasta abarcar todo el globo, aboliendo tiempo y espacio, al menos en cuanto a este planeta se refiere. Nos estamos acercando rápidamente a la fase final de las extensiones del hombre: la simulación tecnológica de la conciencia, por la cual los procesos creativos del conocimiento se extenderán, colectiva y corporativamente, al conjunto de la sociedad humana, de un modo muy parecido a como ya hemos extendido nuestros sentidos y nervios con los diversos medios de comunicación (pp. 25-26).

Así, la mediación tecnológica no solo amplifica nuestras percepciones, sino que también puede modificar nuestra manera de interpretar la realidad y nuestras capacidades sensoriales. Como afirma Sucari (2012): “la tecnología genera cambios en nuestros sentidos y percepciones, y por lo tanto en nuestra construcción de lo real” (p. 10)

En consonancia con esta idea, los medios no deben entenderse únicamente como simples canales de transmisión de información, “sino que constituyen matrices traductoras que afectan sensorial y relacionalmente a las sociedades sin que seamos propiamente conscientes de ello” (Gómez, J., 2014, p. 13). McLuhan (1987) refuerza esta perspectiva al afirmar que “el medio es el masaje”, destacando cómo este nos “masajea”, nos manipula inconscientemente, condicionando su contenido y la recepción del mismo (p. 26).

En este sentido, David Rothenberg (1993) también aborda cómo las tecnologías expanden y transforman nuestras funciones cognitivas y sensoriales. En su libro *Hand's End: Technology and the Limits of Nature* describe la tecnología como una extensión de la humanidad, en la que los dispositivos tienen la capacidad de potenciar las facultades humanas (p. 16).

Las extensiones de la acción se refieren a las "extensiones directas de los movimientos de nuestro cuerpo" (Rothenberg, 1993, p. 31). Así se refiere a actividades manuales, a las tecnologías de transporte, como vehículos y máquinas pilotadas, que amplían "nuestra presencia corporal (...) específicamente acciones de nuestros brazos, piernas, manos y pies" (p. 31) y a las "máquinas separadas", como carreteras y edificios, que extienden "nuestra necesidad inquieta de movimiento" (p. 33).

Estas extensiones de acción se evidencian claramente en diversas formas del documental contemporáneo, donde el cuerpo del espectador se ve involucrado de manera directa en la experiencia. Por ejemplo, ya se ha mencionado como en las instalaciones inmersivas, el espectador se desplaza físicamente por el espacio para interactuar con la obra. De igual manera, los documentales de realidad virtual requieren que el espectador se mueva, utilizando su cuerpo, ya sea desplazando los brazos, la cabeza o el torso, para lograr un desplazamiento virtual dentro del mundo representado. Por lo tanto, se trata de una experiencia no solo visual, sino también física e inmersiva. Un ejemplo es la instalación de realidad virtual *Carne y Arena* (2017) de Alejandro González Iñárritu. En esta obra, los espectadores utilizan un casco de realidad virtual, desplazándose físicamente en un espacio amplio que recrea el entorno del desierto.

Siguiendo con las clasificaciones establecidas por Rothenberg, se pueden identificar tres tipos de extensiones del pensamiento:

> En primer lugar, existen los artefactos que mejoran los sentidos al extender directamente la percepción, como telescopios, microscopios, teléfonos, radios, satélites de comunicación, cables y televisión. En segundo lugar, están las "herramientas de abstracción", que son instrumentos que amplían la destreza cognitiva al extender las funciones del pensamiento abstracto y el lenguaje. Estas tecnologías incluyen dispositivos como computadoras y calculadoras, pero también tecnologías "inmateriales", como los lenguajes naturales, los sistemas numéricos y los lenguajes formales como los de la matemática, la lógica simbólica y la programación informática. Por último, están las extensiones materiales de la memoria, que son medios materiales mediante los cuales la experiencia puede ser codificada, almacenada y recuperada. Los ejemplos prototípicos de memoria material según Rothenberg no son dispositivos que codifican información en forma abstracta o

> simbólica, sino aquellos que intentan capturar experiencias humanas. Estos dispositivos incluyen medios de almacenamiento como fotografías, cintas de vídeo y grabaciones de sonido, así como equipos correspondientes para grabar y recuperar información. (Brey, P., 2000, p. 5).

En efecto, una de las formas en las que se amplía el pensamiento es a partir de la expansión de la percepción mediante el uso de la tecnología. Esto se encuentra por ejemplo en la ya citada, instalación *Vida y obra de Frida Kahlo* (2021).

En esta obra, la vida de Frida Kahlo se narra a través de una reinterpretación visual que incluye sus pinturas, diarios, cartas, fotografías y vídeos, sumando un total de 300 piezas. Detalles ampliados de sus obras se presentan con personajes y objetos animados que cobran vida, se mueven y emiten sonidos naturales. Aunque la instalación incluye elementos imaginados, como la reinterpretación de sus pinturas mediante animación, escenarios virtuales, imágenes de archivo transformadas o la voz en off ficticia de Frida; todos estos aspectos parten de lo real: la vida y la obra de la artista mexicana.

La historia se apoya principalmente en las animaciones de sus pinturas, que combinan técnicas digitales con fotogramas pintados a mano, para ir contando los acontecimientos de su vida, convirtiéndose en una herramienta de la narración. Se produce así, todo un imaginario de personajes vivos que se mueven, emiten sonidos e interactúan, de obras que antes eran estáticas e inertes.

Este tipo de formatos permite ver detalles a gran escala que pasarían desapercibidos en la observación directa de las pinturas originales. Incluso la distancia mínima a la que hay que observar este tipo de obras originales o el hecho de que estén colocadas al lado de otras, hacen que pasemos de soslayo al verlas y no nos detengamos o no se nos permita observar los detalles más pequeños. En otras palabras, este tipo de tecnología permite la expansión de la visión de las obras, haciendo accesible lo que usualmente está fuera del alcance de la percepción directa.

Por ejemplo, las obras *Autorretrato con monos* (1943), que mide originalmente 81.5 x 63 cm, y *Mis abuelos, mis padres y yo* (1936), de 30.7 x 34.5 cm, son presentadas en una sala multipantalla en forma animada, permitiendo al espectador observar detalles ampliados que

serían difíciles de percibir en la observación convencional de las piezas originales **[Figuras 18 y 19].**



Figura 18. Pintura *My Grandparents, My parents and I* (1936) de Frida Kahlo a la izquierda y fotografía de la instalación *Vida y obra de Frida Kahlo* a la derecha



Figura 19. Pintura *Autorretrato con monos* (1943) de Frida Kahlo a la izquierda y fotografía de la instalación *Vida y obra de Frida Kahlo* a la derecha.

En este formato analizado, las pinturas originales, obras de arte únicas que históricamente gozaron del valor del *unicum* del que hablaba Walter Benjamin, pasan a convertirse en imágenes técnicas reproducibles digitalmente y que, automáticamente pierden su aura. Por lo tanto, la autenticidad de la obra también se ve afectada. Sin embargo, esta forma de exhibición, no pretende solo recrear las obras digitalmente, sino también explicarlas y proponer nuevas interpretaciones.

Es importante destacar que la experiencia virtual no reemplaza la interacción directa con la obra de arte, pero desde luego afecta a cómo se consume la obra. Tradicionalmente, cuando

nos enfrentamos a un cuadro, no hay manipulación hacia el espectador, éste se encuentra frente a la obra de arte bidimensional, en una relación sin intermediarios, con una información codificada, que hay que decodificar. Es una relación más profunda entre obra y observador, en donde el espectador tiene que hacer un gran esfuerzo de comprensión, de autoestimulación, de descubrimiento, de investigación autónoma, de imaginación y de memoria. En los nuevos formatos, el proceso por el cual se ven las obras es a través de un intermediario que son los creadores, y de un medio que tiene unas características muy estandarizadas y en donde se provoca una experiencia creada para causar ese efecto.

En la experiencia del espectador se pierde parte de la relación singular con la obra. Aunque la experiencia virtual también provoca una interpretación y una construcción de una historia subjetiva, en el caso de la obra original es más fuerte y auténtico, ya que el mensaje no está condicionado por una mediación narrativa tan cerrada.

En estos formatos desaparece parte del esfuerzo de tener que afrontar el mensaje abierto de otra persona, del artista. Se desvanece el misterio de enfrentarse a algo que no tiene palabras, que no tiene el lenguaje estandarizado de lo digital. En otras palabras, aunque por un lado, a través de la tecnología la visión de la obra puede expandirse y abrir las puertas a todo un imaginario, por otro, corre el riesgo de limitar el mensaje con respecto a la obra original. Como si de un buen libro se tratase, no será lo mismo la lectura de un libro que la interpretación de otra persona sobre ese libro.

Efectivamente, las interpretaciones nunca pueden sustituir la obra original, pero desde luego pueden ampliar su propuesta. En este sentido, las nuevas tecnologías realizan audiovisualmente una operación semejante a la que en su momento desarrollaron ciertos formatos de análisis visual, como la serie *Palettes* (1989), dirigida por Alain Jaubert. En esta producción televisiva, cada episodio se dedicaba al estudio minucioso de una obra pictórica, utilizando recursos propios del lenguaje audiovisual —acercamientos de cámara, descomposición de la imagen, animaciones, superposiciones gráficas y reconstrucciones digitales— para hacer visibles aspectos formales, simbólicos o compositivos que no siempre resultan evidentes a simple vista. La imagen no se limitaba a ilustrar el comentario, sino que se convertía en herramienta de análisis.

De manera análoga, las tecnologías digitales contemporáneas permiten intervenir, ampliar, recombinar o espacializar las imágenes y los archivos, transformando el propio dispositivo

audiovisual en un espacio de interpretación activa. Podría pensarse, en consecuencia, en un museo utópico, donde cada obra importante tuviera su propio recinto y que, alrededor de ella, se dispusieran como en una instalación, todas estas experiencias amplificadoras.

Otra de las extensiones del pensamiento, que Rothenberg denomina "extensiones materiales de la memoria", guarda una relación directa con los métodos de registro del testimonio en el cine documental. Con frecuencia, este proceso implica el uso de materiales de archivo, capturados mediante una diversidad de dispositivos diseñados para documentar experiencias.

Un ejemplo es *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, documental en el que la directora aborda el secuestro y desaparición de sus padres, Roberto Carri y Ana María Caruso, durante la última dictadura militar argentina (1976–1983), encabezada por Jorge Rafael Videla. Ambos militaban en la organización Montoneros y fueron secuestrados el 24 de febrero de 1977, cuando Albertina tenía apenas cuatro años. Según diversas investigaciones, fueron trasladados al centro clandestino de detención conocido como "Sheraton", donde se presume que fueron asesinados ese mismo año (Blatt, 2010, p. 1).

La película tiene un enfoque reflexivo en el que se plantea una investigación sobre la desaparición de sus padres, de la que el espectador es partícipe. El contenido de los testimonios se centra principalmente en el carácter de los padres de Albertina, sugiriendo que quienes hablan son personas cercanas a ellos. Las imágenes reciben un tratamiento fragmentado y descontextualizado que refuerza la construcción subjetiva de la memoria.

La imagen, además, se manipula de manera deliberada. Por ejemplo, en varias escenas, una misma toma se repite en bucle, como el plano de un coche pasando frente a una comisaría de policía. Esta reiteración subraya la conexión entre las imágenes y el testimonio que describe las detenciones durante la dictadura, creando un vínculo entre lo visual y lo narrativo que apela a la reconstrucción de una memoria rota.

La película también incorpora imágenes de la infancia de Carri, presentadas al inicio como un mosaico de fotografías en blanco y negro y en color **[Figura 20]**. La cámara realiza un barrido lento, sin detenerse en ninguna imagen en particular, mientras una mujer narra recuerdos de sus padres. Este mosaico remite a los paneles de *Atlas Mnemosyne* (1989) de Aby Warburg. Al igual que en el trabajo de Warburg, las imágenes en *Los rubios* se organizan de forma fragmentada, no se ven los detalles de cada imagen, y se establecen conexiones

visuales que van más allá del contexto inmediato de las fotos. Esta disposición no solo remite al pasado personal de la directora, a su autobiografía, sino que, al combinarse con los testimonios sobre la desaparición de sus padres, permite que el espectador reconozca en esas imágenes la construcción colectiva de la memoria histórica de los desaparecidos durante la dictadura militar.



Figura 20.Fotografías de la infancia de Albertina Carri
en *Los rubios*

El documental incluye fragmentos de las cartas que sus padres escribieron mientras estaban detenidos antes de ser asesinados. Estas cartas funcionan como un testimonio íntimo que conecta el plano personal con el histórico.

La directora intenta reconstruir un recuerdo fragmentado a partir de los testimonios de otros, incluidos amigos de sus padres, una superviviente que compartió el centro de detención con ellos, sus hermanas y otros conocidos, así como de sus propias memorias. Reflexiona profundamente sobre la naturaleza de la memoria y admite que su propio recuerdo, transformado por el paso del tiempo y por las múltiples versiones de los hechos, es poco preciso, así lo afirma cuando dice: “solo tengo mi recuerdo difuso contaminado por todas estas versiones” (min. 36:15), subrayando la complejidad de confiar en una memoria infantil, ya que tenía apenas tres años cuando sus padres fueron secuestrados.

Carri también señala cómo sus conocidos tienden a hacer análisis políticos al hablar de sus padres y cómo muchos de los entrevistados omiten información, un fenómeno que documenta al inicio de la película, planteando el rol de la omisión en la construcción de la memoria.

Por ende, esta obra es una extensión material de la memoria, en la que las imágenes de archivo, los testimonios y las tecnologías cinematográficas actúan como elementos que ayudan a reconstruir el recuerdo y transformarlo, así como a expandir la memoria colectiva.

De esta forma, el propio documental se convierte en una herramienta de reflexión y almacenamiento de la memoria.

Con este ejemplo, se demuestra que la forma en la que pensamos nuestro pasado, de forma individual y colectiva, puede cambiar a partir del documental.

A partir de lo expuesto, la cámara y los dispositivos tecnológicos podrían considerarse extensiones de los sentidos "superiores", como la vista y el oído, según la clasificación propuesta por Català (2012), quien los define como aquellos que operan a distancia, estableciendo un puente abstracto entre el cuerpo y el objeto. En contraste, los sentidos "inferiores", como el tacto, el gusto y el olfato, requieren un contacto directo con el objeto para ser activados (p. 183).

Volviendo al ejemplo de la instalación de *Carne y Arena*, la estimulación del tacto se produce al requerir que el espectador se desplace descalzo sobre la arena mientras utiliza el casco de realidad virtual. Este contacto físico con el terreno, combinado con la inmersión visual y sonora proporcionada por la tecnología, intensifica la experiencia multisensorial. Al activar el tacto de manera tangible, se engañan los sentidos para sumergir al espectador en el espacio virtual del desierto, haciendo más vívida y emocional la conexión con la narrativa migratoria representada.

Como afirma McLuhan (1987): “los medios (...) suscitan en nosotros percepciones sensoriales de proporciones únicas. La prolongación de cualquier sentido modifica nuestra manera de pensar y de actuar,nuestra manera de percibir el mundo” (p. 41).Sin embargo, esta modificación de la percepción y del pensamiento, está inevitablemente ligada a la interpretación individual de cada espectador. Blanco Pérez (2021) lo explica de manera precisa:

> El mensaje filtrado a través del medio es el que provoca la interpretación en clave personal del receptor, siempre de acuerdo con su propio aparataje de análisis crítico e iconográfico. Sin duda, el espectador es capaz de captar mensajes que ni el propio autor del film ha pensado. Será uno de los resortes operativos semióticos que, a modo de máquina de desencriptar iconografía, funciona en cada espectador y que está manchada de la vida de este: no asimila la información de manera unívoca, sino que, por el contrario, la completa y la enriquece con lecturas múltiples de una misma obra

> fílmica que no hacen sino actualizar y encajar en la propia gramática histórica del tiempo actual una narración atemporal (p. 9).

En este sentido, el documental no solo transmite una realidad, sino que se resignifica e interpreta en cada espectador.

Finalmente, esta capacidad del medio audiovisual para alterar la percepción y el pensamiento plantea la siguiente pregunta: ¿qué implicaciones éticas y sociales surgen al utilizar tecnologías en la preservación y reconfiguración de la memoria colectiva? y, ¿qué problemas pueden crearse cuando los mundos digitales y físicos se entrelazan en la representación de experiencias humanas? Con estas cuestiones, se pretende abrir una reflexión crítica sobre el papel del documental como dispositivo testimonial en la preservación y resignificación de nuestra historia común.

2.6.2. Desafíos éticos y sociales en el uso de la tecnología en el documental

El uso de nuevas herramientas tecnológicas, como la realidad virtual (RV), la realidad aumentada (RA) o la instalación inmersiva para incorporar testimonios en el documental, amplía las posibilidades retóricas y estéticas y puede generar, como se ha demostrado, una expansión del pensamiento y cambios perceptivos en el espectador. Sin embargo, aunque este avance puede ofrecer oportunidades positivas para representar el recuerdo de múltiples formas creativas y multisensoriales, plantea también desafíos éticos y sociales que exigen nuevas responsabilidades por parte de sus creadores.

La difuminación de fronteras entre los mundos físicos y digitales, genera una serie de preocupaciones sobre cómo estas experiencias afectan a nuestra percepción de lo real, así como sobre las implicaciones que tienen en la forma en que nos relacionamos y en la construcción de nuestra memoria colectiva.

Uno de los cambios importantes que ha provocado la tecnología en el documental ha sido la transformación de la experiencia de la visualización, que se ha vuelto más solitaria. Como afirman Liandrat-Guigues y Leutrat (2003): “pareciera que la vocación actual es alejarse de la comunión ritual que implicaba la sala donde la multitud vivía su intimidad al confundirse con los rostros de otros desconocidos” (p.151).

Especialmente esto se produce al pasar de la experiencia cinematográfica en una sala oscura a la observación en dispositivos como la televisión, la tableta o el teléfono móvil. García Canclini (1995) describe esta transformación: "en vez de llegar a las salas para buscar la intimidad en medio de la multitud, en esa comunidad devota que se forma en el oscuro silencio frente a la pantalla, la televisión y el video fomentan la sociabilidad restringida de la pareja o la familia, con una concentración débil en el filme que permite las distracciones" (p. 134).

Además, la falta de concentración plena en las películas, al estar en espacios cotidianos que no requieren atención exclusiva, puede alterar la recepción del mensaje, y en particular, la interpretación de los testimonios. Esto afecta la forma en que el espectador se conecta con las experiencias narradas, y plantea preguntas sobre cómo los testimonios son recibidos y procesados en un entorno tan distraído. No obstante, esta situación no es homogénea ni generalizable a todas las formas de recepción contemporánea: en determinados dispositivos, como los cascos de realidad virtual, el espectador experimenta una inmersión sensorial casi total, en la que la vista y el oído quedan completamente absorbidos por la experiencia audiovisual, favoreciendo un alto grado de concentración y presencia.

El cambio en la recepción de los documentales va más allá de su visualización en diversos dispositivos, ya que también involucra una transformación en la forma en la que los sujetos interactúan con la narrativa. Por ejemplo, volviendo al ejemplo del uso de cascos individuales de realidad virtual, o la interacción en un docuweb o el desplazamiento individual físico del espectador en una instalación inmersiva. En estos casos, la relación con la obra deja de ser exclusivamente contemplativa para volverse experiencial y, en ocasiones, participativa. Por lo tanto, la experiencia se convierte en un acto privado, íntimo y fragmentado, que se aleja de la colectividad de la sala tradicional de cine, de forma que se convierte en una experiencia más personal y desconectada del contexto social.

Aunque es cierto que en la sala de cine la película se comparte con una multitud, la experiencia sigue siendo también individual. Sin embargo, lo que cambia es la percepción de los demás: en el cine, se siente una complicidad con el público y sus reacciones, mientras que en formatos como la realidad virtual o el docuweb, los otros son vistos como un peligro que interrumpe la experiencia. Como afirman Liandrat-Guigues y Leutrat (2003): "las tecnologías, que permiten la deslocalización de la proyección, convierten al cómplice que

está en la muchedumbre en un enemigo, en un extraño que amenaza una experiencia que se reclama como íntima" (p. 151). .

En este contexto surgen los denominados "neo-espectadores", definidos como los sujetos que provienen de los lenguajes televisivos y las estéticas multimediales. (Duque, 2011, p. 71). Estos jóvenes que han crecido con pantallas, están habituados a la visualización a través de este tipo de tecnología y no se preocupan por la pérdida de la sala de cine tradicional (García Canclini, 1995, p. 36).

Por otra parte, aunque en una primera instancia algunos de estos formatos propicien experiencias de visionado individualizadas, realizadas en dispositivos que aíslan físicamente al espectador, esta aparente clausura de lo colectivo se ve posteriormente reconfigurada por la emergencia de comunidades virtuales. A través de chats, blogs, foros o redes sociales, los espectadores comparten, comentan y resignifican las experiencias cinematográficas, dando lugar a lo que Duque (2011) denomina una posible "virtualización de la multitud" (p. 71).

En este contexto, las tecnologías emergentes como la realidad virtual (RV) o la realidad aumentada (RA) ofrecen nuevas posibilidades para moldear la representación de los hechos, pero también implican cuestiones éticas. Por ejemplo, estas herramientas pueden facilitar experiencias inmersivas y emocionales que prioricen el impacto estético sobre la precisión histórica o la autenticidad del relato. Este enfoque, impulsado en ocasiones por objetivos comerciales y por el deseo de atraer a un público amplio, puede llevar a una distorsión de las narrativas, comprometiendo la fidelidad a los testimonios originales. Sin embargo, es importante señalar que estas distorsiones no son un fenómeno nuevo, ya que la reinterpretación y adaptación de testimonios a lo largo del tiempo siempre ha estado influida por las expectativas y los intereses particulares.

Asimismo, la representación virtual del mundo físico conlleva el riesgo de pensar que puede confundir lo real y lo imaginario. Sin embargo, según afirman Gutiérrez y Hernández (2003), la realidad virtual no debería interpretarse como un reemplazo del mundo real, del mismo modo que una fotografía no busca reemplazar al objeto que representa. Ningún sistema informático es capaz de replicar la información y los estímulos sensoriales que experimentamos en el mundo real en cualquier experiencia, como un viaje a otro país frente a su representación virtual, o una conversación cara a cara con un amigo comparado con un chat en una red social (p. 8).

Por lo tanto, la realidad virtual debe verse como un complemento, no como un reemplazo del mundo real. En este sentido, la tecnología es una herramienta fundamental para ofrecer experiencias que no son posibles en el mundo físico, como revivir momentos históricos o recrear entornos que ya no existen.

Un ejemplo de ello es la serie documental *Ingeniería romana* (2015) de RTVE (Radio y Televisión Española)[21], que presenta las edificaciones romanas de ciudades como Tarragona, Roma, Nimes, Cartagena y Sagunto, en Valencia, y que para ello utiliza vídeos documentales que combinan elementos de realidad virtual, realidad aumentada e imágenes de 360º. La serie es presentada por el ingeniero de Obras Públicas, geógrafo e historiador Isaac Moreno Gallo, y está dirigida por José Antonio Muñiz.

En uno de sus capítulos, *Las ciudades I,* se fusionan entornos reales y virtuales para reconstruir, a partir de los restos de la basílica y el capitolio de Tarraco (la actual Tarragona), una representación completa de estos espacios **[Figura 21]**.



Figura 21. Reconstrucción virtual de la ciudad
de Tarragona en *Ingeniería romana*

[21] RTVE. (2015). *Ingeniería romana: Ciudades* [Video]. Recuperado el 1 de abril de 2023 de https://www.rtve.es/play/videos/ingenieria-romana/ciudades/5789531/

Lo innovador de estos escenarios radica en la superposición de la recreación virtual sobre el sitio físico. Este enfoque genera una expansión del espacio en la mente del espectador, quien, al regresar a estos lugares, podría reactivar mentalmente esas formas del pasado.

Otro ejemplo en el que se combinan escenarios virtuales y reales se produce en lo que Gunnar Liestøl (2009) llama "simulaciones situadas". En ellas, se utiliza la realidad virtual y aumentada y la describe así:

> Una simulación situada requiere un teléfono inteligente con conexión de banda ancha (3G), capacidades gráficas sustanciales, funciones de posicionamiento GPS y un acelerómetro.(...)En una simulación situada existe una identidad aproximada entre a) la perspectiva visual y percepción del usuario del entorno físico real y b) la perspectiva visual del usuario de un entorno gráfico 3D tal como se representa en la pantalla. Esta congruencia relativa entre lo real y lo virtual se obtiene permitiendo que la posición y el movimiento de la cámara en el entorno 3D sean determinados por las coordenadas GPS. A medida que el usuario se mueve en el espacio real, la perspectiva dentro del espacio virtual cambia en consecuencia (p. 24)

Un ejemplo de "simulación situada" es el edificio Misión Dolores, construido en 1791 en la ciudad de San Francisco, que actualmente ya no existe. A través de un teléfono móvil, es posible explorar tanto el interior como el exterior del edificio original, accediendo a relatos históricos y a información relacionada con el lugar (figura 15) (Liestøl, 2009, p. 25).

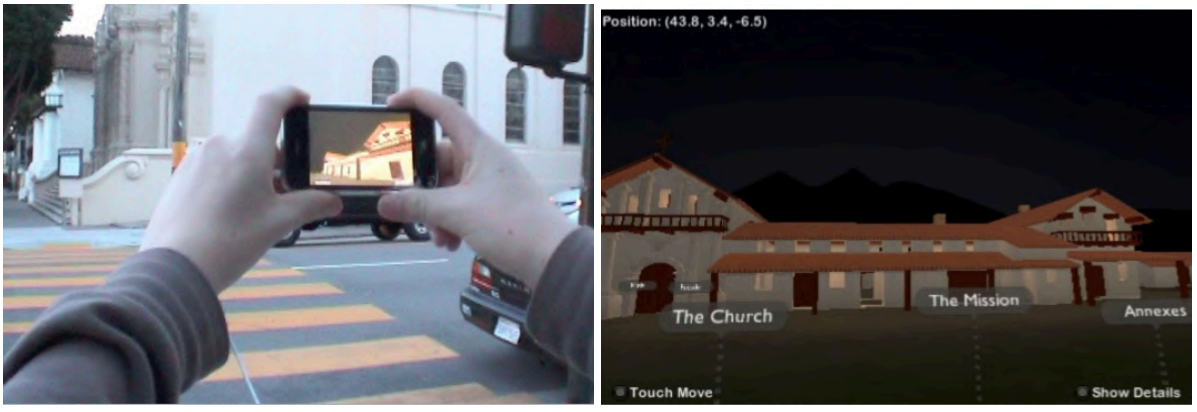


Figura 22. Imágenes de una "simulación situada" con RV y RA del edificio Misión Dolores en San Francisco.

Para terminar, estos ejemplos ilustran como la tecnología puede enriquecer nuestra visión del pasado y posibilitar una "expansión de nuestra propia realidad", pero nunca debe olvidarse

que lo real, con sus complejidades y matices, sigue siendo insustituible (Gutiérrez y Hernández, 2003, p. 8).

Capítulo 3 / Contexto histórico del testimonio en Iberoamérica

3.1. Configuración histórica y decolonial de Iberoamérica

La noción de Iberoamérica suele justificarse apelando a una supuesta comunidad basada en la lengua, la religión o manifestaciones culturales compartidas, como los "nexos de lenguaje, expresión, idiosincrasia, literatura y artes" (Peláez-Ballestas y Tovar, 2008, p. 3). Sin embargo, es necesario problematizar estas afinidades aparentes para mostrar de qué modo condicionan la producción cultural y, en particular, la configuración del testimonio en el documental iberoamericano.

Este apartado no pretende construir un relato histórico exhaustivo, sino delimitar el entramado sociopolítico y epistémico que dio origen a la centralidad del testimonio en el documental iberoamericano, evidenciando cómo estas aparentes coincidencias culturales son el resultado de procesos históricos de dominación y colonización, que impusieron modelos culturales, epistemológicos y simbólicos desde Europa hacia América Latina y configuraron las condiciones en las que el testimonio se consolidó como recurso privilegiado para narrar memorias subalternas.

Como planteó Aníbal Quijano (2000), *"*América se constituyó como el primer espacio/tiempo de un nuevo patrón de poder de vocación mundial*"* (p. 3). Este patrón, que articula la "colonialidad del poder", se basa en la codificación de las diferencias entre conquistadores y conquistados a través de la idea de raza, entendida como una "supuesta diferente estructura biológica que ubicaba a los unos en situación natural de inferioridad respecto de los otros", y fue utilizada como justificación para imponer jerarquías sociales duraderas (p. 3). Según Quijano (2000), *"*la formación de relaciones sociales fundadas en dicha idea produjo en América identidades sociales históricamente nuevas: indios, negros y mestizos [...] y en la medida en que las relaciones sociales que estaban configurándose eran relaciones de dominación, tales identidades fueron asociadas a las jerarquías, lugares y roles sociales correspondientes*"* (p. 3).

Desde esta perspectiva crítica, Iberoamérica no puede asumirse como una categoría homogénea ni armónica. Se trata, más bien, de un espacio atravesado por tensiones históricas, políticas y epistémicas, donde las relaciones entre los antiguos imperios coloniales y las naciones surgidas de los procesos de independencia siguen estando determinadas por desigualdades en la producción del conocimiento, legados estructurales del colonialismo y memorias colectivas sometidas a disputas ideológicas, silenciamientos y esfuerzos deliberados por manipular o borrar el pasado. Tal como han señalado diversos teóricos decoloniales como Aníbal Quijano (2000), Walter Mignolo (2005), Catherine Walsh (2009) y Silvia Rivera Cusicanqui (2010), la construcción de una supuesta comunidad iberoamericana sustentada en una narrativa cultural compartida tiende a invisibilizar las relaciones de poder y dominación que históricamente han configurado, y continúan configurando, los vínculos entre conquistadores y conquistados.

Es precisamente en este entramado de tensiones donde el documental iberoamericano adquiere un papel central, ya que no solo representa memorias en disputa, sino que articula testimonios que cuestionan las narrativas hegemónicas desde perspectivas subalternas o marginalizadas. Así, los documentales analizados en esta tesis se insertan en ese espacio conflictivo, donde el testimonio opera como forma de resistencia frente al olvido, como gesto de intervención crítica en el campo de la memoria y como herramienta para la reconstrucción de relatos colectivos en contextos marcados por la violencia estructural y el silenciamiento histórico.

En el marco de los acontecimientos que han marcado la historia de Iberoamérica en estos procesos de poscolonialidad, el testimonio se ha configurado como una forma de resistencia, de construcción de memoria colectiva—entendida como el entramado de recuerdos, relatos y significados que una comunidad genera a partir de experiencias individuales y sociales—, y de denuncia frente a los discursos oficiales o hegemónicos, los cuales tienden a construir interpretaciones unilaterales y excluyentes de los acontecimientos históricos. Esta dimensión del testimonio no sólo se manifiesta en la literatura y los relatos orales, sino también de manera especialmente significativa en el documental.

Si bien el objetivo central de esta investigación es examinar la articulación entre las formas del documental y la plasticidad del testimonio en su aporte a la construcción de la memoria colectiva, este apartado se orienta a situar los procesos de violencia estructural como

condición de posibilidad de los testimonios audiovisuales. Estas referencias no buscan desarrollar un marco histórico exhaustivo, sino iluminar los fundamentos sobre los que los testimonios fílmicos se producen, se articulan y adquieren significación.

A partir de estos contextos, se analizará cómo el documental contemporáneo recurre a estrategias expresivas innovadoras para recuperar testimonios individuales y colectivos, especialmente aquellos vinculados a grupos que han sufrido y continúan sufriendo injusticias sociales o violaciones de derechos humanos, como los pueblos indígenas, las mujeres, las comunidades LGTBIQ+, las personas migrantes o las clases trabajadoras precarizadas, cuyas condiciones de vulneración están profundamente marcadas por las estructuras patriarcales y coloniales. En varios de los ejemplos que se estudiarán más adelante, los testimonios constituyen el eje estructurante de la puesta en escena, articulándose con recursos gráficos, gestuales o cartográficos que amplían su dimensión estética y política.

Esta aproximación no busca ser exhaustiva, sino proponer un marco interpretativo que permita comprender el lugar central que ocupa el testimonio audiovisual en relación con la memoria de las dictaduras (como en Chile, Argentina, España o Portugal) y con las narrativas poscoloniales de contextos como Perú, Brasil y México, especialmente en lo que concierne a los grupos históricamente afectados por la violencia estructural, cuyas experiencias constituyen el núcleo de los testimonios analizados en esta investigación.

Asimismo, incorporar documentales producidos en España y Portugal durante o después de sus violencias de Estado permite ampliar el análisis hacia las metrópolis coloniales, visibilizando que la violencia estructural no es exclusiva de América Latina, sino un fenómeno transnacional con raíces compartidas. En este sentido, resulta fundamental considerar documentales realizados en torno a las dictaduras ibéricas y a los procesos de violencia colonial tardía, ya que estos materiales amplían el enfoque decolonial hacia las antiguas metrópolis. Algunos de estos casos, como los documentales sobre la memoria del franquismo o sobre la violencia colonial tardía en Portugal, serán analizados en detalle más adelante, pues constituyen un contrapunto imprescindible para comprender cómo se articula el testimonio en un espacio iberoamericano atravesado por jerarquías históricas persistentes.

Explorar este corpus desde una perspectiva crítica evidencia cómo las continuidades coloniales atraviesan tanto el continente americano como Europa, cuestionando la división frecuentemente asumida entre centro y periferia.

3.2. Dictaduras militares, violencia de Estado y conflictos armados

A lo largo del siglo XX y de lo que va del siglo XXI, numerosos países iberoamericanos atravesaron regímenes autoritarios, golpes de Estado y conflictos armados que dejaron huellas en la memoria colectiva. Aunque estos procesos fueron heterogéneos, compartieron condiciones estructurales —censura, violencia sistemática, disciplinamiento social y control de la información— que afectaron tanto a la vida cotidiana como a la producción cultural. En este marco, el testimonio se consolidó como práctica de resistencia y como recurso central del documental para confrontar políticas de silenciamiento y disputar narrativas oficiales.

Como se desarrolló en el capítulo 2, una lectura poscolonial permite entender estas violencias de Estado como rearticulaciones de jerarquías históricas de poder; por ello, el testimonio documental no solo registra hechos, sino que disputa regímenes de verdad y de memoria relativos a quién puede hablar, desde dónde y qué experiencias se vuelven públicas.

Con el fin de evitar un inventario lineal y, al mismo tiempo, conservar la diversidad de casos, se ofrece a continuación una visión de conjunto en la Tabla 3, que reúne regímenes dictatoriales, golpes de Estado y contextos de violencia estatal o conflicto armado especialmente relevantes para comprender la centralidad del testimonio en la región.

Asimismo, muchos de estos regímenes estuvieron vinculados a la Operación Cóndor, un entramado de coordinación represiva entre dictaduras del Cono Sur —con posterior inclusión de otros países— y participación encubierta de Estados Unidos (Calloni, 2019, p. 11; Garzón, 2015, p. 128; Navarro, 2014, p. 153). La Operación Cóndor funcionó como mecanismo de persecución transnacional y eliminación de opositores (Navarro, 2014, p. 153), y los Archivos del Terror hallados en Paraguay en 1992 evidenciaron su magnitud: aproximadamente 50.000 asesinados, 30.000 desaparecidos y 400.000 encarcelados (Calloni, 2019, p. 11). Este marco permite situar la centralidad del testimonio como respuesta a políticas de silenciamiento.

País	Régimen / acontecimiento
Argentina	Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983, Jorge Rafael Videla) (Palacios, 2013, p.168)
Bolivia	Golpe de Estado de Hugo Banzer Suárez (1971) (Calloni, 2019, pp. 450–453).

Brasil	Dictadura militar tras el golpe de 1964 (1964–1985) (Garzón, 2015, pp. 35–36).
Chile	Dictadura de Augusto Pinochet (1973–1990) (Calloni, 2019, p. 38).
Cuba	Dictadura de Fulgencio Batista (1952–1958) (López Acón, 2024, p. 1019).
Ecuador	Dictaduras militares intermitentes; como las de José María Velasco Ibarra, autoproclamado dictador dos veces o la dictadura del General Guillermo Rodríguez Lara con el golpe militar en 1972, llamado el "carnavalazo militar" (Garzón, 2015,p.216)
El Salvador	Masacre de los campesinos, en 1932, con alrededor de 30 000 víctimas en tan solo unos días, tras una insurrección encabezada por Farabundo Martí contra la dictadura de las denominadas "14 familias cafetaleras" (Garzón, 2015,p.359)
Guatemala	Dictadura de Efraín Ríos Montt (1982–1983) (Garrard-Burnett y Garrard, 2010, p. 3).
Honduras	Gobiernos militares de Oswaldo López Arellano (1963–1971; 1972–1975) y golpe de Estado contra Manuel Zelaya (2009) al mando del teniente coronel René Antonio Herpburn Bueso (Viales, 2021, pp. 156, 181).
Nicaragua	Dictadura de Anastasio Somoza Debayle (1936–1979) (Viales, 2021, p. 279).
Paraguay	Dictadura de Alfredo Stroessner (1954–1989) (Calloni, 2019, p. 37).
República Dominicana	Dictadura de Rafael Trujillo (1930–1961) (Cruz-Pichardo y Burgos-Díaz, 2025, p. 50).
Uruguay	Dictadura cívico-militar (1973-1985, Juan María Bordaberry) (Calloni, 2019, p. 38).
Venezuela	Gobierno militar de Marcos Pérez Jiménez (1952–1958) (Manrique, 2005).
Costa Rica	Guerra civil de 1948 (conflicto armado) (Ayala, 2008, p. 1713).
España	Dictadura franquista (1939–1975) (Sabín, Rodríguez y Sandoica, 1997, p. 7).
Portugal	Estado Novo de António de Oliveira Salazar (1933-1974) (Pena-Rodríguez, 2012, p. 208).
Colombia	Proceso prolongado de confrontación social desde mediados del siglo XX, intensificado tras el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán (1948), que consolidó estructuras represivas y un modelo de control estatal que, incluso bajo gobiernos formalmente democráticos, recurrió sistemáticamente a la violencia contra sectores populares, derivando en un conflicto armado interno con centenares de miles de víctimas y un elevado número de desapariciones (Calloni, 2019, p. 24).
Panamá	Invasión estadounidense (1989) (Hernández, 2009, p. 357).

Perú	Dictaduras militares de Juan Velasco Alvarado (1968–1975) y Francisco Morales Bermúdez (1975–1980), y posterior gobierno autoritario de Alberto Fujimori (1990–2000) con políticas represivas que incluyeron masacres, desapariciones forzadas y, posteriormente, prácticas de violación de derechos humanos a gran escala, como las esterilizaciones forzadas (Hunsihuay y Joel, 1980, pp. 56–57; Getgen, 2007).
México	Represión estatal durante la denominada "Guerra Sucia" (1971–1983), caracterizada por detenciones arbitrarias, desapariciones forzadas y una política sistemática de persecución contra movimientos estudiantiles, campesinos e indígenas, así como por episodios emblemáticos de violencia política como la masacre de Tlatelolco en 1968 (Lastra, 2024, pp. 97–105).

Tabla 3. Dictaduras, golpes y contextos de violencia de Estado en Iberoamérica (siglos XX–XXI). Elaboración propia

En conjunto, esta cartografía histórica no pretende ser exhaustiva, sino identificar escenarios paradigmáticos en los que la palabra de las víctimas, la recuperación de archivos y la reconstrucción de memorias silenciadas han configurado un horizonte decisivo para las formas del documental testimonial.

Este apartado se enfoca en las condiciones que hacen necesario el testimonio —censura, desaparición, violencia institucional, exilio, políticas de olvido— y en cómo esas condiciones inciden en las estrategias del documental (voz, archivo, inscripción del cuerpo, reconstrucción, retorno a lugares, etc.). Estos marcos se retomarán en la medida en que permitan comprender la lógica testimonial de los documentales analizados, es decir, cómo las imágenes y las voces responden a políticas de silenciamiento y producen formas de memoria en disputa.

El caso argentino ilustra esta relación entre contexto histórico y documental**.** El 24 de marzo de 1976, las Fuerzas Armadas derrocaron al gobierno constitucional de Isabel Perón e instauraron el Proceso de Reorganización Nacional (1976–1983), encabezado por la Junta Militar y Jorge Rafael Videla (Parisí y Manzi, 2013, p. 159). Lo decisivo para este capítulo es la instalación de un régimen de censura y terror cuyos efectos se extendieron sobre la vida social y la producción cultural (Parisí y Manzi, 2013, pp. 164, 169). En ese marco, el testimonio documental se vuelve imprescindible: el sistema represivo operó mediante Centros Clandestinos de Detención y desapariciones, lo que convierte el relato de sobrevivientes y familiares en una forma de registro y resistencia (Osuna, 2017, p. 1098; Lida, Crespo y Yankelevich, 2007, p. 187). Como señala Martínez Cabrera (2012), el régimen articuló una

"ficción discursiva" que los documentales posteriores confrontan mediante voces, imágenes y testimonios (p. 110). . En ese sentido, como señalan Lida, Crespo y Yankelevich (2007):

> A treinta años del golpe de Estado, Argentina vive una explosión de memorias. El trauma de la dictadura, la búsqueda de justicia, la necesidad de reivindicar a una generación de detenidos-desaparecidos y la exigencia de revisar acciones y opciones políticas que condujeron a la derrota de la izquierda ayudan a explicar la proliferación de testimonios de diversos orígenes y naturalezas.El exilio no ha escapado a este deber de recordar (p.205)

Estos testimonios se manifiestan hoy en el documental como estrategias de reparación simbólica, al articular memoria individual y colectiva y confrontar la impunidad histórica mediante el relato audiovisual.

Hacia el final del régimen militar argentino, entre abril y junio de 1982 tuvo lugar la guerra de las Malvinas, que dejó una huella profunda en la sociedad argentina y británica (Torán, 2022, p. 197). El conflicto —ordenado por la Junta Militar— se saldó con 645 soldados argentinos y 255 británicos fallecidos[22] (Torán, 2022, p. 199). Los documentales posteriores han recuperado tanto la experiencia militar como las vivencias civiles, cuestionando los relatos oficiales.

En Chile, el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 derrocó al gobierno de Salvador Allende (Aranda y López, 2023, p. 90) e inauguró la dictadura encabezada por Augusto Pinochet (1973–1990), caracterizada por la violación de los derechos humanos; se contabilizan más de 40.000 víctimas, entre ellas 3.065 asesinadas o desaparecidas (Aranda y López, 2023, p. 83). El régimen intentó controlar el relato del ataque a La Moneda silenciando emisoras de radio afines al gobierno de Allende, como Corporación, Portales y Magallanes, con el objetivo de imponer su propia versión de los hechos. Sin embargo, las palabras del presidente Allende no pudieron ser silenciadas, sus últimas palabras entre bombardeos, son un testimonio de defensa de la paz y la democracia (Aranda y López, 2023, pp. 8-9).

[22] CNN en Español. (2012, 8 de febrero). *Las claves del conflicto entre Gran Bretaña y Argentina por las Malvinas*. Recuperado el 20 de junio de 2024 de https://cnnespanol.cnn.com/2012/02/08/las-claves-del-conflicto-entre-gran-bretana-y-argentina-por-las-malvinas/s/

El control informativo fue decisivo para sostener una verdad oficial y proyectar un nuevo orden social (Aranda y López, 2023, p. 9). Aun así, en la década posterior al golpe se produjeron 178 películas, en su mayoría documentales realizados por chilenos exiliados (Mouesca, 2005, p. 100 citado en Traverso, 2023, p. 314).

Durante la dictadura chilena, numerosas producciones cinematográficas fueron interrumpidas o censuradas por el régimen. Como en el caso de *La batalla de Chile* (1975, 1976, 1979), la trilogía documental de Patricio Guzmán, cuyo rodaje fue abruptamente detenido tras el golpe de Estado de 1973. A pesar de ello, el cineasta logró recuperar los rollos filmados y completar el montaje de la obra desde el exilio, convirtiéndola en una referencia para la memoria cultural (Traverso, 2023, p. 314).

Desde entonces, numerosos documentales han abordado los crímenes de la dictadura y sus consecuencias, mediante múltiples recursos creativos. Como señala Traverso (2023), estos filmes no se limitan a repetir relatos traumáticos, sino que exploran nuevas formas de narrar el pasado:

> Los documentales han conectado memorias individuales y familiares a la memoria colectiva, empleando técnicas de memoria cinemática como dispositivo formal y narrativo (...), han contribuido tanto a la investigación como a la conmemoración pública del período dictatorial por medio de variadas estrategias, incluyendo: desvelar e interrogar crímenes de lesa humanidad cometidos por el Estado chileno; mostrar evidencia de crímenes; recuperar memorias de pérdida; escuchar testimonios de sufrimiento y sobrevivencia; acompañar a testigos al retornar a lugares de memoria; realizar excavaciones de ruinas, archivos, y artefactos; confrontar a perpetradores, colaboradores, y otros implicados; e introducir las perspectivas de las generaciones jóvenes.(...) Cuyo dispositivo narrativo central es la exteriorización y elaboración en pantalla de las memorias de sobrevivientes y otros testigos (algunos de estos documentales son dirigidos o conducidos por testigos directos y otros más recientes por miembros de la segunda generación de testigos) (pp. 313-314)

Tras el fin de la dictadura en 1990, estos documentales han dado voz a víctimas, testigos y familiares, articulando memorias individuales con la memoria colectiva.

En esta línea se sitúa también la trilogía de Patricio Guzmán —*Nostalgia de la luz* (2010), *El botón de nácar* (2015) y *La cordillera de los sueños* (2019)—, en la que el paisaje chileno se configura como una forma simbólica del trauma y la desaparición. A ello se suman otros documentales relevantes, como *La ciudad de los fotógrafos* (2006), de Sebastián Moreno, *Actores secundarios* (2004), de Pachi Bustos y Jorge Leiva, y *El edificio de los chilenos* (2010), de Macarena Aguiló, que exploran la memoria desde distintos ángulos: la resistencia visual, la lucha estudiantil y la infancia en el exilio.

En paralelo, las dictaduras de España y Portugal muestran cómo el testimonio y la memoria cultural se configuran de manera distinta según los contextos políticos y sociales, un contraste útil para analizar los modos en que el documental responde al trauma. En estos países el documental ha desempeñado un papel relevante en la reconstrucción del pasado, contribuyendo a visibilizar las voces silenciadas y a reflexionar críticamente sobre las consecuencias de la represión y el olvido.

En España, la dictadura franquista se consolidó tras la Guerra Civil (1936–1939), conflicto que supuso una ruptura del desarrollo democrático iniciado con la Segunda República (Sabín, Rodríguez y Sandoica, 1997, p. 7). Durante la contienda, dos fuerzas se enfrentaron: los republicanos y el "Nuevo Estado" instaurado por los sublevados, cuya legitimidad se basó en la victoria militar (Sabín, Rodríguez, Sandoica, 1997, p. 7).El silencio impuesto, la violencia y la censura durante el franquismo condicionaron la posterior producción documental y audiovisual, que sólo décadas después comenzó a reconstruir la memoria de la Guerra Civil y la represión.

El régimen franquista recibió apoyos clave de los regímenes fascistas europeos, que no solo proporcionaron material bélico sino que participaron activamente en la guerra civil española. Hitler, inicialmente reacio a un Estado militar en España, reconoció que una alianza con Franco podía resultar estratégica para establecer bases en el Mediterráneo, enviando aviones, cañones y otro equipamiento militar a cambio de minerales de hierro y cobre (D'Haese, 2017, p. 19). De manera similar, Mussolini, con el objetivo de expandir su influencia en la región, suministró armas y fuerzas auxiliares al bando franquista, contribuyendo directamente al desarrollo del conflicto (D'Haese, 2017, p. 19).

Estos tres años de conflicto dejaron profundas cicatrices en la sociedad, ya que, como señala Ruiz-Vargas (2006): "la guerra marcaría violenta e indeleblemente tanto la memoria de sus

protagonistas directos e indirectos como la de sus descendientes y la de todas las generaciones futuras" (p. 299). La memoria de quienes vivieron el conflicto se entrelaza con estrategias narrativas que buscan recuperar y reflexionar sobre el trauma colectivo.

Tras el golpe de Estado de 1936 y el conflicto que le siguió, el 1 de abril de 1939, Francisco Franco instauró una dictadura que perduró hasta más allá del día de su muerte en 1975, hasta 1977 (Risques, 2015, p. 170). Tras la Guerra Civil, Franco encarcelará a miles de hombres y mujeres:

> Según Eduardo Aunós (1894-1967), que fue ministro de Justicia entre 1943 y 1945, desde 1936 pasaron por las cárceles franquistas cerca de 400 000 personas. Tres años después, la población carcelaria aumenta desmesuradamente: entre 1939 y 1940, pasa de haber 90 413 detenidos a 271 000. Hasta 1944, cada año detienen a una media de 10 000 personas. Entre 1942 y 1945, sin embargo, parece que la situación evoluciona: se pasa de 112 735 detenidos a 39 527. (D'Haese, 2017, p. 31)

El régimen franquista fue además uno de los más sangrientos de la historia contemporánea con más de 290.000 víctimas (D'Haese, 2017, p. 32).

Por otro lado, como afirman Amann, Arbaiza y Navarrete (2020):

> Es un momento histórico que no solo continúa la violencia y la persecución permanente de disidentes políticos, sino que también introduce nuevas formas de control social y de represión como, por ejemplo, la consolidación de una visión conservadora de género promovida por la Sección Femenina (p. 11).

Además, el franquismo instauró un sistema basado en la represión, con la eliminación de los derechos políticos, el silencio de cualquier forma de oposición y promoviendo una doctrina autoritaria vinculada al nacionalcatolicismo (Risques, 2015, p. 171).

Este contexto de violencia y represión, tanto durante la Guerra Civil como bajo la dictadura de Franco, estuvo marcado por la imposición de una memoria oficial que ocultó los crímenes cometidos por el bando nacionalista y silenció los traumas del conflicto. A través de esta política de ocultamiento, la dictadura buscó erradicar cualquier forma de resistencia o cuestionamiento frente a las atrocidades cometidas, al tiempo que promovía relatos centrados en la violencia atribuida a los "rojos" (D'Haese, 2017, p. 32). En este marco, la película *Raza*

(1942), dirigida por José Luis Sáenz de Heredia y basada en un guión del propio Francisco Franco bajo el seudónimo "Jaime de Andrade", se erige como un ícono fundacional de la propaganda audiovisual del régimen. Esta pieza busca construir un imaginario nacionalista y modelar una estética artificial al servicio de la hegemonía ideológica del franquismo. En esta línea, resulta especialmente significativa la reflexión de Amann, Arbaiza y Navarrete (2020), quienes señalan que:

> A nivel oficial, la élite política, con el «pacto de olvido», eligió silenciar el pasado y dar prioridad al momento presente. Para Ulrich Winter, este fenómeno significa que España sufre de un «doble olvido». En primer lugar, Winter alude al olvido causado por la represión durante la dictadura, «un olvido "prematuro" de una memoria todavía viva (como la de la Guerra Civil en la posguerra)». Luego, con la caída del régimen y la abolición de la censura, surge el olvido «pactado» de la Transición (2006: 9). Sin embargo, es importante notar que, a pesar de su ausencia en el discurso político, la historia del franquismo sí figura en la producción cultural de los primeros años de la democracia (p. 9).

No obstante, este olvido institucional no impidió que la producción cultural comenzara a abordar el pasado franquista desde la década de 1980, si bien esta reactivación de la memoria histórica adquirió una intensidad mucho mayor a partir del año 2000. Diversos factores contribuyeron a esta reactivación de la memoria histórica, entre ellos, el proceso de exhumación de fosas comunes y la difusión de producciones audiovisuales comprometidas con la recuperación del pasado silenciado. Un ejemplo es el documental *Els nens perduts del franquisme* (2002), dirigido por Montse Armengou y Ricard Belis, que representa el drama de los niños robados a madres republicanas encarceladas durante la dictadura.

Otro factor fundamental fue la aprobación de la Ley de Memoria Histórica (Ley 52/2007), que amplió los derechos y reconocimientos a las víctimas de la Guerra Civil y del franquismo (Amann, Arbaiza y Navarrete, 2020, pp. 9-10).

Este resurgimiento del interés por el pasado traumático ha sido denominado el "boom de la memoria" cultural, y se considera una reacción frente a la "amnesia colectiva" que prevaleció durante la dictadura y la Transición (Amann, Arbaiza y Navarrete, 2020, pp. 10-11).

De forma paralela a la dictadura franquista, Portugal atravesó su propia experiencia autoritaria bajo el régimen de António de Oliveira Salazar, instaurado oficialmente en 1933 con la aprobación de la Constitución del *Estado Novo* y que se mantuvo en el poder hasta su derrocamiento por la Revolución de los Claveles el 25 de abril de 1974 (Pena-Rodríguez, 2012, p. 208)

Esta dictadura compartió características similares con el franquismo: su carácter autoritario, coincidencias cronológicas, una firme postura anticomunista y una política colonialista. Ambos regímenes, tan próximos geográficamente, dejaron una profunda huella en la cultura y en las políticas de la memoria del Portugal contemporáneo (Amorín, 2021, p. 191). No es casual que la historiografía haya analizado conjuntamente estas dos dictaduras ibéricas surgidas en la década de 1930 en diversas ocasiones (Amorín, 2021, p. 191).

Una de las características fundamentales del régimen salazarista, al igual que durante el franquismo, radicó en el uso estratégico de los medios de comunicación,con especial énfasis en el cine, como mecanismo de propaganda orientado a legitimar y afianzar la estabilidad del *Estado Novo* (Pena-Rodríguez, 2012, p. 207). Según afirma Pena-Rodríguez (2012) "el modelo de propaganda cinematográfica que diseñó la dictadura de Salazar [...] se basó en la denominada *'política do espírito'*, término acuñado por António Ferro, primer director del Secretariado de Propaganda Nacional (SPN)" (2012, p. 208). Esta "*política do espírito"* consistía en una concepción cultural de la propaganda, orientada a construir una identidad nacional idealizada mediante la exaltación de valores tradicionales como el catolicismo, el ruralismo y el nacionalismo, integrando las manifestaciones artísticas y los medios de comunicación en una narrativa coherente con los principios del régimen. Con este fin, el Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) creó el Cinema Popular Ambulante, que se puso al servicio del régimen para expandir el mensaje a zonas rurales y periféricas y adoctrinar a la población (Pena-Rodríguez, 2012, p. 224)

No obstante, mientras que en España, tras la dictadura franquista, se produjo un notable "boom de la memoria", caracterizado por una intensa movilización mediática, académica e institucional en torno al pasado represivo, en Portugal persiste un marcado silencio respecto a la memoria cultural del salazarismo. Esta ausencia de una respuesta comparable en el contexto portugués resulta especialmente significativa si se consideran las experiencias históricas análogas que vivieron ambas sociedades durante sus respectivos regímenes

autoritarios (Reinstädler, 2011, p. 162). Así, mientras España experimentó una recuperación activa de la memoria, en Portugal la memoria del Estado Novo permaneció silenciada, lo que evidencia cómo las diferencias en la construcción histórica condicionan tanto la aparición como las formas de los documentales sobre dictadura.

Reinstädler (2011) argumenta que Portugal recuerda su pasado de manera diferente, evidenciando formas y modelos distintivos en sus memorias de la dictadura y en las estrategias para superar este período (p. 163).

En este contexto, aunque los archivos policiales del *Estado Novo* fueron finalmente abiertos al público dos décadas después de la Revolución de los Claveles, su acceso masivo no generó el impacto esperado debido a la sobrecarga documental y a una serie de factores sociales y políticos que limitaron el debate público sobre el pasado dictatorial (Reinstädler, 2011, p. 164). En relación con la limitada repercusión social del conocimiento histórico sobre el *Estado Novo*, Reinstädler (2011) señala que:

> A pesar de los estudios sobre la historia del Estado Novo desde los años noventa, ha faltado una participación activa de toda la población en el debate sobre las violaciones de los derechos humanos durante el salazarismo y el caetanismo (...) por una "saciedad temática" del pueblo portugués en los años setenta, por una resistencia política generalizada, por el escaso apoyo público e institucional a las víctimas, así como por la falta de difusión de los resultados de las investigaciones científicas al público general y a las generaciones más jóvenes (Fleschenberg, 2004, pp. 253–272 citado en Reinstädler, 2011, p. 164)

Asimismo, dentro de la memoria cultural portuguesa contemporánea, la Revolución de los Claveles ha conseguido consolidarse como un verdadero símbolo colectivo del pasado. En el ámbito público, lo que prevalece es el recuerdo de vencer al régimen opresor (Reinstädler, 2011, p. 165). La resistencia activa frente a la dictadura y la Revolución de los Claveles constituyen uno de los paradigmas centrales de la memoria portuguesa en la segunda mitad del siglo XX, tal como ha sido reflejado en la literatura de ficción (Reinstädler, 2011, p. 172).

En ese sentido, frente al limitado y poco crítico discurso oficial sobre la memoria histórica, existe una intensa reflexión desde la literatura portuguesa. A través de la producción literaria se hace una revisión crítica del pasado centrada en tres momentos clave de la historia del

país: la dictadura del Estado Novo, el 25 de abril de 1974, fecha de la Revolución de los Claveles y el periodo de las guerras coloniales (en África, principalmente en Angola, Mozambique y Guinea-Bisáu), así como la posterior descolonización(Reinstädler, 2011, p. 177). Reinstädler (2011) señala que es importante reconocer el papel de la literatura contemporánea como herramienta tangible y transmisora entre generaciones de la memoria, individual o colectiva (Assmann, 2006, p. 54 citado en Reinstädler, 2011, p. 177)

Finalmente, la producción literaria y cultural del siglo XX refleja en gran medida la experiencia de las dictaduras políticas, tanto en Europa como en Latinoamérica. Pese a las dificultades para comparar directamente las creaciones artísticas frente a dictaduras tan singulares como la de Pinochet en Chile o la de Salazar en Portugal, se reconocen patrones estéticos y estrategias de memoria suprarregionales recurrentes, vinculadas a procesos históricos similares como la superación de la censura y la elaboración del trauma colectivo (Reinstädler, 2011, p.10). Una cuestión que resulta particularmente pertinente para esta investigación, es hasta qué punto contextos históricos paralelos pueden dar lugar a configuraciones estéticas comparables y a estrategias expresivas que trascienden marcos culturales o geográficos, sin por ello borrar las especificidades nacionales.

3.3. Colonialidad del poder y matrices transnacionales de la represión

Tal como se ha señalado, la literatura y la memoria cultural del siglo XX reflejan de manera crítica los legados de las dictaduras, revelando no solo los traumas colectivos derivados de la represión política, sino también los vínculos estructurales entre autoritarismo y pasado colonial. En este marco, las dictaduras ibéricas y latinoamericanas no deben entenderse como fenómenos aislados, sino como parte de un entramado más amplio de violencia y dominación que conecta Europa y América Latina a través de una herencia colonial compartida, la cual se refleja en la construcción de memorias colectivas y en la forma en que estas se representan en el cine documental.

Por ejemplo, las cuatro dictaduras de derecha de España, Portugal, Chile y Argentina pueden considerarse paradigmas de este patrón: todas se inscriben en un modelo de dominación que conecta la periferia imperial con la metrópoli y la violencia colonial con la represión interna. Este fenómeno ha sido analizado por diversos autores desde una perspectiva de la colonialidad del poder.

Luciano Alonso (2007) señala que una "cierta situación colonial" facilitó el ejercicio de una violencia exacerbada en estos regímenes, aunque con modalidades diversas (p. 51). Como afirma el autor:

> En Portugal [...] el incremento de la conflictividad colonial desembocó en un estado de guerra [...] En España, Franco [...] comprendía el conflicto como una cruzada contra el comunismo [...] y asimilaba a los campesinos y obreros españoles con 'salvajes' africanos. Chile y Argentina [...] aprovecharon la experiencia francesa en la guerra de Argelia [...] y fueron objeto de un largo adoctrinamiento y entrenamiento en técnicas represivas según el modelo de la Escuela de las Américas [...]. Esa transferencia de los diversos modos de violencia colonial [...] justificó el amplio uso de la tortura y la presión psicológica (Alonso, 2007, p. 51).

Javier García Fernández (2021) argumenta que el fascismo español representa el retorno de la violencia y de la ideología colonial:

> El fascismo español supone la condensación de la ideología colonial del Imperio español en un contexto que podemos llamar de retorno de lo colonial a la Península Ibérica en los años treinta del siglo XX, tras el cierre y el fracaso de la empresa colonial española en el Caribe y más tarde en África(...) que nos llevará desde el final de la presencia colonial española en América Latina, el Caribe, y el norte de África al retorno de los militares africanistas, la ideología imperial y la violencia colonial a la península (p. 1)

En conjunto, estos análisis muestran cómo las dictaduras ibéricas y latinoamericanas compartieron una matriz de dominación colonial que se adaptó a contextos nacionales específicos, pero que mantuvo estructuras de poder similares. Esta comprensión permite repensar críticamente las narrativas históricas y las relaciones de poder en la región, abriendo espacio para procesos de descolonización y justicia social.

Desde una perspectiva decolonial, estos regímenes no solo fueron autoritarios, sino que también representaron una prolongación de las estructuras coloniales de poder. Pensadores como Aníbal Quijano (2000) afirman que las relaciones de poder coloniales continúan operando en las sociedades contemporáneas, incluso después de los procesos formales de independencia.

Si bien estas dictaduras constituyen casos paradigmáticos, el patrón de dominación, represión y control social se repitió en diversos países iberoamericanos a lo largo del siglo XX. Este enfoque permite analizar cómo las estrategias de censura, violencia sistemática y estructuración social han sido registradas en el cine documental contemporáneo, articulando memoria individual y colectiva frente al olvido y la censura institucional, y evidenciando la continuidad histórica de las lógicas de poder coloniales.

3.4. Identidades subalternas, exclusión y testimonio

Partiendo del análisis previo sobre las dictaduras ibéricas y latinoamericanas como expresiones de una lógica colonial de poder, este apartado amplía la perspectiva hacia la construcción de identidades sociales y culturales marcadas por dinámicas de exclusión. Las dictaduras del siglo XX no solo impusieron formas sistemáticas de represión política, sino que también reforzaron jerarquías heredadas del orden colonial, particularmente en relación con el género, la raza y la sexualidad. Esta reflexión constituye un puente conceptual entre los mecanismos de violencia política analizados en el apartado anterior y las formas contemporáneas del testimonio en el documental iberoamericano, donde la recuperación de identidades marginalizadas se vuelve una práctica central.

En efecto, la configuración histórica de Iberoamérica estuvo marcada por una matriz colonial que estructuró desigualdades económicas, raciales y territoriales que persisten hasta hoy. Este marco es esencial para comprender el papel del testimonio documental, que se articula como respuesta a formas de violencia estructural prolongadas en el tiempo.

Dado que la violencia estructural atraviesa no solo los regímenes dictatoriales, sino también sociedades marcadas por profundas desigualdades históricas, el marco decolonial permite comprender cómo estas formas de opresión se consolidan en un entramado social más amplio.

El testimonio documental, especialmente desde finales del siglo XX, se convierte así en un dispositivo privilegiado para visibilizar sujetos excluidos no solo por los Estados autoritarios, sino también por sistemas de dominación racial, patriarcal y económica que exceden a los gobiernos y remiten al legado colonial.

En este sentido, el concepto de poscolonialidad permite abordar críticamente las consecuencias que el colonialismo europeo ha dejado en las sociedades que fueron colonizadas[23]. Desde esta perspectiva, resulta posible analizar cómo las estructuras de poder heredadas del pasado colonial siguen configurando identidades y jerarquías sociales. Estas dinámicas afectan a colectivos históricamente marginalizados: mujeres, personas migrantes, comunidades indígenas, las personas del colectivo LGTBIQ+ y la población afrodescendiente, entre otros. La exclusión de estos grupos en los relatos hegemónicos tiene también su correlato en la representación audiovisual, donde durante décadas fueron construidos a través de estereotipos o directamente silenciados. El documental iberoamericano ha desempeñado un papel fundamental en revertir esta tendencia, convirtiéndose en un espacio de reparación simbólica y de emergencia de nuevas subjetividades.

Esta marginación no puede entenderse sin atender a los procesos históricos de dominación y apropiación cultural derivados de la colonización, cuyo impacto sigue siendo determinante en la construcción de identidades colectivas en América Latina. Como afirma Gareis (2005):

> Existe una compleja relación entre colonialismo e identidad cultural en América Latina. Ambos fenómenos ya se encuentran entrelazados desde la llegada de los españoles, cuyo modelo de colonialismo, que apuntaba a imponer una nueva identidad colonial a los habitantes nativos, afectó todos los ámbitos de vida de los pueblos indígenas. Colonialismo e identidad cultural permanecieron estrechamente relacionados incluso en la época poscolonial, ya que el legado del colonialismo sigue influyendo en la identidad cultural de los pueblos americanos hasta en la actualidad (p.9).

La centralidad de la identidad en los estudios culturales contemporáneos, especialmente desde 1992, como señalan Gareis (2005), Hill (1996) y Verdú (1997), se explica, entre otras razones, por la proliferación de conflictos étnicos y disputas por el reconocimiento que marcaron el final del siglo XX. Tal como sintetiza Gareis (2005):

[23] Real Academia Española. *Poscolonialismo*. En *Diccionario de la lengua española.* Recuperado el 23 de marzo de 2025 de https://dle.rae.es/poscolonialismo

> Se pueden adelantar varias razones por las cuales la identidad en sus diversas manifestaciones —identidad personal, identidad nacional, identidad cultural y otras— adquirió tanta importancia en las últimas décadas, como por ejemplo los conflictos frecuentemente clasificados como 'étnicos', que brotaron en varias regiones durante los años 90 del siglo pasado (p. 10).

En el ámbito audiovisual, esta disputa por el reconocimiento se expresa de manera particular en el testimonio audiovisual, donde la película se convierte en herramienta de reconfiguración identitaria. Muchos documentales iberoamericanos de las últimas décadas muestran cómo las identidades negadas buscan recuperarse mediante la palabra filmada. Obras como *El remolino* (Laura Herrero Garvín, 2016), centrado en la identidad de género; *El eco* (Tatiana Huezo, 2023), que aborda la identidad local o comunitaria; y *El botón de nácar* (Patricio Guzmán, 2015), enfocado en la identidad étnica e histórica, ilustran diversos procesos de construcción identitaria, cuyo análisis detallado se retomará más adelante en este estudio.

En este contexto, es importante destacar el silenciamiento histórico de las memorias e identidades de los pueblos indígenas en América Latina. Para comprender esta exclusión es importante considerar la colonialidad del poder que, como explica Garzón (2013), se instauró desde los orígenes del colonialismo europeo en la región. Así, los pueblos indígenas fueron los primeros grupos sometidos a procesos de colonización en todas las dimensiones del dominio, y esta lógica colonial sigue permeando todos los aspectos de la vida colectiva, desde lo social y lo político hasta lo económico, epistémico, racial, sexual y subjetivo. Aunque formalmente se considere superado el colonialismo con la descolonización y la emergencia de los países independientes, esta estructura de poder persiste, perpetuando la marginación y la jerarquización cultural de los pueblos originarios (Garzón, 2013, pp. 308-309).

Según Stavenhagen (2022), se estima que la población indígena en la región asciende a aproximadamente 40 millones de personas, es decir, un 10% de sus habitantes. En algunos países, llegan a representar incluso el 50% de la población, como en Ecuador o Perú (Stavenhagen, 2022).

No obstante, a pesar de su peso demográfico, la representación política, social y cultural de los pueblos indígenas ha sido limitada, como resultado de procesos históricos de exclusión y discriminación que han invisibilizado sus voces. Como señala Stavenhagen (2002):

> Las culturas indígenas, con sus propias identidades, tradiciones, costumbres, organización social y cosmovisión nunca tuvieron un lugar en el proceso de "construcción de la nación" en América Latina. Es más, las políticas indigenistas estatales de los años 40 fueron diseñadas para "integrar" o "asimilar" a los indígenas. Hoy, América Latina experimenta un resurgimiento de las organizaciones indígenas, que rechazan la asimilación, afirman sus raíces y reclaman sus derechos.

El resurgimiento de las organizaciones indígenas y la emergencia del cine indígena en varias regiones de América Latina constituyen respuestas directas a esta larga historia de exclusión. Entre los ejemplos recientes se encuentran *Proyecto Quipu* (María Court y Rosemarie Lerner, 2017), que recoge testimonios de personas indígenas esterilizadas en Perú, y el documental interactivo ecuatoriano de realidad virtual *Masquerade: Capítulo 1 – La Diablada de Píllaro* de Juan Pablo Urgilés (2024), centrado en la fiesta indígena homónima. En estos documentales, cuyo análisis se retomará más adelante en este trabajo, los propios pueblos originarios recuperan la palabra y narran sus procesos de lucha, territorio e identidad, generando nuevas formas de testimonio que desafían las lógicas coloniales de representación.

Otro ejemplo en el que ciertos grupos de América Latina han sido instrumentalizados, se encuentra en el caso colombiano, con la participación de niños, niñas y adolescentes en la guerra (Álvarez-Correa y Buenaventura, 2017, p. 13). Durante décadas, el país ha vivido un conflicto armado interno en el que de forma ilegal se han reclutado a miles de menores de edad, algunos de tan solo siete años, como combatientes o colaboradores (Pachón, 2009). Este fenómeno no solo expone una grave violación de los derechos humanos, sino que revela el uso sistemático de narrativas adoctrinadoras, aunque no siempre mediante cine o literatura, con fines de control ideológico y emocional. Al igual que en contextos dictatoriales como los de Portugal, España, Chile o Argentina, en Colombia puede observarse un intento deliberado por moldear las subjetividades juveniles, imponer lealtades forzadas y suprimir toda forma alternativa de memoria o resistencia.

En paralelo, los flujos migratorios han adquirido una relevancia creciente en América Latina y en el mundo desde la última década del siglo XX, como un importante fenómeno político, económico y cultural (Aliaga, Gissi y Padilla, 2020, p. 12). Se estima que en el mundo existen 270 millones de migrantes internacionales, quienes enfrentan problemas de xenofobia, racismo y discriminación. Estas dinámicas han afectado también a América Latina

especialmente en los últimos años, con un aumento considerable en los desplazamientos intrarregionales, acentuando problemáticas vinculadas con la vivienda, el empleo, la salud y la educación (Aliaga, Gissi y Padilla, 2020, p. 12).

Estas corrientes migratorias, además de su impacto demográfico y económico, han provocado que surjan debates sobre políticas públicas, derechos humanos e inclusión social (Aliaga, Gissi y Padilla, 2020, p. 12). Para comprender bien este proceso, es necesario distinguir entre los conceptos de inmigración y emigración. La inmigración hace referencia al ingreso de personas a un país receptor, mientras que la emigración implica la salida de individuos desde su país de origen hacia otro destino (Sáez, 2008, p. 5). Como explica Sáez (2008):

> En general, los procesos inmigratorios siempre han sido parte de la historia de la humanidad, en donde los individuos se han dispuesto o han sido obligados a aventurar hacia distintos espacios geográficos del planeta, producto de diversas causas: pobreza, catástrofes naturales, conflictos bélicos o políticos, ambición, emprendimiento, curiosidad, etc. Sin embargo, un elemento central en este proceso es la necesidad de un cambio en las condiciones de vida, de existencia o subsistencia (...). Este proceso implica el hecho de que se asumen múltiples riesgos y difíciles decisiones (...) Dentro del universo de grupos de personas que emigran hacia otros países la mayoría llegan a sus destinos con la intención de trabajar y establecerse, en donde lamentablemente en muchos casos se encuentran con empleos de baja calificación y en malas condiciones (pp. 5-6).

Las experiencias migratorias comprenden vivencias que suelen ser invisibilizadas en los discursos públicos y mediáticos, como la desintegración familiar, el sacrificio personal y la pérdida de referentes culturales. Estos aspectos impactan en la subjetividad de quienes migran, pues suponen un fuerte cambio y el desarraigo de imaginarios sociales (Sáez, 2008, p.6). Además, la representación social de los inmigrantes suele estar marcada por prejuicios y estereotipos negativos, que los presentan como amenazas al orden público o como una carga para los sistemas de bienestar (Rea, 2006, p.176 citado en Sáez, 2008, p. 9). En palabras de Rodrigo Alsina (2003), este etnocentrismo implica la construcción de una "alteridad minusvalorada" que descalifica al otro (citado en Sáez, 2008, p. 9). La sociedad receptora selecciona y restringe los elementos culturales del inmigrante, muchas veces forzándolo a ocultar o renunciar a su identidad original para ser aceptado (Sáez, 2008, p. 11). El

documental iberoamericano se ha convertido en un espacio crucial para visibilizar estas experiencias y dar voz a quienes atraviesan procesos de migración. Un ejemplo reciente es la instalación *Carne y arena* (2017), de Alejandro Iñárritu, que recrea las experiencias de migrantes en la frontera entre Estados Unidos y México. Este ejemplo, que será analizado en detalle en capítulos posteriores, ejemplifica cómo el testimonio audiovisual permite recuperar la dimensión humana de la migración y cuestionar las representaciones estereotipadas en los discursos hegemónicos.

Otro de los grupos históricamente marginados, invisibilizados y silenciados en Iberoamérica son las mujeres y las personas del colectivo LGTBIQ+. La discriminación que atraviesa a estos sujetos, si bien es un fenómeno global, adquiere en el contexto iberoamericano—y especialmente en América Latina—características específicas derivadas de la imbricación entre patriarcado y colonialismo. La conquista y el orden colonial no solo instauraron jerarquías raciales y étnicas: también consolidaron un régimen de género y sexualidad que impuso matrices normativas europeas, deslegitimando identidades y expresiones que no encajaban en el marco binario y heterosexual hegemónico. Estas estructuras han perdurado, reproduciéndose en prácticas estatales, discursos culturales y narrativas sociales hasta el presente.

En este contexto, el documental iberoamericano se ha convertido en un espacio para revelar las violencias históricas y, al mismo tiempo, para recuperar voces marginadas que reivindican sus identidades. Obras como *El remolino* (Laura Herrero Garvín, 2016), centrada en la vivencia trans en un entorno rural mexicano, o *La Chana* (Lucija Stojevic, 2016), que aborda la trayectoria de una mujer gitana en un contexto de discriminación estructural, muestran cómo sujetos subalternizados encuentran en el testimonio audiovisual un medio para reconstruir su subjetividad y disputar su lugar en la historia. Estas producciones serán examinadas más adelante como parte del análisis de los modos en que el cine documental iberoamericano articula procesos de reconocimiento y recomposición identitaria.

Por una parte, como señala Nash (2004), en las sociedades occidentales diversos mecanismos culturales y normativos han contribuido a mantener a las mujeres en posiciones de subordinación, limitando sus derechos y confinándolas al ámbito doméstico bajo la identidad exclusiva de madre y esposa (p. 284). Para mediados del siglo XIX, esta estructura de género se había transformado en uno de los pilares de la modernidad, sostenida por dispositivos

culturales que reforzaban la desigualdad (Nash, 2004, p. 284). Esta situación persiste, en parte, porque los saberes y disciplinas hegemónicas han invisibilizado las contribuciones de las mujeres. Como afirma Verdú (1997):

> Esto ha ocurrido porque ni las circunstancias históricas han posibilitado, ni las diferentes disciplinas han recogido las aportaciones de las mujeres, por lo tanto se invalida la pretensión de universalidad, y una verdadera reconstrucción del pasado cultural debe analizar las relaciones entre el poder y el saber que han presidido su exclusión, los criterios de autoridad, las trabas sociales, el silenciamiento posterior de los protagonismos aislados que, a pesar de todo , se han producido (Verdú, 1997, p. 8).

Frente a ello, el feminismo emerge como un movimiento político y social orientado no solo a la igualdad, sino también a la recuperación de la memoria histórica. Según Victoria Sau (2001), el feminismo constituye una toma de conciencia colectiva de la opresión, dominación y explotación que han sufrido las mujeres a lo largo de las distintas fases del patriarcado, lo cual impulsa su acción transformadora:

> El feminismo es un movimiento social y político que se inicia formalmente a finales del siglo XVIII y que supone la toma de conciencia de las mujeres como grupo o colectivo humano, de la opresión, dominación y explotación de que han sido y son objeto por parte del colectivo de varones en el seno del patriarcado bajo sus distintas fases históricas del modelo de producción, lo cual las mueve a la acción para la liberación de su sexo con todas las transformaciones de la sociedad que aquélla requiera (p. 121).

En esta línea, el feminismo no solo ha funcionado como una respuesta frente a las múltiples formas de opresión históricamente ejercidas contra las mujeres, sino que también se ha constituido en una fuerza impulsora de transformación social, política y cultural. Desde esta perspectiva, puede entenderse como un movimiento orientado a la emancipación de las mujeres, cuyo objetivo último es garantizar la igualdad real entre todas las personas (Pérez, 2015, p. 15)

Asimismo, Manuel Castells (2000) contribuye a esta conceptualización al describir el feminismo como un "movimiento creado en el discurso", cuya esencia radica en la redefinición de la identidad de la mujer. Según el autor:

> A través de la igualdad, la diferencia o la separación, lo que se niega es la identidad alienada de la mujer [...] Bajo la diversidad del feminismo se encuentra una comunidad fundamental: el esfuerzo histórico, individual y colectivo, formal e informal, para redefinir la condición de la mujer en oposición directa al patriarcado (Castells, 2000).

En esa línea, y ampliando el horizonte de análisis más allá de la identidad femenina en sentido estricto, es indispensable incorporar las luchas del colectivo LGTBIQ+ en Iberoamérica, cuyas experiencias de discriminación y exclusión también se inscriben en las estructuras coloniales y patriarcales que han definido históricamente las relaciones de género y sexualidad en la región. Desde esta perspectiva, resulta fundamental recuperar la crítica de Judith Butler, quien cuestiona las construcciones normativas de género y desafía la naturalización de la heterosexualidad como modelo dominante. Butler (2007) sostiene que su objetivo era "rebatir los planteamientos que presuponían los límites y la corrección del género, y que limitaban su significado a las concepciones generalmente aceptadas de masculinidad y feminidad" (p. 8). Su propuesta, clave para los estudios de género y sexualidad, permite comprender cómo las identidades disidentes han sido históricamente marginadas por sistemas normativos que definen lo legítimo en términos eurocéntricos y patriarcales.

El feminismo descolonial ofrece una mirada crítica que articula las luchas de género con las dimensiones de raza, clase, colonialidad y territorio. Como plantea Yuderkys Espinosa Miñoso (2016), se trata de un movimiento en expansión que cuestiona el sesgo blanco, occidental y burgués del feminismo hegemónico (p.150). Este feminismo recoge las voces de mujeres y disidencias sexo-genéricas afrodescendientes, indígenas, mestizas populares, campesinas y migrantes racializadas, quienes enfrentan opresiones múltiples y simultáneas que no pueden ser explicadas desde una perspectiva exclusivamente de género (Miñoso, 2016, p.151).

Asimismo, el feminismo descolonial es heredero de las críticas del feminismo negro y tercermundista, que denunciaron la invisibilización de las experiencias de mujeres no blancas

en la teoría feminista tradicional, proponiendo una lectura interseccional de las opresiones. También dialoga con el feminismo poscolonial, especialmente con autoras como Spivak (1998) y Mohanty (2008), que cuestionan la violencia epistémica de la academia occidental y reivindica saberes situados como formas legítimas de conocimiento (Miñoso, 2016, p. 151).

Finalmente, el feminismo descolonial contribuye a desestabilizar las categorías binarias y universales impuestas por la modernidad colonial, incluyendo aquellas relativas al género y la sexualidad. En este sentido, la crítica de Judith Butler puede ser recuperada desde una perspectiva descolonial, no como una verdad universal, sino como una herramienta que, al ser contextualizada críticamente, permite desmontar los dispositivos coloniales que han regulado las corporalidades y subjetividades en Iberoamérica. Desde esta articulación, se abre un espacio teórico y político que visibiliza la exclusión estructural de mujeres y disidencias sexuales, y que también propone nuevos marcos de comprensión y acción para la transformación social en contextos marcados por la persistencia del racismo, el patriarcado y la heteronormatividad colonial.

En este marco, resulta especialmente relevante observar cómo determinados sujetos históricamente vulnerados encuentran, a través del documental, espacios para reconstruir su subjetividad y reclamar una presencia activa dentro de la narrativa colectiva. Un ejemplo significativo lo constituye el documental transmedia interactivo *La otra orilla – Un mismo lugar* (2017) dirigido por Margarita Herrera, cuyo objetivo es fomentar los derechos de las personas LGBTI+ en Colombia y que será analizado más adelante en la investigación.

En consecuencia, el análisis de producciones culturales permite abordar, desde una perspectiva comparativa, los modos en que la memoria y la identidad son manipuladas, silenciadas o recuperadas. Como señala Bustos (2010), “la memoria indefectiblemente nos remite a la identidad y que ambas se sustenten de manera recíproca” (p. 19), lo que pone de relieve cómo los procesos de rememoración participan activamente en la configuración de las identidades individuales y colectivas. Esta perspectiva permite analizar, en los capítulos siguientes, cómo el documental iberoamericano contemporáneo transforma las formas de narrar, reflexionar y construir la memoria y la identidad en diálogo con el espectador.

PARTE II /

MEMORIAS EXPANDIDAS

Introducción

En esta segunda parte de la tesis, el análisis se orienta a examinar los desplazamientos contemporáneos del testimonio documental a partir de la incorporación del cuerpo, el espacio, la interacción y la participación como ejes centrales de sentido. Se propone así el concepto de "testimonio expandido" para dar cuenta de aquellas prácticas documentales que exceden el marco cinematográfico tradicional e incorporan recursos estéticos, retóricos y tecnológicos, como las instalaciones inmersivas, la animación, el docuweb, las cartografías interactivas, las experimentaciones sonoras y la realidad virtual, que transforman la relación entre testigo, relato y espectador.

A diferencia del testimonio analizado en los capítulos anteriores, centrado en formas audiovisuales lineales y en una mediación predominantemente representacional, el testimonio expandido implica una reconfiguración del lugar del cuerpo, de la voz y del espacio, así como una mayor implicación sensorial, emocional y ética del receptor, que deja de ocupar una posición estrictamente observacional para convertirse en usuario, participante o incluso coautor de la experiencia.

En este contexto, el término "expansión" no se entiende únicamente como una ampliación tecnológica o formal, sino como una transformación epistemológica y ética del testimonio, que afecta al estatuto del testigo, a los modos de narrar la memoria y a las condiciones de recepción. La expansión del testimonio abre así nuevas vías para la transmisión de experiencias traumáticas, históricas o íntimas, incorporando dimensiones afectivas, performativas y espaciales que interpelan al cuerpo del espectador de manera directa.

Para abordar este fenómeno, se analizan una serie de casos de estudio del documental iberoamericano contemporáneo que permiten comparar formatos tradicionales y expandidos desde una perspectiva crítica. La selección del corpus responde a criterios formales, temáticos y éticos, y se estructura en torno a dos grandes ejes analíticos desarrollados en los capítulos 4 y 5: el cuerpo como dispositivo testimonial, y la experiencia expandida a través de la interacción y la participación.

En primer lugar, se examina el cuerpo como mediación fundamental del testimonio, entendido no solo como soporte de la experiencia vivida, sino como dispositivo de memoria, afecto y conocimiento. El cuerpo se presenta como espacio de inscripción del trauma, de la

violencia y de la historia, pero también como herramienta narrativa capaz de activar procesos de identificación, empatía y reflexión crítica.

El capítulo 4 aborda esta problemática a partir de una comparación entre cine documental, instalación, realidad virtual y animación, atendiendo a distintas configuraciones corporales del testimonio: el cuerpo del espectador implicado en experiencias inmersivas, el cuerpo del testigo como herramienta narrativa y performativa, y el cuerpo delegado o sustituido como estrategia de representación de experiencias traumáticas o ausentes.

En continuidad con este enfoque, la segunda línea de análisis de esta parte de la tesis se centra en el papel de la tecnología en la redefinición de la experiencia testimonial. A través del estudio de formatos como el docuweb, el transmedia, la cartografía digital o el sonido interactivo, se examina cómo estos dispositivos transforman la posición del espectador, que pasa de una lógica predominantemente receptiva a asumir distintos grados de agencia, navegación y participación en la construcción del relato testimonial.

El análisis se orienta a comprender en qué medida estas tecnologías amplían o tensionan la experiencia del testimonio, y cómo inciden en los modos de implicación del espectador, ya sea favoreciendo procesos de reflexión, imaginación y comprensión crítica, o desplazando el sentido testimonial hacia una experiencia fundamentalmente estética. A partir de la comparación entre casos y formatos, se examina hasta qué punto la multiplicación de recursos formales e interactivos contribuye a una comprensión más profunda de la memoria individual y colectiva, o si, por el contrario, corre el riesgo de diluir el contenido histórico y político del testimonio.

En este marco, la investigación se articula en torno a una serie de preguntas que orientan el análisis: ¿en qué medida el uso de herramientas inmersivas, interactivas o performativas enriquece la preservación y transmisión de la memoria, y cuándo puede derivar en una experiencia superficial o lúdica?, ¿hasta qué punto el dispositivo condiciona la interpretación del espectador o le permite construir sus propias lecturas del testimonio?, ¿la intensificación de estímulos y recursos formales favorece una mayor empatía y comprensión, o introduce nuevas distancias y simplificaciones en la representación de las experiencias vividas?

Estas cuestiones permiten abordar el testimonio expandido no solo desde su dimensión estética y narrativa, sino también desde sus implicaciones éticas y sociales. Además, la

reflexión ética atraviesa de manera transversal el análisis de los casos y formatos estudiados, atendiendo a las relaciones que se establecen entre representación, experiencia y responsabilidad. De este modo, la investigación propone una lectura crítica del testimonio expandido en el contexto del documental contemporáneo iberoamericano, abierta a sus potencialidades, tensiones y límites.

Capítulo 4 / El cuerpo como herramienta de la memoria

4.1. El cuerpo como mediación testimonial

El cuerpo es el protagonista de las experiencias que vivimos en nuestra cotidianidad y en los entornos que habitamos, funcionando como un eje central para percibir, interpretar y dar sentido al mundo. Es mediante su movimiento, su postura y su trayectoria que el cuerpo establece relaciones con dimensiones emocionales, afectivas y culturales, constituyéndose en un medio de memoria y experiencia. Desde esta perspectiva, la corporeidad puede entenderse como una forma elemental de autoconciencia y como una experiencia íntima de existencia en el mundo (Blanke y Metzinger, 2009, p. 7).

A ello hay que añadir que la corporeidad, según Blanke y Metzinger (2009) es:

> Una postura de la ciencia cognitiva y la filosofía de la mente que hace hincapié en la importancia de las habilidades sensoriomotoras para la inteligencia general, el carácter situado de la cognición y el papel que desempeña el cuerpo en la formación de la mente, además de la experiencia subjetiva de utilizar y «tener» un cuerpo (p. 7).

Desde esta perspectiva, el capítulo analiza las transformaciones que se producen en el documental contemporáneo en las relaciones entre el cuerpo del testigo, el cuerpo representado y el cuerpo del espectador en su vínculo con el testimonio, especialmente cuando este se desplaza hacia formatos expandidos, inmersivos, performativos, animados o interactivos. Se examina, en particular, cómo estas modalidades amplían la dimensión testimonial tradicional y generan nuevas formas de presencia, empatía y participación sensorial.

Asimismo, se prestará atención al papel de la corporeidad en la construcción de la memoria. Para ello, se analizarán casos concretos de documental iberoamericano contemporáneo,

donde el testimonio se vive tanto a nivel cognitivo como sensoriomotor. Estos casos permitirán identificar diferentes estrategias en las que el cuerpo opera como mediador testimonial, desde la teatralización y la animación hasta la interacción inmersiva y la danza, mostrando cómo la corporalidad redefine la relación entre memoria, identidad y testimonio.

En síntesis, este capítulo aborda la corporeidad como mediación testimonial y como dispositivo de conocimiento y memoria, así como las formas en que el cuerpo se convierte en agente activo de memoria, emoción y transmisión cultural.

Este análisis pretende comprender cómo el cuerpo participa activamente en la experiencia testimonial, ampliando los límites de lo documental y proponiendo nuevas formas de comprensión y empatía hacia las memorias individuales y colectivas.

4.2. El cuerpo del testigo como herramienta narrativa: el caso de *Teatro de guerra (2018)* de Lola Arias

El documental *Teatro de guerra* (2018) de Lola Arias, articula documental, performance y recreación escénica a partir de las experiencias de seis excombatientes británicos y argentinos de la guerra de las Malvinas/Falklands. Al comienzo de la película se introduce esta información, para ubicar en tiempo y espacio al espectador:

> En 1982, Argentina y el Reino Unido libraron la guerra de las Malvinas-Falkland. La guerra, que terminó con una victoria militar británica, cobró alrededor de 1000 vidas, tanto británicas como argentinas. Aunque el conflicto armado de 74 días ocurrió hace 35 años, la soberanía de las islas sigue siendo objeto de disputa.

El largometraje se inscribe en un proceso creativo desarrollado por Arias a lo largo de varios años, que atravesó distintos formatos, como la videoinstalación, el teatro y un libro, antes de concretarse como película en 2018[1]. El trabajo de Arias se articula en torno a la práctica del *reenactment*, entendida como el acto de volver a pasar una experiencia por el cuerpo. Esto implica no solo representarla nuevamente, sino también repensarla, revivirla y actuarla, otorgando al cuerpo un rol central en la reconstrucción de la memoria y de lo vivido[2]. En la primera parte, ambientada en una habitación de un edificio en ruinas, uno de los soldados

[1] Rey, R. (2018, 3 de marzo). *Entrevista a Lola Arias, directora de Teatro de guerra*. Cinemaldito. Recuperado el 20 de junio de 2024 de https://www.cinemaldito.com/entrevista-a-lola-arias-directora-de-teatro-de-guerra/

[2] Entrevista realizada por la autora a Lola Arias. Anexo I.

británicos relata su experiencia en el campo de batalla, concretamente en el monte Harriet, durante la noche del 11 y 12 de junio. Esta narración no es una voz en off, sino que forma parte de la escena, y se dirige a los otros hombres que aparecen en ella. Sin embargo, estos personajes no son sólo oyentes del relato, sino que se convierten en actores que ayudan a escenificar su testimonio. A medida que avanza la narración, los hombres asumen los roles de los soldados de su sección, prisioneros o víctimas, involucrándose activamente en la reconstrucción del testimonio. Por ejemplo, cuando el soldado dice: "vi un refugio delante de mí y abrí fuego" (min.03:14), los otros hombres se tiran al suelo, salvo los supuestos miembros de su sección. Uno de ellos se tumba, haciendo el papel de víctima **[Figura 23].**



Figura 23. Escenificación del testimonio
en *Teatro de guerra*

En otros momentos, es únicamente el propio protagonista de su historia quien escenifica su pasado, a veces apoyándose en algunos objetos **[Figura 24]**. Como señala Arias, existe algo irrepetible en el trabajo con personas que han vivido directamente una experiencia, ya que esta queda inscrita en el cuerpo y en la memoria de quien la atravesó, y no puede ser reproducida de la misma manera por un actor que representa a otro[3]. En este sentido, los testimonios de experiencias reales se transforman en una ficción teatralizada por quienes las vivieron en primera persona, no solo como un ejercicio de representación, sino como una forma de revivir el pasado. Como afirma Lola Arias, esto genera una relación distinta entre el espectador y el performer: ya no se trata de la emoción producida por una convención teatral, sino de una relación de intimidad directa, similar a la de alguien que comparte un secreto[4].

Estas escenas se graban en un estudio en el que se ven los focos y parte del equipo de grabación, recordando al espectador que lo que se ve es una recreación de la memoria, una

[3] Entrevista realizada por la autora a Lola Arias. Véase Anexo I.
[4] Entrevista a Lola Arias. Véase Anexo I.

interpretación.



Figura 24. Escenografía de los testimonios

en *Teatro de guerra*

El cuerpo se convierte así en una herramienta fundamental para escenificar el pasado. A través de él, las palabras se prolongan en movimientos, posturas y gestos que hacen visible la dimensión afectiva y traumática del recuerdo.

Es el cuerpo el que permite no sólo escuchar, sino también ver y sentir de forma dramatizada el pasado. Este proceso provoca no solo la ficcionalización de los sucesos, sino también la posibilidad de compartir las experiencias de un mismo pasado histórico, reactivándolo e incorporándolo en las vivencias presentes de los involucrados.

En algunas escenas, los personajes se mueven al ritmo de la narración del soldado, con momentos de quietud, observación y escucha por parte de los otros personajes. Las historias

que se relatan son anécdotas de su pasado en esta guerra, que están descontextualizadas y que son independientes unas de otras.

En ciertos momentos de la película, el cuerpo no se visualiza, sino que se imagina. Un ejemplo de ello es una de las secuencias, en la que uno de los soldados muestra su antigua ropa de guerra, un vestigio que, de alguna manera, evoca también al cuerpo que la usó, el cuerpo que vivió esa experiencia **[Figura 25]**.



Figura 25. Soldado que muestra su vestimenta
en *Teatro de guerra*

En otra parte de la película, el cuerpo desaparece por completo y el testimonio se oye como voz en off. Solo se visualiza el paisaje en el que ocurrieron los hechos **[Figura 26]**, dejando a la imaginación del espectador la reconstrucción del pasado y de los cuerpos, mientras se escuchan frases como "acá estaba nuestra posición de combate" (min.15:40).



Figura 26. Paisajes en los que sucedió el combate en *Teatro de guerra*

Otra forma de representación en la que se recrean cuerpos e historias reales es a través de figuras de soldados, que se mueven en el espacio siguiendo las indicaciones de un testigo, un veterano argentino que coloca y desplaza las figuras según las posiciones y movimientos que recuerdan del pasado **[Figura 27]**. Mientras tanto, su narración acompaña la acción, reconstruyendo la experiencia vivida:

> Desde los primeros días nos empezó a faltar la comida. Los de la Segunda sección dijeron "en esa casa tiene que haber comida". Entran y juntan lo que encontraron: una bolsa de arroz, pasta, fideos. Atrás había un chancho y también lo trajeron. Cuando estaban por volver, ven que había un bote de madera y deciden usarlo para trasladar todo. Cruzan el bote para nuestro lado, llegan y bajan las cosas y deciden esconder el bote para poder usarlo de nuevo. Se ponen el bote en la cabeza, empiezan a caminar y pisan una mina. Volaron en pedazos. El negro medina, quedó herido, ciego y se arrastró pidiendo ayuda. Yo estaba durmiendo y aparece un suboficial a los gritos: ¡soldados, necesito que vengan con una manta!. (...) Llegamos hasta el lugar. Y yo me fui alejando de la orilla, hasta que en un momento encuentro la pierna de Vargas, supe que era él porque él usaba una medias de fútbol de rayas de colores. Pusimos los restos en la manta y yo me volví con la manta. La seguí usando hasta el final de la guerra, era la única que tenía (min. 25:04).

Esta reconstrucción combina testimonio directo y representación espacial, mostrando cómo la memoria del cuerpo actúa como mediadora entre la experiencia vivida y su puesta en escena, y cómo el relato individual guía la materialización de los cuerpos en la ficción teatralizada.



Figura 27. Representación de testimonios
con figuras en *Teatro de guerra*

En la película, las experiencias de los soldados se comparan y se ponen en común, entrelazándose y enriqueciéndose mutuamente. Por ejemplo, en una escena, dos soldados, uno argentino y otro británico, ficcionalizan un primer encuentro y dialogan sobre sus vivencias durante la guerra. La escena comienza con la presentación de los soldados, que articula de manera explícita la barrera lingüística y la diferencia de experiencias: uno dice, "My name is Marcelo", "Me llamo Lou", "I soldier, veterano de la Guerra de Malvinas", mientras el otro responde, "Me, veterano de la Guerra de Falklands", "I came here to

Argentina to meet soldiers" (min. 18:00). En el plano no hay otros elementos: solo la presencia de ambos personajes sosteniendo la conversación **[Figura 28]**. Este intercambio inicial no solo establece la identidad de cada protagonista, sino que también pone de manifiesto la dificultad de comunicación y la separación cultural que condiciona la forma en que ambos reconstruyen y comparten su pasado.



Figura 28. Conversación entre soldado argentino y británico en *Teatro de guerra*

En un momento de esta conversación, ambos soldados evocan sus vivencias a partir de imágenes publicadas en revistas sobre el conflicto, que observan por primera vez juntos y al mismo tiempo que el espectador. En este caso, la experiencia se reconstruye a partir de la visualización de los cuerpos de otros soldados en el pasado, registrados y difundidos por los medios de comunicación. Esta escena propone una reflexión sobre los modos en que la memoria histórica se construye a partir de imágenes mediáticas de cuerpos en situación de guerra **[Figura 29]**.

Como relatan los protagonistas observando las revistas:

> Esta revista… mi padre, cuando yo estaba en la guerra… en Malvinas, mi padre tenía esto y después me lo dio a mí. Nunca lo había visto, así que lo vamos a mirar juntos. Son fotos de la última batalla. Cuando mi padre vino a Argentina… Aquí el título dice 'Seguimos ganando' (min. 19:30).

A lo que el otro soldado británico responde: "Yes, you were winning then" (min. 20:00). Este intercambio no solo evidencia la relación íntima entre memoria personal y mediática, sino que también muestra cómo la experiencia de la guerra se reconstruye de manera compartida en la interacción entre los soldados, estableciendo un diálogo entre pasado y presente, entre lo vivido y lo representado.



Figura 29. Revistas con imágenes de la guerra de las Malvinas en *Teatro de guerra*

Otra forma de compartir la experiencia se articula mediante el uso de un mapa, sobre el cual cada uno traza su propio recorrido durante el conflicto. Ambos trayectos coinciden en el tiempo y en un mismo lugar: un monte donde se produjo el enfrentamiento entre fuerzas argentinas y británicas. De este modo, los dos personajes que aparecen uno junto al otro fueron, en ese momento, enemigos directos **[Figura 30]**. Esta representación permite imaginar el desplazamiento físico de los cuerpos en el espacio y revivir, de manera compartida, esos movimientos y confrontaciones.

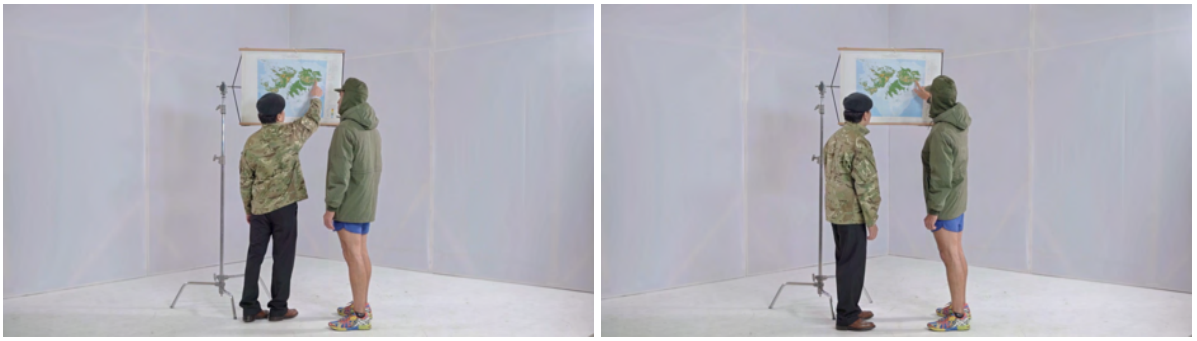


Figura 30. Trazo del recorrido en un mapa durante el conflicto en *Teatro de guerra*

En otra secuencia, el cuerpo se presenta como un archivo de la memoria cuando dos soldados muestran sus cicatrices y heridas de guerra. Uno señala: “Metal Hip”, “Plastic Knee”, y el otro pregunta: “And here?”; su compañero responde: “Metal”. Más adelante, comenta: “After the war, I had 'trench foot'; the skin… all black” (min.35:40). Al exponer estas marcas físicas, los soldados comparten sus experiencias bélicas y convierten el cuerpo en un testigo material del sufrimiento y la resistencia.

Asimismo, otros dos soldados muestran los tatuajes que se hicieron tras la guerra. Uno explica: “me lo hice después de la guerra, más o menos hace 30 años. Me lo hice para que me reconozcan como veterano”. El otro añade en inglés: “This is my commando dagger. It’s commando 42. Here is the dagger, and here are parachute wings, because I was also a paratrooper” (min. 36:30) Estas huellas evidencian que la guerra deja secuelas no solo en la memoria, sino también en el cuerpo, que se constituye así en un testimonio tangible de la experiencia vivida. En este sentido, el cuerpo actúa como un soporte que complementa y refuerza la narración fragmentada de los testigos **[Figura 31]**.



Figura 31. Muestra de huellas corporales de
la guerra en *Teatro de guerra*

En la secuencia final, se hace una recreación ficticia del pasado, con la vestimenta de los soldados, con maquillaje de suciedad y heridas, y en la que no hay una voz narradora. Son los movimientos de los cuerpos, los gestos y la acción los que cuentan la experiencia. Además, unos espectadores que observan la escena, nos recuerdan que se trata de una teatralización de lo vivido **[Figura 32]**.



Figura 32. Representación teatral de los testimonios en *Teatro de guerra*

En conclusión, *Teatro de guerra* de Lola Arias pone de manifiesto que el cuerpo es a la vez archivo, soporte y herramienta de transmisión de la memoria. En este caso, quienes ponen en escena los testimonios son los propios protagonistas de los hechos y no actores que los representan. En este contexto, el cuerpo actúa como un elemento narrativo que encarna el trauma, la resistencia y la historia compartida, complementando y ampliando el sentido de los testimonios. A través de la performance, pero también mediante la activación de la imaginación del espectador, las marcas físicas, los movimientos, las posiciones y los gestos corporales aportan capas de significado que enriquecen la reconstrucción de la experiencia bélica

4.3. El cuerpo delegado

Cuando la experiencia directa del testigo no puede ser mostrada o cuando la memoria requiere un espacio de reconstrucción, el recurso del cuerpo delegado se vuelve fundamental para la narración documental: un cuerpo que encarna, reproduce o proyecta los recuerdos y emociones del testimonio, articulando así la memoria de manera performativa y simbólica. Este apartado examina cómo este dispositivo se despliega en dos casos significativos: *Los rubios* (2003) de Albertina Carri y *Memorias de un cuerpo que arde* (2024) de Antonella Sudasassi. Ambos casos permiten analizar cómo el cuerpo delegado funciona como intermediario entre la memoria individual y su representación, revelando la dimensión afectiva, ética y política del testimonio documental.

4.3.1.El caso de *Los rubios* (2003) de Albertina Carri

Los rubios (2003) dirigido por Albertina Carri, se centra en el secuestro de sus padres, ocurrido el 24 de febrero de 1977, durante la última dictadura argentina (1976-1983). Ambos

formaron parte del grupo guerrillero Montoneros, y fueron posteriormente trasladados al centro clandestino Sheraton, donde se supone que murieron ese mismo año. Este trágico suceso tuvo lugar cuando Albertina tenía apenas cuatro años (Blatt, 2010, p. 1).

La narración adopta una estructura que ficcionaliza la experiencia personal de la directora. Esto ocurre a partir de la incorporación de una actriz que interpreta a Carri, explorando así las complejidades de la memoria, la construcción de la identidad y el testimonio. La actriz asume el rol de Carri, que sufrió el dolor de haber perdido a sus padres debido al secuestro y a la desaparición forzada durante la dictadura militar liderada por Videla.

No es inusual que actores representen historias que no les pertenecen, sin embargo, lo innovador en este documental es es que se invita al espectador a ser consciente de esta ficcionalización de la historia narrada, en el momento en que la actriz se presenta frontalmente ante la cámara: "mi nombre es Analía Coucyero, soy actriz, y en esta película represento a Albertina Carri" **[Figura 33]**.



Figura 33. Presentación de la actriz ante el espectador en *Los rubios*

De este modo, la película propone una reflexión sobre las fronteras entre realidad y ficción, así como sobre la noción de autenticidad del relato. De manera explícita, se muestra que su protagonista real, la directora argentina, participa en la construcción de la historia desde una posición deliberadamente distanciada, lo que subraya el carácter autorreflexivo del documental. En determinados momentos, la directora aparece en escena para explicar cómo debe ser interpretado su testimonio por la actriz que la representa.

Un ejemplo de ello se observa cuando la actriz debe repetir en varias ocasiones un mismo fragmento con el fin de transmitir un recuerdo íntimo de la directora: "odio el deseo antes de soplar las velitas en cada cumpleaños, porque me pasé muchos años pidiendo que vuelvan

papá y mamá, y todavía me pasa, que no puedo evitar pensar cada vez que soplo la velita que vuelva papá y mamá y que vuelvan pronto". Durante esta secuencia, la directora interrumpe reiteradamente la interpretación y ofrece indicaciones precisas, como: "¿Podemos cortar? Por ahí decirlo un poco más rápido (…) y que te detengas un instante y sigas, pero como si lo dijeses rápido (…) No repetiría la palabra 'odio', porque es muy fuerte" (min. 01:17:50) **[Figura 34]**. Esta puesta en escena evidencia el proceso de construcción del testimonio y refuerza la dimensión reflexiva del documental.



Figura 34. Conversación entre la actriz y la directora
sobre la interpretación de su papel en *Los rubios*

La duplicación de personajes, entre la actriz y Albertina, genera una "desidentificación" (Garibotto y Gómez, 2006, p. 109). Este fenómeno ocurre debido a la ruptura entre la protagonista real y su representación, producto de la construcción de una ficción. Al interponerse esa mediación entre la protagonista y su relato, se altera la autenticidad del testimonio personal.

Por otra parte, los testimonios de amigos y conocidos de los padres de la directora, se presentan en fragmentos descontextualizados, que se observan a lo largo de la película, proyectados a veces en una pantalla, que la actriz, quien representa a Albertina, observa detenidamente **[Figura 35]**.



Figura 35. Análisis de la actriz de los testimonios de conocidos y amigos de los padres de la directora en *Los rubios*

Los registros de las entrevistas son manipulados en tiempo real: se rebobinan, se reencuadran a partir de la cámara sobre una pantalla, se cortan con un mando a distancia, y se alternan entre diferentes cintas de vídeo VHS. La actriz, en su rol de intermediaria, toma notas sobre lo observado y reacciona a los comentarios de los testimonios, incorporando gestos como la risa, en un juego que evidencia el acto de recordar como un proceso dinámico y emocional.

En algunas ocasiones, solo se escucha la voz en off de los testigos, dejando fuera de campo la imagen de quienes participan, mientras la actriz realiza otras acciones en paralelo.

De este modo, los cuerpos de los testigos son, en su mayoría, accesibles únicamente a través de la pantalla, lo que refuerza una distancia significativa en su presencia. Algunas entrevistas se registran desde lejos, de manera casi clandestina, como en las afueras de una casa,

mientras que otras surgen desde el terreno de lo imaginado. Esta narrativa visual muestra la dificultad y las barreras para acceder a testimonios sobre la historia de sus padres, y refleja los silencios y fracturas en la reconstrucción de la memoria.

El proceso documental es explícito y se desarrolla frente al espectador: se muestra al equipo de grabación, las cámaras, los micrófonos e incluso se discuten las dificultades de financiación, rompiendo así la ilusión de un relato cinematográfico tradicional y evidenciando su carácter autorreflexivo.

El testimonio personal de la realizadora sobre el secuestro de sus familiares, cuando tenía tres años, se narra a través de la actriz que la representa. Esta decisión podría interpretarse como una forma de protegerse del dolor que le produce abordar directamente estos recuerdos. Asimismo, las emociones de Albertina son transmitidas a través de la actriz, funcionando como mediadora entre sus vivencias y la representación en la pantalla (Blatt, 2010, p.3)

Asimismo, el testimonio de la única superviviente del centro de detención donde estuvieron sus padres, quien se negó a ser filmada, también se transmite a través de la actriz, lo que genera una doble distorsión: la voz de la superviviente es recreada por otra persona. Esto plantea preguntas sobre la fidelidad del relato que finalmente llega al espectador. La actriz, además, reproduce un dibujo que le mostró la superviviente pero que no quiso darle para el documental, quien había trazado de memoria la disposición de las celdas del centro de detención **[Figura 36]**.

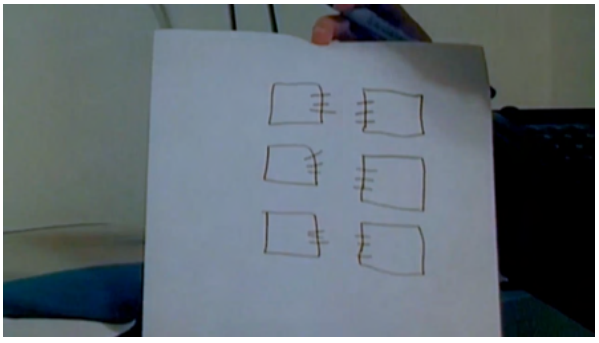


Figura 36. Representación del dibujo de superviviente
de centro de detención en *Los rubios*

En sus reflexiones, se menciona: “el campo es el lugar de la fantasía o donde comienza mi memoria. Cuántas veces vi llegar a mi papá en caballo o en colectivo” (min.01:01:00), mostrando cómo los límites entre la realidad y la imaginación se entrelazan en su reconstrucción.

La directora argentina recurre a la ficción y la fantasía como extensiones de su memoria, integrando escenas recreadas con piezas de *Playmobil* **[Figura 37]**, que representan escenas idílicas familiares o imaginarias, sin narración oral.



Figura 37.Recreación de recuerdos de la directora con Playmobil en *Los rubios*

Otra forma de extensión de la memoria en la que se mezcla lo real con la ficción es con reflexiones sobre emociones personales a través de la voz de la actriz. Por ejemplo, la frase: "¿por qué mamá no se fue del país o por qué me dejó en el mundo de los vivos?" (min.01:01:30) se acompaña de un grito que visual y sonoramente representa su dolor, integrando el pensamiento reflexivo con una expresión emocional materializada **[Figura 38].**



Figura 38. Grito de la actriz en *Los rubios*

En la escena final, la actriz se pone una peluca rubia, acto que repite todo el equipo de grabación mientras se alejan por el camino **[Figura 39]**.



Figura 39. Escena final con pelucas rubias en *Los rubios*

Este hecho es relevante dentro de la narración de la película y se habla de ellos en diversas escenas. Un ejemplo de ello es la conversación entre la directora y la sonidista, cuando Albertina dice: “no es despectivo, despectivo en todo caso hacia los rubios” y la sonidista le responde “se hizo demasiado hincapié, en que blanco, rubio o extranjero”. A continuación se graba la entrevista con la actriz que dice: “lo que era extraño era como llamábamos la atención en el lugar porque, digo más allá de la cámara, éramos como un punto blanco que se movía, y era muy evidente que no éramos de ahí, éramos extranjeros para ese lugar y me imagino que era parecido a lo que pasaba en su momento con mis padres” (min.18:50).

Las interpretaciones de estas escenas son variadas. En su análisis, Garibotto y Gómez (2006) abordan la noción de "identificación afectiva con los oprimidos", al tiempo que critican que la construcción de una identidad distorsionada (p. 121-122). Según estos autores, la escena sugiere que "no hay reconstrucción, sino distorsión" (p. 122).

En esta película se interroga la veracidad del recuerdo y de su representación, creando un vínculo entre la historia personal de la directora y el contexto histórico en el que se inscribe.

La memoria de la directora se presenta como una forma de posmemoria, entendida —como se definió en el capítulo 2— como la relación que la generación posterior establece con experiencias traumáticas que no vivió directamente, pero que le fueron transmitidas de manera tan intensa y afectiva que adquieren la consistencia de recuerdos propios. Se trata de una memoria mediada, construida a partir de relatos, imágenes y silencios heredados, donde la conexión con el pasado no se basa en la experiencia vivida, sino en la imaginación, la proyección y la reconstrucción narrativa.

Este proceso es precisamente el que articula *Los rubios*: una búsqueda por reconstruir los recuerdos personales de la directora a partir de testimonios ajenos, imágenes, vídeos y lugares

que, sin embargo, no pueden recuperarse de manera plena. La narrativa fragmentada, descontextualizada y quebrada que la película despliega refuerza esa imposibilidad de restitución total del pasado. Al mismo tiempo, incorpora elementos performativos e imaginarios que no buscan completar la memoria, sino evidenciar su carácter mediado, oscilando entre lo real y la ficción para construir un relato sobre la experiencia de la ausencia.

En esta película, el cuerpo es un elemento mediante el cual se articula la memoria, el dolor y la reconstrucción de una historia traumática, que, por su propia naturaleza, se muestra imprecisa e imaginativa. La representación de los sentimientos de Albertina se traslada al cuerpo de la actriz, quien actúa como "mediadora" entre su identidad y su historia. Así, el testimonio se vive a partir del movimiento de su cuerpo, sus gestos y expresiones que ficcionalizan las emociones de la verdadera protagonista. Sin embargo, en algunas escenas específicas, se muestran las reacciones de Albertina frente al relato contado por la actriz sobre su vida, momentos en los que a veces sonríe y otras veces observa con una expresión seria y triste **[Figura 40].**



Figura 40. Fotograma de la directora en *Los rubios*

Por otro lado, los cuerpos de los entrevistados que relatan sus testimonios, se presentan muchas veces a través de pantallas, lo que los convierte en cuerpos “ausentes" observados a distancia, haciendo evidente la dificultad de acceder a una experiencia real compartida de los sucesos narrados por los testigos.

El cuerpo se convierte en un elemento simbólico de la memoria dentro de la narración, y traza una frontera en la que los recuerdos mutan y se distorsionan entre el testimonio indirecto y la reconstrucción teatralizada y mediada del pasado.

4.3.2. El caso de *Memorias de un cuerpo que arde* (2024) de Antonella Sudasassi

En diálogo con *Los rubios,* el documental costarricense *Memorias de un cuerpo que arde* (2024), dirigido por Antonella Sudasassi Furniss, propone una reflexión sobre la sexualidad femenina atravesada por múltiples formas de violencia de género. La obra se construye a partir de los testimonios de ocho mujeres, con énfasis narrativo en tres de ellas —Ana, 68 años; Patricia, 69; y Mayela, 71— cuyos cuerpos no son expuestos en pantalla, pero cuyas voces articulan el relato desde el fuera de campo.

Desde los primeros minutos, un intertítulo explicita la decisión de preservar el anonimato de las participantes: "las mujeres que cuentan sus historias prefirieron el anonimato". Esta elección ética y estética desplaza la mirada hacia la palabra y la memoria, reforzada por las propias voces de las testimoniantes, quienes afirman la necesidad de no ser reconocidas "para hablar con libertad" (min. 00:59). El anonimato se configura así como una condición habilitante del testimonio, posibilitando la emergencia de relatos íntimos sobre sexualidad, deseo, culpa, miedo y violencia.

Según la directora, la realización del film se sustentó en una investigación de tres años, durante la cual convocó a mujeres de distintas clases sociales y experiencias de vida para recoger relatos heterogéneos.

En lugar de recurrir a imágenes de archivo o reconstrucciones realistas, Sudasassi trabajacon tres actrices que representan a un mismo personaje en distintas etapas de su vida —infancia, juventud y madurez—, funcionando como encarnaciones simbólicas de las experiencias de las testimoniantes. La puesta en escena subraya su carácter ficcional al mostrar el equipo de rodaje y la preparación de las escenas **[Figura 41]**, lo que resalta la distancia entre experiencia vivida y representación.



Figura 41. Actriz en la madurez que representa a las mujeres (izquierda) y equipo de grabación (derecha) en *Memorias de un cuerpo que arde*

Estas actrices operan como cuerpos delegados, recorriendo los recuerdos desde una dimensión evocativa, sensorial y poética. Acciones cotidianas, como leer o desplazarse por la casa, se transforman en espacios imaginarios: el salón se convierte en una feria, aparece un vendedor de algodón de azúcar y la protagonista observa su infancia desde una lógica fragmentaria y onírica **[Figura 42]**. De este modo, el documental articula testimonio y ficción para representar la memoria como un proceso subjetivo, discontinuo y afectivo.

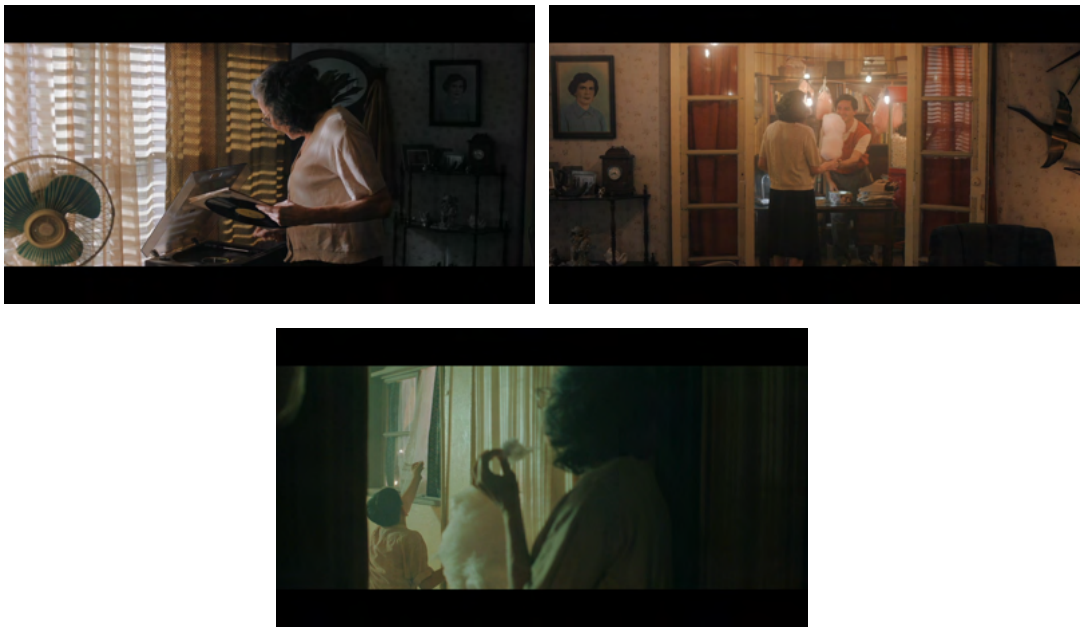


Figura 42. Escena cotidiana escuchando un disco (arriba izquierda); transformación del salón en una feria con la aparición del vendedor de algodón de azúcar (arriba derecha); la mujer observa su pasado ficcionalizado (inferior abajo)

La repetición performativa de la palabra refuerza la función del cuerpo delegado: lo que se escucha en la voz en off se retoma y enuncia en escena. Por ejemplo, la actriz simula mirar el móvil mientras reproduce el testimonio: "Yo siempre le he dicho a mi hija mayor cuando yo me muera : cuidadito, usted vea, con unas uñas arregladas, por favor" (min. 16:14) **[Figura 43].** Este recurso conecta voz y cuerpo, convirtiendo a la actriz en soporte de la memoria narrada.



Figura 43.Actriz repitiendo el testimonio de una de las mujeres en *Memorias de un cuerpo que arde*

Aunque toda la película se desarrolla en la casa, este espacio no permanece estable, sino que se transforma conforme avanzan los relatos. La casa se convierte en un espacio mental y simbólico, contenedor de la memoria corporal y emocional de las protagonistas, reforzando la intersección entre experiencia íntima y representación ficticia. La ausencia de cuerpos visibles no implica negación de la corporalidad; al contrario, el cuerpo femenino se manifiesta a través de la voz, la memoria y la imaginación, cuestionando formas tradicionales de representación y habilitando un espacio de enunciación autónomo y sensible.





Figura 44. Planos finales de las protagonistas de espaldas o de perfil
en *Memorias de un cuerpo que arde*

Finalmente, los cuerpos de las protagonistas solo aparecen al final, de espaldas o de perfil **[Figura 44]**, lo que consolida una presencia corporal tardía, pero simbólicamente decisiva.

4.4. El cuerpo de otros: reconstrucción colectiva de la memoria en *Invasión* (2014) de Abner Benaim

Invasión reconstruye la invasión militar ilegal estadounidense, una ofensiva imperialista lanzada el 20 de diciembre de 1989 bajo la administración del presidente George H. W. Bush, cuyo objetivo real fue imponer por la fuerza los intereses geopolíticos de Estados Unidos en Panamá (Yao, 2009, Gandásegui, 2009). Bajo el pretexto de derrocar a Manuel Noriega —acusado de narcotráfico y de erosionar la democracia—, la operación se extendió hasta enero de 1990 y culminó con su detención ilegal, evidenciando una vez más el uso de la violencia militar como herramienta de dominación y control sobre los pueblos de América Latina. Según Yao (2009), Estados Unidos desplegó sobre Panamá toda su potencia de fuego, saturando el escenario bélico con naves, aeronaves, vehículos, armas, municiones y equipos nunca antes utilizados en combate real, configurando un ataque desproporcionado contra un país pequeño y desarmado (p.67). En los testimonios recogidos por el documental se menciona el despliegue de aproximadamente 32.000 soldados estadounidenses (min. 54:02). Aunque no existe una cifra oficial consensuada sobre el número de víctimas, algunos testigos estiman que las muertes podrían haber alcanzado las 7.000 personas (min. 20:42).

La película de Abner Benaim se centra en la memoria de quienes vivieron la invasión, articulando un espacio donde los cuerpos de otros recrean los recuerdos del testigo en un proceso de cocreación con el director, los testigos y los participantes.

Los primeros ocho minutos del documental presentan testimonios directos frente a cámara, capturados mediante planos medios fijos y sin intervención del director, evidenciando tanto el micrófono como la naturaleza mediada de la grabación **[Figura 45]**. Por ejemplo:

> Yo estaba limpiando mi cuarto, eran ya casi las doce de la noche (...) y en el momento en el que tenía la radio prendida de repente se interfiere la transmisión y entran unas voces de los americanos (...) diciendo 'Alpha' 'Charlie' pasándose códigos. De una vez entendí en ese preciso momento que habíamos sido invadidos" (min. 01:03).
>
> Recuerdo ese sonido, que yo creo que ningún panameño lo va a olvidar, el sonido de las bombas cayendo. Que era como 'Pan-clan-clan, pan-clan-clan (min. 02:05).



Figura 45. Testigos entrevistados en la *Invasión*

Posteriormente, el director aparece en escena como parte del equipo de filmación, operando cámaras y micrófonos, y dando instrucciones sobre cómo organizar los testimonios y recreaciones. Su presencia no mediatiza y organiza la co-construcción de la memoria: "Aquí hay otro señor que podríamos hablarle" (dirigiéndose a un transeúnte) "Estamos haciendo una escena de un documental que estamos haciendo sobre la invasión, y nos falta una persona, no sé si le interesa ganarse algo con eso" (min. 08:12) **[Figura 46].**



Figura 46. El director con el equipo de grabación (izquierda)
y en la búsqueda de testigos (derecha) en *Invasión*

En la secuencia siguiente, se hace evidente la recreación de los testimonios **[Figura 47]**:

> Director: "¿Viste cuando recogían muertos y eso?"
> Testigo: "Sí, desde la calle 27 hasta la 21"
> Director: "¿Y viste en el momento que los recogían cómo era?"
> Testigo: "Sí, los tiraban" (min. 09:43).

Durante la recreación, el director instruye al grupo de participantes:

> "Está bien. Nosotros no estamos haciendo una recreación tipo Hollywood. Si se nota que es una persona viva no pasa nada" (min. 09:43).



Figura 47. El entrevistado (izquierda) y la recreación
de su testimonio (derecha) en *Invasión*

Más adelante, el director explica la ética del proceso y la base de la reconstrucción:

> Como esta película no trata realmente de lo que pasó en la invasión sino de la memoria de la invasión. No voy a usar ni fotos ni videos de la época. Pero si tengo que verlo porque es cine. Entonces vamos a ponerlos a ustedes sin maquillaje, sin sangre, sin nada, así como están, acostados como si fueran muertos (min. 16:46).

Durante la colocación de los cuerpos, los testimonios continúan corrigiendo y guiando la escena **[Figura 48]**:

> Director: "Más pegado para la acera señora"
> Testigo: "Los cuerpos no estaban muy cerca, estaban regados pa' acá y pa' allá"
> Director: "¿Tú viste cómo era? ¿Era más o menos así como se veía?" (min. 16:50).



Figura 48. Proceso de escenificación en *Invasión*: grupo de personas atendiendo las indicaciones del director (superior izquierda), testigo interviniendo en la puesta en escena (superior derecha), director operando desde la cámara (inferior izquierda) y representación de los muertos en la calle (inferior derecha).

Otros testimonios reconstruyen momentos concretos de la invasión. La voz del testigo evoca la llegada incesante de cadáveres durante la primera noche **[Figura 49]**:

> Yo recuerdo la primera noche que seguían bajando cadáveres. La primera noche cuatrocientos ochenta y algo y seguían llegando y seguían llegando. Yo calculo unos 800. Pero cuando voy a buscar el libro, todas esas hojas las habían arrancado (min. 18:24).



Figura 49. Recreación del recuerdo del testigo: llegada del cuerpo a la morgue (izquierda) y su clasificación en una casilla de almacenamiento (derecha) en *Invasión*

Al mismo tiempo, la imagen muestra la recreación de ese recuerdo a través de un cuerpo anónimo que es trasladado y posteriormente clasificado en la morgue, donde es introducido en una de las casillas de almacenamiento.

Este relato pone de relieve tanto el valor de su testimonio como la intención de borrar de la historia a las víctimas de la invasión.

En otra escena, un testigo describe la caída de los soldados:

> Cuando llegamos encontramos que estaban bajando los paracaídas con los soldados (...) ellos caían y quedaban medio enterrados en el barro, hasta la cintura, y gritaban '¡por favor, ayúdenme!'

La secuencia evidencia cómo el director media activamente la recreación del recuerdo, indicando ajustes para que la puesta en escena sea más precisa: "¿Ahí se hunden los pies, o no? Entonces, mira, prueba en el hueco" (min. 23:12) **[Figura 50].**



Figura 50. Indicaciones del director (izquierda) y recreación de la escena de los soldados en el barro (derecha superior e inferior izquierda) y testigo (inferior derecha)

Estas escenas se inscriben en un contexto histórico específico: según Gandásegui (2009), la invasión sirvió también para experimentar nuevas armas y tácticas militares, incluyendo saltos en paracaídas desde 160 metros (p. 85), lo que agrega una dimensión de violencia sistemática al relato.

El director continúa guiando la reconstrucción de la memoria, coordinando simulaciones de incendios y otros eventos que se entrelazan con los testimonios de las víctimas, asegurando que cada gesto y cada cuerpo refuercen la materialización del recuerdo **[Figura 51]**:

> Vamos a sacar fuego por las ventanas (...) y así se puede hacer una simulación del fuego de una casa de El Chorrillo (...) Los bomberos no pudieron hacer nada por las detonaciones que hacían (min. 28:45).

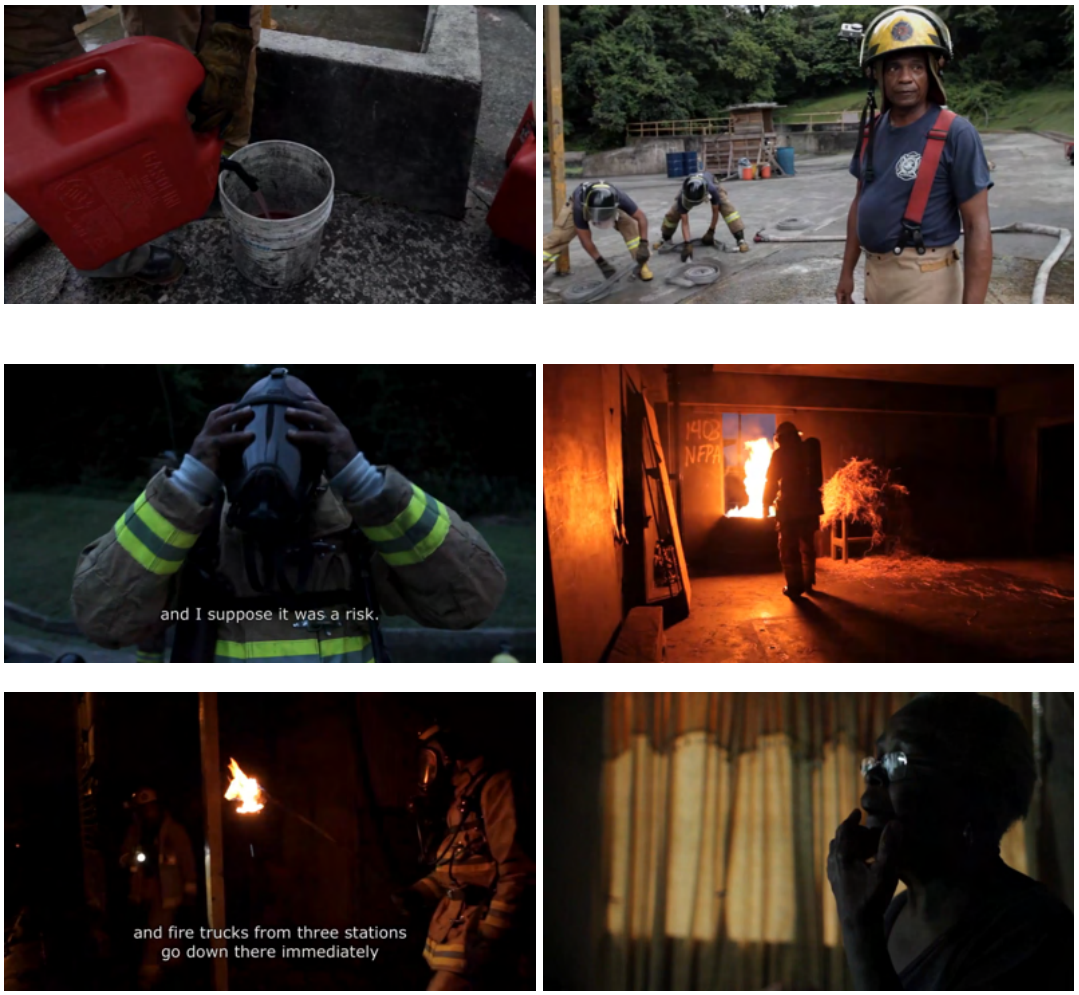


Figura 51. Preparación del simulacro de los incendios y testiga que cuenta el incendio de su casa (inferior derecha) en *Invasión*

El testimonio de un sobreviviente dice:

> Toda esa estructura estaba prendida. Ya se había prendido todo y estábamos en el balcón que era de cemento (...) y me dijeron 'salta' y yo dije 'no' y tiré al más chico, a Rafa que ahora tiene 33 (...) vino mi yerno, se tiró, después vino una

> vecina y ayudé a tirar los hijos abajo (...) Quedamos mi hija y yo. Mi hija se tiró y se golpeó la frente (...) Yo me fracturé las rodillas (min. 37:20).

Estos incendios representan el bombardeo del 20 de diciembre, en el que 4 mil viviendas fueron destruidas en El Chorrillo, dejando sin hogar a más de 14 mil personas (Gandásegui, 2009, p.85)

Otros momentos reconstruidos incluyen los saqueos, narrados por algunos testigos **[Figura 52]**: "Tú veías a la gente y de repente había un saqueo colectivo, y tú ves a la gente con millones de cosas" (min. 43:54).



Figura 52. Testigo (izquierda) y escena que recrea su testimonio sobre los saqueos (derecha) en *Invasión*

El documental muestra una diversidad de opiniones sobre la invasión: personas que rehúsan hablar, otras que consideran el tema doloroso, y algunas a favor de la intervención. En todos los casos, la película recurre exclusivamente a testimonios directos.





Figura 53. Recreaciones de los testimonios en *Invasión*

En los últimos minutos, las recreaciones se muestran completas, como escenas de ficción construidas a partir de los recuerdos, donde los cuerpos de otros materializan la memoria del testigo de manera colaborativa con el director y los participantes **[Figura 53]**.

Tras haber analizado el cuerpo del testigo como portador directo del recuerdo en *Teatro de guerra* y el cuerpo delegado como mediación narrativa en *Los rubios* y *Memorias de un cuerpo que arde*, *Invasión* evidencia un modelo de testimonio basado en la co-construcción: la memoria ya no se representa desde la identificación individual, sino a través de una práctica compartida en la que múltiples cuerpos de actores no profesionales encarnan una experiencia común. Este desplazamiento prepara el terreno para el análisis del cuerpo animado, donde la ausencia física del cuerpo humano abre nuevas formas de representación del trauma y del recuerdo.

4.5. El cuerpo animado

4.5.1. El giro animado en el testimonio traumático

En las últimas décadas, la animación ha emergido como una estrategia cada vez más relevante en el cine documental, particularmente en la representación de sucesos ligados a la memoria y al trauma. Fenoll (2018) señala que “la convergencia del cine de animación y documental se ha consolidado como una nueva vía de expresión narrativa en el ámbito de la memoria y de los sucesos traumáticos” (p. 53), mientras que Zylberman (2022) confirma que

se ha producido un "giro animado" en el documental, con un uso creciente de la animación para representar la realidad (p. 17), aunque su empleo se ha expandido notablemente en los últimos años (p. 19).

La animación no se limita a una función ilustrativa, sino que constituye una herramienta narrativa que permite superar limitaciones propias del registro audiovisual convencional. Honess Roe (2013) explica que la animación puede funcionar como sustitución mimética o no mimética para representar hechos inaccesibles por razones temporales, geográficas o personales, y como recurso evocativo, capaz de transmitir emociones, estados de ánimo y experiencias que las imágenes de acción real no logran capturar (p. 25 en Zylberman, 2022, pp. 22-24). Esta flexibilidad convierte a la animación en un recurso clave para abordar testimonios traumáticos, ya que permite visibilizar lo "invisible" y modular la recepción ética del espectador (Zylberman, 2022, p. 24).

Fenoll (2018) destaca varias ventajas de la animación en el documental de memoria y trauma: "facilita superar la ausencia de imágenes de archivo, suavizar el grado de representación de los sucesos traumáticos, abaratar costes, conectar la memoria con las nuevas generaciones y favorecer la empatía del espectador." (p. 45).Ejemplos representativos de esta tendencia incluyen *La imagen perdida* (*L'image manquante*, 2013) de Rithy Panh, *Huye* (*Flee*, 2021) de Jonas Poher Rasmussen y *30 años de oscuridad* (2011) de Manuel Martín y *La historia del oso* (*Bear Story*, 2014) de Gabriel Osorio. Estas obras demuestran cómo la animación se ha consolidado como una herramienta eficaz para reconstruir experiencias traumáticas y hacerlas accesibles a la memoria colectiva (Fenoll, 2018, p. 46).

Asimismo, la animación permite introducir un mecanismo de distanciamiento brechtiano, modulando la iconicidad de la representación y ofreciendo al espectador una distancia emocional que hace más soportable la exposición al trauma (Sánchez-Biosca, 2016, p. 17 en Fenoll, 2018, p. 46).

La convergencia del cine de animación y documental se ha consolidado como una nueva vía de expresión narrativa, que también traduce experiencias subjetivas, emociones y sensibilidades de los protagonistas, convirtiendo la animación en un componente central del testimonio (Fenoll, 2018, p. 53). Este enfoque resulta particularmente pertinente para analizar obras como *Carne* (2019) de Camila Kater, donde el cuerpo de las protagonistas se representa

a través de la animación, conectando directamente la experiencia subjetiva con la dimensión estética y ética de la narración.

4.5.2. El caso de *Carne* (2019) de Camila Kater

El cortometraje de animación *Carne* (2019), de Camila Kater, articula las experiencias de cinco mujeres brasileñas desde la juventud hasta la edad adulta. A lo largo del film, el cuerpo de las testigos constituye el eje narrativo y el elemento común que vincula los distintos relatos, funcionando como un espacio donde se inscriben las experiencias de género y las formas de violencia estructural que atraviesan sus vidas.

La representación del cuerpo se construye en estrecha relación con las voces en off que conducen la narración. De este modo, el cuerpo de las protagonistas no aparece como una presencia física registrada, sino como una entidad imaginada a partir del relato oral y su traducción visual en la animación. Esta elección desplaza el régimen de la mirada hegemónica y cuestiona la tradicional objetualización del cuerpo femenino, reforzando el carácter mediado del testimonio y situando la experiencia subjetiva en la forma en que esta es narrada y visualizada la película.

En la secuencia inicial, el cuerpo se configura únicamente a través del lenguaje, sobre un fondo negro, acompañado por una voz que afirma "creo que ninguna mujer vive en su propio cuerpo. Yo siempre fui una niña gorda. Pero mi peso nunca fue un problema en mi escuela" (min. 00:35). Esta elección formal subraya la primacía de la voz como portadora de la experiencia y sitúa al cuerpo como una construcción discursiva antes que como una presencia visible.

En otros momentos, la animación muestra fragmentos corporales aislados que enfatizan aspectos concretos del testimonio. Por ejemplo, cuando la narradora menciona que "los flacos y con piernas largas eran muy rápidos" (min. 00:40), la imagen se limita a representar la mitad inferior de un cuerpo en movimiento, reforzando visualmente el sentido del relato **[Figura 54**]. Estas decisiones formales permiten que el cuerpo, aún fragmentado y animado, funcione como un soporte narrativo que traduce y amplifica las experiencias relatadas.



Figura 54. Animación de piernas en *Carne*

El cuerpo también se representa mediante figuras, de forma metafórica, como la de una muñeca inerte, inmóvil, inquietante **[Figura 55]** para representar la exigencia de la madre hacia una de las protagonistas de moldear un cuerpo perfecto, sin defectos. La imagen de la muñeca opera como una crítica directa a los modelos patriarcales de feminidad, que reducen el cuerpo de las mujeres a un objeto ornamental y controlable, reforzada por el testimonio: "ella quería una muñeca para ponerla bonita" (min. 02:02).



Figura 55. Representación de la mujer a través de un muñeco en *Carne*

En algunas escenas, determinados elementos del cuerpo se presentan de forma casi abstracta, como el pecho, el color de la piel o la vagina, reducidos en ocasiones a líneas, contornos o formas esquemáticas. Esta abstracción visual rechaza la sexualización y la fetichización del cuerpo femenino, y busca traducir experiencias corporales vinculadas al deseo, la transformación y la autoexploración desde una perspectiva situada. Un ejemplo de ello aparece cuando la narradora afirma: "mi cuerpo despierta energías y yo tengo que aprender a lidiar con eso", mientras la imagen muestra una animación compuesta por líneas y ondas en movimiento **[Figura 56]**. A través de esta abstracción visual, el film desplaza el énfasis del cuerpo como "objeto" visible hacia el cuerpo como experiencia vivida y sentida, reivindicando una corporalidad femenina autónoma frente a los discursos normativos que

históricamente la han disciplinado.

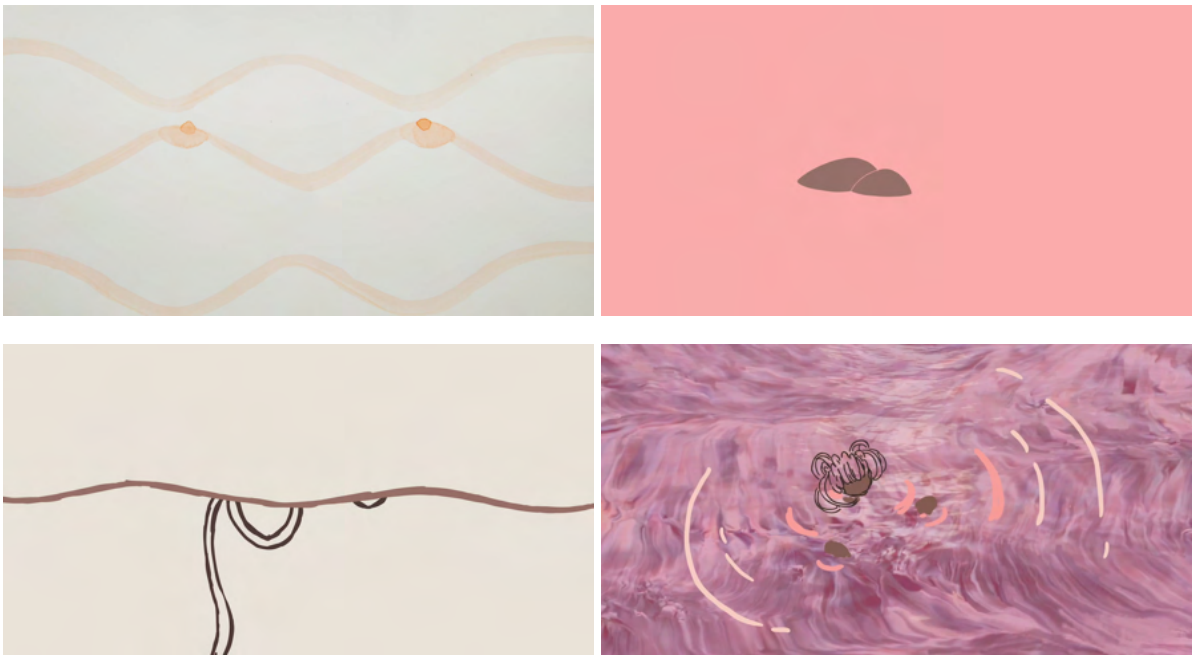


Figura 56. Representación del cuerpo de la mujer en *Carne*

En otro momento, los procesos fisiológicos del cuerpo femenino, como la menstruación o la menopausia, se representan mediante recursos visuales abstractos **[Figura 57]**.

Estas transformaciones, tradicionalmente silenciadas o estigmatizadas en el espacio público y audiovisual, adquieren centralidad en el relato. Al abordar la menopausia, una de las voces testimoniales señala:

> La menopausia no llega de repente. Las hormonas no desaparecen así de tu vida. Disminuyen gradualmente. Y surgen cambios en la vida, a los que tienes que adaptarte. La musculatura entra en una relación diferente. Cambia el ritmo, y el cuerpo pide otro tipo de movimiento y energía. Engordamos. Ya no vuelves a tener ese cuerpo joven.





Figura 57. Representación de la menstruación en *Carne*

La elección de una representación no figurativa permite traducir visualmente estas transformaciones corporales y emocionales sin recurrir a imágenes normativas o medicalizadas del cuerpo femenino. De este modo, la animación opera como una herramienta testimonial que visibiliza experiencias corporales atravesadas por el mandato de la juventud, la productividad y la adecuación a modelos corporales hegemónicos. En este sentido, *Carne* inscribe estos procesos vitales dentro de una crítica más amplia a las violencias simbólicas que regulan y jerarquizan los cuerpos de las mujeres a lo largo de su ciclo vital.

En otra de las historias, el cuerpo se representa a través del color, utilizando tonalidades de rosa y marrón para aludir al color de la piel. Mientras la narradora reflexiona sobre su experiencia como mujer negra y nombra su piel como "el color del pecado" (min. 05:05), la animación introduce imágenes de filetes de carne que funcionan como una alegoría visual del cuerpo de la mujer, articulando"la hipersexualización de la mujer negra" (min. 05:15) y la cosificación histórica de los cuerpos racializados **[Figura 58].** Esta alegoría también puede interpretarse como metáfora visual, ya que conecta un objeto concreto (el filete) con conceptos abstractos de opresión y violencia simbólica. La asociación remite a una larga tradición de violencia colonial y racista que ha reducido el cuerpo de la mujer negra a un objeto de deseo y consumo.

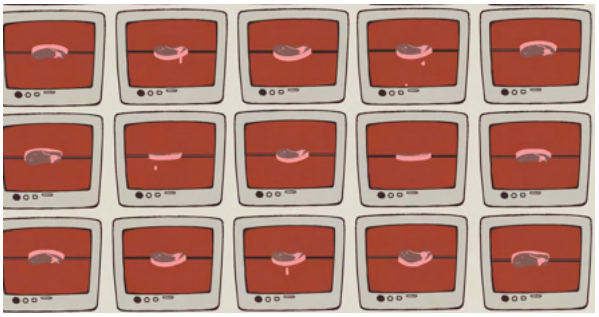


Figura 58. Filetes de carne en *Carne*

En el capítulo titulado “Bien hecha”, la protagonista enuncia de manera explícita la dimensión política de su experiencia corporal al afirmar: “cuando era niña, pensé que era mal negocio ser mujer, porque aquel cuerpo limitaba las libertades” (min. 08:50). Este testimonio condensa una toma de conciencia temprana sobre cómo el cuerpo femenino se convierte en un territorio regulado por normas sociales que restringen el movimiento, el deseo y la autonomía desde la infancia.

A este relato lo acompañan animaciones que transitan de lo figurativo a lo abstracto, con una fuerte presencia de líneas en tensión, formas inestables y colores en constante desplazamiento **[Figura 59]**. Estos recursos visuales no buscan ilustrar de manera literal el testimonio, sino traducir afectivamente el conflicto interno y la resistencia de la protagonista frente a las limitaciones impuestas a su cuerpo.



Figura 59. Fotogramas de *Carne*

En la última historia, la voz en off enuncia un momento de reconciliación con el propio cuerpo: “después de esa lucha contra él, yo me siento bien dentro de él hoy, con 79 años”

(min. 10:26). La animación muestra el cuerpo de una mujer sentada, en una postura cercana a la meditación o al descanso, cuya inmovilidad y composición sugieren calma, aceptación y una relación apaciguada con la corporalidad tras una vida atravesada por conflictos y resistencias **[Figura 60]**



Figura 60. Representación del cuerpo de la mujer a los 79 años en *Carne*

Las experiencias corporales de las cinco mujeres, aunque íntimas y subjetivas, se proyectan hacia lo colectivo. La película desplaza lo personal a lo común, mostrando múltiples cuerpos femeninos animados que coexisten en un mismo espacio y evidencian una memoria corporal compartida marcada por violencia, resistencia y reconstrucción **[Figura 61].**



Figura 61. Cuerpos de mujeres animadas en *Carne*

En este contexto, la animación funciona como herramienta narrativa para representar lo que las imágenes de acción real no podrían mostrar. Desde la perspectiva de Honess Roe (2013), en *Carne* cumple funciones mimética y no mimética al reconstruir hechos inaccesibles o imposibles de filmar directamente, como experiencias de violencia infantil o transformaciones corporales privadas, mientras que su función evocadora permite transmitir emociones, sentimientos y estados de ánimo, haciendo imaginar al espectador las sensaciones y perspectivas de las protagonistas.

La obra consolida así la animación como un recurso ético, estético y narrativo central para abordar memorias traumáticas, utilizando imágenes de manera metafórica, alegórica y experimental, e invitando al espectador a reflexionar sobre la complejidad, diversidad y dimensión colectiva del cuerpo femenino como testimonio de las realidades que atraviesan estas mujeres a lo largo de su vida.

4.6. El cuerpo del espectador en las instalaciones inmersivas, RV y 360º: testimonios revividos

Uno de los aspectos más interesantes del formato de una instalación es cómo la obra puede transformar el espacio de exhibición en un entorno inmersivo, invitando a participar al espectador activamente en la experiencia. En ese sentido, Marín (2021) describe la inmersión como el acto de introducirse en un espacio real o imaginario. Entonces, es la persona quien "entra" al entorno y genera como resultado una experiencia inmersiva (p. 3).

Esta vivencia con características inmersivas se propicia de diferentes formas que potencian en mayor o menor grado dicha inmersión, de forma física y psicológica (Marín, 2021, p. 3).

Desde esta perspectiva, Thierry de Duve (1987) define la instalación como un establecimiento que:

> Establece relaciones de complicidad con la arquitectura circundante, lo cual se entiende fácilmente, dado que su literalidad es del mismo orden: tanto espacio cualitativo como volumen objetivo, casi funcional. Por este hecho, incluye al espectador como un habitante, pero un habitante forzado, al que le dirige una demanda violenta de espacio (p. 190).

De este modo, en estos formatos, se exige la presencia del cuerpo del espectador. La inclusión del usuario en la obra es una característica que ha sido ampliamente discutida por autores como Català (2015), Sucari (2009) o León (2001), quienes subrayan cómo el espacio en la instalación cobra importancia y se amplifica.

En este punto, es importante hacer una distinción entre las instalaciones artísticas y las temáticas. Las primeras pertenecen al ámbito del arte conceptual y, en ellas, el espacio de exhibición, del museo o de la sala de exposiciones, sirve como simple escaparate de la obra, por regla general. En las temáticas, sin embargo, el espacio se convierte en una plataforma que contiene relaciones entre distintos medios que dan una visión dinámica de un tema, lo exploran. Las artísticas no pueden considerarse documentales, pero las temáticas, sí, en el ámbito del posdocumental (Català, 2021, p. 81).

En las instalaciones temáticas posdocumentales que utilizan formatos como la realidad virtual, la realidad aumentada o imágenes de 360º, como la instalación de inmersiva *Carne y arena* (2017) de Alejandro González Iñárritu y la instalación inmersiva *Vida y obra de Frida Kahlo* (2021) de Acciona Ingeniería Cultural, la ilusión de inmersión en el espacio virtual resulta central para la construcción de un nuevo tipo de experiencia (Nash, 2012, p. 97). Desde esta perspectiva, vincular realidad virtual y experiencia es necesario para entender este tipo de formatos, ya que lo que se vive en ellos no se limita a lo visual, sino que activa también una dimensión sensorial y corporal.

En este contexto, el cuerpo adquiere un papel central en la interacción con las imágenes, ya que, como señala Belting (2012), estas permanecen vinculadas a nuestra corporalidad (p. 24). De manera similar, la percepción, que es el puente entre el cuerpo y el entorno, también está ligada al cuerpo (Belting, 2012, p. 37). Este vínculo establece cómo el cuerpo da forma a la creación de la imagen, pero también a su recepción. Así se subraya el papel fundamental de lo sensorial y físico en el proceso de significación visual. De igual modo, se establece una relación entre "imagen-cuerpo-medio", en el que hay una conexión entre la imagen y el cuerpo del espectador (Belting, 2012, p. 37).

Con respecto a la instalación, el visitante se desplaza en el espacio físico de la sala y va seleccionando imágenes a través de la libertad de su mirada y del movimiento corporal. En el caso de la realidad virtual, el movimiento físico se corresponde con el espacio virtual, con un grado de equivalencia alto entre lo físico/virtual (Marín, 2021, p. 12).

Por tanto, el cuerpo del espectador, es una herramienta fundamental para la construcción de la narración, a través de él, se produce la inmersión física en el documental.

En este sentido, Nash (2018) hace mención a un "tercer espacio" que se forma a partir del cuerpo:

> Desde la deambulación subjetiva por espacios simulados hasta actos más explícitos, crean un "tercer espacio" en el que el cuerpo que actúa sirve para vivificar los acontecimientos. Desde esta perspectiva es posible sugerir que, al igual que algunas formas de cine, la RV podría entenderse como, lo que Williams (1991, p. 3) llama un "género corporal" (p. 98)

Esta "deambulación subjetiva" es individual, ya que no hay interacción con otros participantes, mientras que el mundo representado virtual depende del movimiento corporal del usuario. En consecuencia, "el tiempo resultante es un tiempo subjetivo que puede ser detenido, acelerado o ralentizado a voluntad" (Castañares, 2011, p. 71) Esto genera nuevas formas de narración.

Según Bernard y Andrieu (2014), las realidades virtuales cambian los conceptos de espacio y tiempo, y permiten que los sujetos transformen la forma en la que su cuerpo interactúa y experimenta su entorno (p. 39). Este hecho altera la forma en la que el cuerpo habita los entornos virtuales, al tiempo que difumina las fronteras entre lo físico y lo digital. En este contexto, el dispositivo, concebido como un medio de transporte hacia el espacio virtual, se desvanece al entrar al entorno virtual, junto con cualquier indicio visible de su ubicación física (Marín, 2021, p. 3). Aunque la pantalla permanece presente, para el espectador sus límites se vuelven imperceptibles, al sentirse plenamente "dentro" del espacio virtual. Dicho de otro modo, el "marco que separa al espectador/usuario de la imagen" deja de existir (Nash, 2018, p. 97).

Centrándonos en cómo la forma está condicionada por el medio, podemos observar cómo los tiempos y espacios cambian según los medios. En ese sentido, Marín (2021) expone:

> En los medios audiovisuales como el cine o la televisión el espectador se sitúa frente a la pantalla en su espacio y tiempo propio. El espacio y tiempo fílmico difiere del marco espacial y temporal en el que se encuentra el espectador. Con los formatos inmersivos esta separación entre espacios se rompe, el medio desaparece y la imagen

> se convierte en espacio para el espectador. Tiene lugar un proceso integrador o convergente en el que la historia y el usuario cruzan plataformas y espacios gracias a la unión entre las interfaces y el mundo físico (p. 15)

En otras palabras, la división de espacios que se producían en los medios tradicionales audiovisuales, desaparecen con los nuevos formatos de documental, y el tiempo se convierte en un tiempo subjetivo a través de la experiencia de cada espectador.

Dubois (2004) y Kilpp (2015) sugieren la existencia de un estado específico del medio que impacta en "la estructura del contenido en ella publicado, pasando por aspectos relacionados con la emisión y recepción del mensaje". Por ejemplo, hablan del estado-televisión y el estado-cine. Sobre estos estados, Klipp (2015) expone que: "son conceptos relacionados con las condiciones de recepción de los programas de televisión en los aparatos domésticos y las películas en las salas de cine; son modos de recepción diferentes que actúan sobre los sentidos" (p. 2).

Zilles Borba (2020) añade otro estado, el estado realidad-virtual, cuando existen experiencias multisensoriales e inmersivas en escenarios de 360º de realidad virtual (p.81). Estas interfaces no solo presentan características peculiares en la construcción de narrativas, sino que también facilitan lo que Borba (2020) describe como "habitar una nueva realidad". Este fenómeno ocurre cuando se une la inmersión, que sucede cuando los estímulos sensoriales se proyectan en el cuerpo del usuario (...) con la sensación de presencia, cuando hay estímulos mentales (pp. 85-6).

En esta realidad alternativa, el participante establece una conexión con el entorno virtual mientras se desvincula, en cierta medida, del mundo "real" (León, 2001, p. 8).

La realidad virtual y los formatos inmersivos cambian la percepción y experiencia del espectador en relación al testimonio, colocando al cuerpo como eje central de esta interacción. Estas formas, cambian el rol del usuario, ya que permiten que interactúe y participe en la construcción de la narrativa de forma directa y multisensorial. Así, se abre un marco teórico en el que conceptos como inmersión, presencia, y subjetividad se entrelazan, ofreciendo nuevas perspectivas para analizar el impacto del cuerpo y la tecnología en las formas expandidas de representación narrativa.

4.6.1. Experiencias de las migraciones: el caso de *Carne y Arena* (2017) de Alejandro González Iñárritu

Las migraciones contemporáneas han sido abordadas de manera creciente por el documental iberoamericano, especialmente desde enfoques que privilegian la experiencia subjetiva y testimonial de quienes migran. Estas representaciones permiten dar cuenta de formas de violencia estructural, económica, territorial, racial y jurídica, que configuran los desplazamientos forzados en el contexto global contemporáneo.

En el ámbito audiovisual, la migración se manifiesta como una experiencia marcada por el desarraigo, la pérdida de referentes, la espera y la exposición constante al riesgo. El documental iberoamericano ha abordado estas vivencias a través de estrategias formales diversas, que van desde el registro observacional y el testimonio directo hasta dispositivos híbridos e inmersivos. Cada una de estas modalidades activa formas específicas de relación entre el espectador y el relato migrante, incidiendo de manera distinta en la construcción de empatía, memoria y responsabilidad ética frente al testimonio.

En este contexto, la instalación de realidad virtual en 360º *Carne y Arena* (2017), de Alejandro Iñárritu, representa un punto de inflexión en las formas contemporáneas iberoamericanas de representación testimonial, al proponer una inmersión sensorial y física en la experiencia migratoria. En esta obra, la presencia del cuerpo del espectador resulta esencial para la construcción de la narrativa, dado que la manera en que el cuerpo del "espectador-explorador" se relaciona con la experiencia de realidad virtual modela la historia de forma participativa (Ruszev, 2021, p. 12).

La instalación se estructura en tres partes: en la primera, tras dejar los zapatos en una sala con unos bancos metálicos, el espectador recorre una sala con una temperatura fría con muros de metal, como si fuera un centro de detención; en la segunda, a través de la realidad virtual y con una duración de seis minutos y medio, el espectador cruza el desierto hacia los Estados Unidos; y una última etapa en la que se muestran los testimonios originales de las personas reales que participaron en el proyecto así como sus retratos (Ruszev, 2021, p. 11).

El objetivo del realizador en esta obra era despertar las emociones del espectador y fomentar la empatía hacia las experiencias reales de los migrantes que cruzaron el desierto de Sonora, en la frontera entre Estados Unidos y México, que tuvieron que enfrentarse a los oficiales de

inmigracion estadounidenses; al sumergir al espectador en esta vivencia. Tal como indicó el propio director mexicano:

> Carne y arena es un humilde primer intento de explorar la condición humana y de expresar y compartir una realidad en el nacimiento de un nuevo arte. Sí, estamos parados ante el rostro de una nueva forma de arte cuyo lenguaje y gramática visual todavía intentamos entender. Y al cual las nuevas generaciones explorarán y descubrirán, llevándolo a lugares inimaginables. Nuestra intención, desde el inicio, era subordinar la tecnología a las emociones humanas. Explorar uno de los temas y conflictos más antiguos en la historia humana, con la tecnología más novedosa posible. Una tecnología que (...) nos reunirá dándonos experiencias artísticas o incluso, y sólo virtualmente, rebanadas de nuestra compleja realidad para que podamos entendernos y, por tanto, amarnos más[5].

La instalación está basada en los testimonios originales de inmigrantes y refugiados de México y Centroamérica que participaron en el proyecto. Así lo afirma Iñárritu:

> Invité a algunos de ellos a participar en el proyecto para que sus historias dejarán de ser solamente una estadística para el resto de nosotros y pudieran, en su lugar, ser vistas, sentidas, escuchadas y experimentadas por otras personas (...) Mi intención era experimentar con la tecnología de realidad virtual para explorar la condición humana en un intento por romper con la dictadura del encuadre, dentro del cual las cosas solo se observan, y reclamar el espacio para permitirle así al visitante una experiencia directa, caminando en los pies del inmigrante, por debajo de su piel, y dentro de su corazón[6].

Desde esta perspectiva, *Carne y Arena* no se limita a representar el testimonio, sino que lo expande hacia una experiencia corporalizada, en la que el espectador deja de ser un observador externo para convertirse en un participante activo. Esta experiencia permite entonces vivir un fragmento de los viajes realizados por los migrantes, a partir de los relatos de individuos que lo han vivido en primera persona, transmitiendo la dureza y el sufrimiento

[5] González Iñárritu, A. (2017). *Discurso de agradecimiento tras recibir el Oscar* [Video]. YouTube. Recuperado el 4 de mayo de 2023 de https://www.youtube.com/watch?v=jGI-nCuQuFY, min. 07:38.
[6] González Iñárritu, A. (2017). *Carne y arena* [Instalación de realidad virtual]. Recuperado el 4 de mayo de 2023 de https://phi.ca/fr/carne-y-arena-es/

de su travesía. De este modo, el espectador no solo observa, sino que se convierte en un participante activo, que camina virtualmente junto a los migrantes y comparte, aunque sea de forma mediada por sus creadores, una parte de su recorrido. Para que esta inmersión sea efectiva, como señalan Gutiérrez y Hernández (2003), "debemos conseguir 'engañar' nuestros sentidos, para que nuestra percepción interprete como real algo sintético, proveniente de una simulación por computador" (p. 3).

En *Carne y Arena*, el entorno virtual está diseñado para que los sentidos interpreten esta experiencia como real. El uso del casco de realidad virtual para introducirse en él, facilita el aislamiento del espectador, haciendo que la vista y el oído se centren únicamente en el mundo simulado. La integración de la arena en el suelo de la instalación y el tener que ir descalzos, así como la temperatura fría en la primera parte, ayuda también a la inmersión. La incorporación de arena real en el suelo, la obligación de permanecer descalzo y la modulación térmica del espacio contribuyen a una experiencia sensorial integral, que activa simultáneamente el cuerpo, la emoción y la memoria en el acto de rememorar la migración **[Figura 62]**.

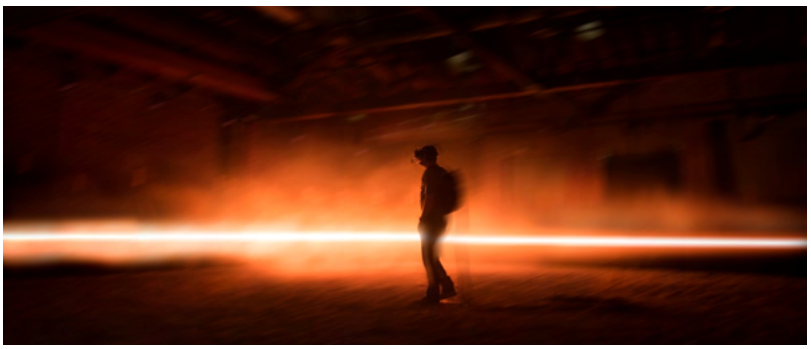


Figura 62. Explorando el desierto con casco de RV
en la instalación de *Carne y Arena*[7]

Este uso de la realidad virtual permite representar espacios que no se limitan a la dimensión física en la que vivimos, sino que también permite disfrutar nuevas experiencias y conectar con realidades ajenas (Gutiérrez y Hernández, 2003, p. 8).

Volviendo a la experiencia del usuario en la instalación, éste navega por un escenario virtual en el que está inmerso, y se produce lo que Whitelaw (2002) llama un "modo subjetivo de

[7] Cidade da Cultura de Galicia. (s. f.). *Foto de Emmanuel Lubezki* [Fotografía]. Recuperado el 4 de mayo de 2023 de https://www.cidadedacultura.gal/es/evento/carne-y-arena-virtualmente-presente-fisicamente-invisible

deambular", en donde el espectador está atento a aquello que ocurre, a los detalles del espacio, con un aire de curiosidad (p. 2).

Este desplazamiento hacia lo corporal y lo subjetivo produce un giro significativo en el estatuto del testimonio, ya que la experiencia fisiológica y psicológica puede ser percibida como "real", aun siendo mediada tecnológicamente. En este tipo de posdocumentales, la virtualidad se proyecta no sólo a partir de la creación de nuevas realidades, sino también a través de procesos psíquicos como la memoria, la imaginación o el sueño (Boulaghzalate, 2015, p. 239).

En esta línea, se hace evidente las relaciones que se crean entre la realidad virtual y el sueño. Algunos autores como Boulaghzalate, (2015), consideran la realidad virtual como un "sueño virtual", en donde "lo virtual ha reemplazado a lo onírico" (p. 239). Sin embargo, mientras que el mundo virtual suele constituir una realidad anhelada por el hombre, el sueño continúa relacionado con una pérdida de control sobre la consciencia (Boulaghzalate, 2015, p. 239)

Esta idea de pérdida de control en el sueño, se puso en cuestionamiento y se consolidó en su lugar la posibilidad de controlar y experimentar formas de lucidez dentro del sueño, fortaleciendo aún más la interrelación y analogía existente entre realidad virtual y realidad onírica. El factor de control es un elemento que comparten los dos fenómenos durante los procesos de absorción o inmersión en el "sueño virtual" (Boulaghzalate, 2015, p. 239).

Existen ciertos aspectos psicológicos por los que pasa el espectador-soñador como somnolencia, hipnosis, ensueño y alucinación; y otros aspectos del decorado y la puesta en escena en ambos, el sueño y el cine, que requieren por ejemplo, de unos personajes y un hilo conductor. (Boulaghzalate, 2015, p. 242).

El papel performativo que tiene el espectador en la realidad virtual hace que este sea, como explica Boulahzalate (2015) el "arquitecto de los sueños" (p. 250).

En *Carne y Arena*, el espectador se convierte entonces en el arquitecto de un espacio intangible, donde lo onírico y lo sensorial se entrelazan para producir una forma de memoria encarnada. Es a través del cuerpo del espectador, cómo se construye esta estructura de memoria compartida, que se habita en lo virtual pero que queda anclado en la conciencia, prolongando el testimonio más allá del tiempo de la experiencia y abriendo un espacio de reflexión ética sobre la violencia estructural que atraviesa las migraciones contemporáneas.

4.6.2. Inmersión, memoria y archivo: el caso de la instalación *Vida y obra de Frida Kahlo* (2021) de Acciona Ingeniería Cultural

Retomando un caso ya introducido anteriormente, la instalación inmersiva *Vida y obra de Frida Kahlo* constituye otro ejemplo en el que el cuerpo del espectador resulta decisivo para la construcción de la experiencia narrativa y memorial.

Aunque esta instalación no aborda una violencia física explícita en los términos de *Carne y arena*, sí puede leerse en relación con formas de violencia estructural y de género que atravesaron tanto la vida de Kahlo como la recepción histórica de su obra. Kahlo desarrolló su obra en un contexto dominado por jerarquías patriarcales del campo artístico que históricamente han marginado a las mujeres en el arte y han subvalorado sus contribuciones creativas. Como señala Hernández (1997), "en su obra se conjugan las preocupaciones de la mujer enfrentada a su identidad femenina, personal y social" (p. 6) y "en primera instancia, a través de su diario y su pintura, la artista llama la atención sobre el cuerpo femenino como un territorio posible de explorar desde diferentes direcciones" (Hernández, 1997, p. 6). En la instalación, tanto sus pinturas como su diario, narrado mediante voces en off, constituyen los elementos que dan forma a la instalación inmersiva, articulando la memoria, la subjetividad y la corporalidad del espectador.

Durante gran parte de su vida, Kahlo fue conocida principalmente como la esposa de Diego Rivera (Baddeley, 1991, p. 10), y su reputación como artista se consolidó de manera tardía, especialmente "desde que se publica en 1983 la biografía realizada por Hayden Herrera, Frida Kahlo se ha convertido en una suerte de heroína para los mexicanos y especialmente una referencia para el feminismo" (Hernández, 1997, p. 5).

Este reconocimiento tardío se inscribe en una historia más amplia de invisibilización de las mujeres en el canon artístico occidental, donde muchas creadoras fueron leídas en función de sus vínculos con figuras masculinas o directamente excluidas de los relatos legitimados del arte. Como subraya Goldman (1993):

> La franqueza y abierta presentación de Frida Kahlo y su mostrar sin tapujos lo que era impresentable en la tradición del desnudo femenino —cuerpos deserotizados, desfigurados, imperfectos, sangrientos— abrió el camino para que otras mujeres

> artistas se reexaminaran a sí mismas y a sus mundos en formas innovadoras (p. 80 citado en Hernández, 1997, p.7).

Esta lectura resulta pertinente aquí porque permite situar la instalación no solo como homenaje biográfico, sino también como reactivación contemporánea de una memoria corporal femenina históricamente relegada.

La obra de Kahlo cuestionó directamente las normas de género y belleza impuestas por la sociedad patriarcal. Su uso deliberado de características físicas no convencionales, como el monobrow y el bigote, y la representación franca de experiencias feminizadas como el dolor corporal, el aborto o la pérdida, desafiaron los estándares tradicionales de feminidad y estética artística. En palabras de Hernández (1997), Kahlo "les mostró a las mujeres una manera de hacer consciente su cuerpo y su femineidad" (p. 7). De este modo, la artista utilizó su obra para visibilizar la violencia estructural de género y abrir un espacio de cuestionamiento sobre la opresión de las mujeres en el arte y la sociedad.

Asimismo, la recepción tardía y creciente canonización de su obra está vinculada a la emergencia de los estudios feministas del arte en las décadas posteriores a su muerte, que reinterpretaron su producción como un testimonio de experiencias femeninas y habilidades expresivas silenciadas por la historiografía artística tradicional. Como indica Baddeley (1991), "es a través de su surgimiento como pintora de culto para el movimiento feminista de los años setenta que se ha consolidado su reputación actual. Su obra ilustra casi a la perfección los debates sobre la naturaleza de las exclusiones tradicionales del arte de las mujeres. La fascinación por las funciones del cuerpo, las analogías entre los procesos creativos artísticos y físicos, y el autorretrato como medio para revelar el cuerpo femenino como sitio del discurso estético patriarcal; todo esto refleja las preocupaciones de muchas pintoras de los años ochenta" (p. 14). En este sentido, "en su lenguaje formal, las obras de Kahlo son ejemplares de ciertos argumentos feministas" (Baddeley, 1991, p. 14).

La instalación no se limita a exponer la vida y la obra de Kahlo, sino que convierte al visitante en un agente activo de memoria e interpretación. La instalación integra pinturas, diarios y testimonios en voz en off en un espacio inmersivo, donde el cuerpo del espectador se relaciona directamente con la narrativa. La experiencia física de moverse, mirar y escuchar en un entorno de 360 grados —con proyecciones en paredes, suelo y una escultura central en forma de tótem **[Figura 63]**— permite que cada visitante seleccione y articule su propia

lectura de la obra, generando un proceso de inmersión sensorial y cognitiva. En consecuencia, la instalación desplaza el relato biográfico lineal y propone una experiencia fragmentaria, asociativa y corporalizada de la memoria.

No todos los espectadores recorren la instalación de la misma manera: cada uno selecciona e interpreta las imágenes según la orientación de su cuerpo, el movimiento de su mirada y el tiempo que dedica a cada zona del espacio. La música, las voces en off y los efectos sonoros constituyen, en cambio, el hilo conductor común que organiza la experiencia.

La obra se organiza en sesiones grupales de aproximadamente treinta y seis minutos, lo que sitúa la experiencia en una temporalidad intermedia entre la proyección cinematográfica, la instalación museográfica y el espectáculo inmersivo.



Figura 63. Instalación *Vida y obra de Frida Kahlo*[8].

La sala se transforma en un espacio imaginario y asociativo, en el que imágenes, textos y sonidos se disponen de manera simultánea y envolvente. En este sentido, puede establecerse una afinidad con la lógica relacional del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, en la medida en que la significación no depende de una secuencia lineal, sino de la constelación visual que el espectador activa con su recorrido **[Figura 64].**

Como indica Català (2015), en este tipo de dispositivos es el visitante quien establece conexiones mentales entre los materiales, activando un proceso de reflexión (p. 19). En términos próximos a Warburg, podría decirse que la instalación funciona como "una máquina

[8] Imágenes de prensa cedidas por Acciona Ingeniería Cultural

de activación de ideas y relaciones" (Ruiz, C. y Garcia, R., 2013, p.231) , que estimula nuevas formas de interpretación y asociación.



Figura 64. A la izquierda, fotografía de la instalación *Vida y obra de Frida Kahlo,* a la derecha panel 41a de Aby Warburg de *Bilderatlas Mnemosyne*

Al incorporar el diario de Frida como voz en off, la escritura se reencarna en una voz, y con ello se reactiva su dimensión corporal. En palabras de Belting (2012), "el lenguaje hablado está ligado al cuerpo que habla, mientras que el lenguaje escrito se libera del cuerpo" (p. 35). En este caso, la voz devuelve al archivo escrito una presencia sensible y temporal, y favorece una inmersión mental del espectador en la intimidad de la artista.

Esta operación favorece un sentimiento de presencia, vinculado a los estímulos mentales que llevan al espectador a percibirse dentro del espacio virtual o simbólico que construyen las animaciones de las obras de Kahlo (Borba, 2020, pp. 85-86).

La inmersión en el universo digital puede estimularse tanto por impulsos sensoriales como mentales (Borba, 2020). En este marco, y siguiendo la distinción propuesta por Bordwell (2002), cabe diferenciar entre emociones internas, inscritas en la propia representación, y emociones externas, suscitadas en la recepción del espectador (Marín, 2021, p. 8). En este tipo de formatos, dichas respuestas emocionales se ven intensificadas por la articulación de dispositivos multisensoriales que operan, fundamentalmente, a través del diseño sonoro —voces, efectos y música— y de la configuración de imágenes envolventes en 360 grados.

Tanto la instalación de Frida Kahlo como *Carne y arena* estimulan los sentidos del espectador y provocan reacciones corporales que modifican la forma en que se reciben los testimonios originales. En primer lugar, se estimula la vista a través de los escenarios de 360°, lo que activa la recepción de información en el sistema vestibular, pues el escenario se

mueve acorde con el giro de la cabeza, así como en el sistema kinestésico, ya que la visión se corresponde con la postura (Gutiérrez, D., Hernández, L. A., 2003, p. 3). El oído también se estimula a través de la voz en off, la música y los efectos sonoros, que son envolventes. Con la estimulación de los sentidos mediante la realidad virtual, se provoca el "aislamiento sensorial del entorno externo" (Marín, A., 2021, p. 11), lo que modifica la forma en que el espectador se relaciona con el testimonio.

Simó (2002) explica, refiriéndose a la realidad virtual, que se trata de "una forma de convertir en real lo virtual. Entornos que sólo existen dentro del ordenador, pero que se convierten en realidad, otra «realidad» en el momento en que conectamos el sistema y el usuario se convierte en medio. Es la «virtualidad real»" (p. 104).

En los formatos aquí analizados, tanto la instalación sobre Frida Kahlo como *Carne y arena*, el verdadero protagonista de la experiencia es el propio usuario, aunque en un primer momento pueda parecer que lo son la pintora o los migrantes. En estos formatos, el usuario ocupa una posición central, espacial y narrativa, lo que le confiere un rol preeminente dentro de la vivencia" (Marín, 2021, p. 9). La acción transcurre a su alrededor y todo gira en torno a su visión y a su movimiento virtual o físico. El individuo tiene además libertad de mirada y de movimiento : decide a donde mirar dentro de la escena, elaborando parte del discurso visual con su mirada dentro de la imagen; por ello tiene "un rol performativo" (Marín, 2021, p. 15). Asimismo, como explica Marín (2021) esto provoca la disolución del encuadre, dado que su estructura depende de las decisiones del usuario y no del director (p. 11). Se trata entonces, en ambas instalaciones, de una ruptura con el lenguaje cinematográfico tradicional y con la forma en la que se han articulado históricamente los testimonios en el documental.

4.6.3. Realidad virtual interactiva y danza: el caso de *Masquerade* de Juan Pablo Urgilés (2024)

El documental interactivo ecuatoriano de realidad virtual *Masquerade*, dirigido por Juan Pablo Urgilés (2024) y producido por Imán Transmedia, constituye un caso de estudio relevante para el análisis de las posibilidades performativas del cuerpo del espectador dentro del documental inmersivo contemporáneo. Hasta el momento, el proyecto se compone de un único episodio, titulado *Capítulo 1: La Diablada de Píllaro*, de 20 minutos de duración.

El documental propone una participación activa del usuario, cuyo movimiento corporal y

ejecución del baile operan como mecanismos de acceso y reactivación de los testimonios, trasladando la experiencia de los testigos a una dimensión sensorial y física.

Desde esta perspectiva, *Masquerade* puede analizarse también a la luz del modo cartográfico-testimonial sensible propuesto en el capítulo 1, ya que el testimonio se articula aquí a través del territorio festivo y del desplazamiento corporal del usuario, convirtiendo el espacio ritual en una matriz activa de memoria encarnada e inmersiva.

La obra recorre la historia y los orígenes de la Diablada de Píllaro[9], festividad celebrada del 1 al 6 de enero en el cantón de Píllaro, provincia de Tungurahua (Ecuador), y declarada Patrimonio Cultural Inmaterial del Ecuador (Ministerio de Cultura, 2008, citado en Tirado y Mora, 2019, p. 107). Esta celebración combina danza, música y máscaras en una performance de carácter teatral vinculada "de manera directa con el etnocentrismo del colonizador" (Tirado y Mora, 2019, pp. 108-112).



Figura 65. Personajes de la diablada pillareña que inspiran el universo visual del documental *Masquerade*[10].

Los diablos pillareños, protagonistas centrales del ritual, conservan una danza tradicional estructurada en los llamados "siete pasos del diablo", transmitidos de generación en generación y considerados "un elemento emblemático de identidad" que diferencia esta diablada de otras expresiones similares en la región andina (Tirado y Mora, 2019, p. 113). La figura del diablo, asociada al Supay indígena y mestizo, se consolida como símbolo dominante del ritual, tanto por su vestuario como por la participación activa de los habitantes del pueblo (Tirado y Mora, 2019, p. 112). En este sentido, la Diablada funciona como una

[9] Información contenida en el dossier no publicado del proyecto *Masquerade*, capítulo 1, "La Diablada de Píllaro", facilitado por su director, Juan Pablo Urgilés.

[10] Imagen obtenida de la cuenta de Instagram @masquerade_vr

memoria histórica de resistencia frente a la colonización y la opresión española[11] **[Figura 65].**

4.6.3.1. Proceso de co-creación comunitaria y desarrollo técnico del dispositivo inmersivo

El proyecto fue desarrollado mediante un proceso de co-creación con la comunidad de Píllaro[12]. Según su director, Juan Pablo Urgilés, "hicimos un proceso de co-creación con algunos actores de la fiesta tanto a nivel de participación como de gestión cultural[13]", lo que evidencia la centralidad de los protagonistas de la Diablada en la construcción del relato y del universo interactivo.



Figura 66. Talleres de cocreación con la comunidad de Píllaro en 2023[14]

La obra se articula a partir de una serie de talleres realizados con la comunidad, en los que participaron más de veinte personas en cada instancia. Estas actividades incluyeron un taller de cocreación llevado a cabo en 2023 **[Figura 66]**, orientado a la construcción colectiva de contenidos y narrativas; el registro documental del territorio y de las prácticas culturales, durante el cual se capturaron imágenes en resolución 8K y formato 360° como parte del proceso de investigación **[Figura 67]**; y la grabación volumétrica y de movimiento de los participantes, destinada a la posterior traducción de gestos y corporalidades al entorno digital **[Figura 68]**. A partir de este material, se procedió al desarrollo de los personajes en tres dimensiones (3D), integrando los aportes comunitarios y los registros técnicos en la

[11] El Comercio (2023, 5 de enero). *La diablada pillareña cobra fuerza tras el confinamiento por COVID-19*. Recuperado el 2 de diciembre de 2026 de https://www.elcomercio.com/actualidad/ecuador/diablada-pillarena-fuerza-confinamiento-covid19/
[12] Dossier no publicado del proyecto *Masquerade*, cap. 1, "La Diablada de Píllaro".
[13] Entrevista realizada por la autora a Juan Pablo Urgilés, véase Anexo I.
[14] Imagen obtenida del dossier no publicado del proyecto *Masquerade*, cap. 1, "La Diablada de Píllaro".

construcción final del documental **[Figura 69]**[15] .



Figura 67. Grabación en 360° en resolución 8K realizada en Píllaro en 2023 para *Masquerade*[16].



Figura 68. Captura de movimiento de los danzantes de Píllaro en enero de 2024 para *Masquerade*[17]

[15] Dossier no publicado del proyecto *Masquerade*, cap. 1, "La Diablada de Píllaro".
[16] Dossier no publicado del proyecto *Masquerade*, cap. 1, "La Diablada de Píllaro".
[17] Dossier no publicado del proyecto *Masquerade*, cap. 1, "La Diablada de Píllaro".



Figura 69. Creación de personajes 3D en *Masquerade*

4.6.3.2. Dispositivo narrativo y estructura del recorrido inmersivo

En *Masquerade*, el usuario es acompañado por el personaje del Diablo de Píllaro **[Figura 70]**, quien asume el rol de narrador y guía de la experiencia. Este personaje conduce al usuario a través de tres escenarios que estructuran el documental en forma de capítulos: *la montaña*, *las afueras* y *la ciudad*, que representan diferentes momentos simbólicos y narrativos del ritual festivo.



Figura 70. Representación de los tres pasos o capítulos en los que se divide el documental: "la montaña, las afueras y la ciudad"[18]

El texto narrativo, construido a partir de testimonios y relatos de los habitantes de Píllaro, interpela directamente al usuario y lo invita a convertirse en un diablo más mediante la danza: "iré contigo en tu recorrido a través de nuestra memoria. Para ello, necesito que muevas tu

[18] Imágenes correspondiente al *Gameplay* del cap. 1, "La Diablada de Píllaro".

cuerpo y bailes conmigo[19]".

Desde el inicio, el documental propone una implicación corporal directa: el usuario debe moverse, y sus manos —representadas dentro del entorno virtual— cambian de color al igual que las del Diablo **[Figura 71]**, reforzando la identificación entre ambos cuerpos.



Figura 71. Primeros movimientos de brazos que el usuario debe hacer junto al diablo en *Masquerade*[20].

4.6.3.3. Experiencia de usuario e interacción corporal

La experiencia se activa cuando el usuario se coloca una máscara virtual, que funciona como un umbral simbólico de acceso al mundo ritual **[Figura 72].**:

> Con cuernos queridos, nuestros ancestros se transformaron en animales, frunciendo el ceño y llamando a la rebelión, con mejillas puntiagudas como las huellas dactilares de los artesanos que llenan Píllaro con sus máscaras. Porque cada máscara es única. Cada una es un camino distinto hacia la liberación. Ponte la máscara y prepárate para dejar salir al diablo[21].

[19] Imágenes de *Gameplay*, cap. 1.
[20] Imágenes de *Gameplay*, cap. 1.
[21] Imágenes de *Gameplay*, cap. 1.



Figura 72. Máscara que se coloca el usuario en *Masquerade*[22]

A partir de este gesto inicial, el usuario emprende un recorrido inmersivo en realidad virtual mediante el uso de un casco Meta Quest 3 o Meta Quest 3S y un mando de control, que permiten la interacción visual, auditiva, táctil y kinestésica con el entorno tridimensional **[Figura 73].**



Figura 73. Participante interactuando en *Masquerade* con casco de realidad virtual y mando[23].

La experiencia combina animación 3D con técnicas de captura de movimiento, captura volumétrica, escaneo LiDAR y modelación tridimensional[24]. Estos recursos permiten integrar

[22] Imagen obtenida de la cuenta de Instagram @masquerade_vr y del *Capítulo 1: La Diablada de Píllaro*
[23] Fotografía de la productora Imán Transmedia. (2022). *Masquerade en DocLab IDFA 2022* [Fotografía]. Imán Transmedia. https://www.imantransmedia.com/post/masquerade-en-doclab-idfa-2022
[24] Dossier no publicado del proyecto *Masquerade*, cap. 1, "La Diablada de Píllaro".

cuerpos, espacios y acciones en un mismo continuo inmersivo **[Figura 74].**

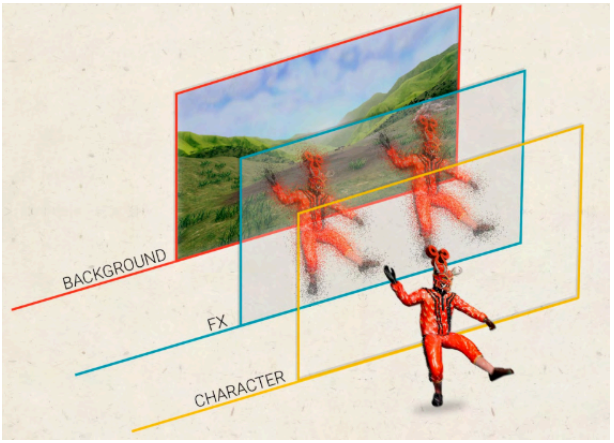


Figura 74**.** Proceso de creación de realidad virtual en Masquerade[25].

4.6.3.4. Capítulos narrativos del documental

***La montaña*: orígenes y memoria histórica**

En el primer capítulo, *La montaña*, se presentan los orígenes de la Diablada a partir de historias transmitidas oralmente entre generaciones. Se relatan diversas versiones sobre el origen del ritual:

> Se dice que esta historia comienza en la época colonial. Nuestros ancestros trabajaban la tierra incansablemente y solo tenían un día libre: el primero de enero, veinticuatro horas de libertad para bailar y celebrar sin obedecer órdenes. La posibilidad de la insurrección. Los terratenientes, los españoles, bajaron la guardia y se dejaron llevar. Los pillareños aprovecharon mi imagen para asustar a los otros y luchar contra la opresión, invirtiendo el miedo, de lo negativo a lo liberador. Otros dicen que somos el resultado de las danzas de los diablos en distintas partes del mundo, cercanas en Perú, Chile, Venezuela y Bolivia. Hay más como nosotros. En el antiguo Píllaro existían apellidos provenientes de migraciones bolivianas. Otras versiones explican que los

[25] Dossier no publicado del proyecto *Masquerade*, cap. 1, "La Diablada de Píllaro".

> barrios de Marcos Espinel y Tungipamba se originaron a partir de enfrentamientos entre sí: los primeros conquistaron a las mujeres de los otros como venganza, y estos últimos los atemorizaban adoptando la apariencia de diablos[26].

Estas narraciones son ilustradas mediante escenas ficticias que representan el enfrentamiento y la transformación en diablos**,** combinadas con imágenes reales de músicos y danzantes integradas al entorno virtual **[Figura 75].**



Figura 75. Representación de la historia de la transformación en diablos (izquierda) y combinación de imágenes de los músicos con el escenario de realidad virtual (derecha) en *Masquerade*[27]

***Las afueras*: elementos y personajes de la fiesta**

En el segundo capítulo, *Las afueras*, se presentan los elementos materiales y personajes de la celebración. Uno de ellos es el ají picante, que el Diablo introduce al espectador mientras explica su significado **[Figura 76]**:

> La Diablada es picante (…). No hay nada mejor que permanecer vivos seis días entre el bien y el mal. Nos da energía. Nos da picardía. Pero, como todo, a algunas personas les gusta y a otras no [28].

[26] Texto correspondiente al *Gameplay*, cap. 1.
[27] Imágenes correspondiente al *Gameplay*, cap. 1.
[28] Texto correspondiente al *Gameplay*, cap. 1.



Figura 76. El diablo le mete en la boca el ají al usuario en *Masquerade*[29]

Otro elemento es el látigo, símbolo de fertilidad, que el usuario recibe y aprende a usar siguiendo la instrucción: "usa tu látigo, golpéalo contra el suelo y abre el camino para la celebración" **[Figura 77].**



Figura 77. Uso del látigo en *Masquerade*[30]

En esta parte se introducen también otros personajes tradicionales, como la pareja de españoles de la Deliña, que representa la autoridad colonial , descritos por el Diablo como "elegantes y refinados". Me gustan. Son atractivos. Por eso los dejo morir", y que finalmente desaparecen envueltos en llamas, reforzando la inversión simbólica del poder. Aparecen asimismo la Guaricha —figura pícara interpretada tradicionalmente por hombres— , que el diablo define como: "traviesa y coqueta y, aunque acusa a los hombres de haberla abandonado, ofrece su amor a quien puede" y el Capariche, que "es el nativo que barre el

[29] Imágenes correspondiente al *Gameplay*, cap. 1.
[30] Imágenes correspondiente al *Gameplay*, cap. 1..

pueblo; con su escoba limpia las energías del cuerpo y de las calles para que la fiesta continúe[31]" **[Figura 78]**. No aparecen todos los personajes de la Diablada, ya que se descartaron otros, ya sea por haber caído en desuso o por no encajar con la narrativa de la obra, pero son los principales y de mayor significado en la fiesta[32].



Figura 78. Otros personajes de *Masquerade:* pareja de españoles en la parte superior, guaricha abajo a la derecha y capariche abajo a la derecha[33]

La ciudad: incorporación del usuario y cierre ritual

En el último capítulo, *La ciudad*, el usuario es incorporado simbólicamente como un diablo más dentro de la celebración. La narración afirma: " la leyenda dice que ahora eres uno de nosotros y que debes bailar durante doce años"**.** Esta transformación no se plantea únicamente desde lo performativo, sino también desde una dimensión emocional, cuando se afirma: "mira cómo la intensidad crece con tu energía", estableciendo una relación directa entre el cuerpo del usuario y el entorno festivo[34] **[Figura 79]**.

[31] Imágenes correspondiente al *Gameplay*, cap. 1.
[32] Entrevista realizada por la autora a Juan Pablo Urgilés, Anexo I.
[33] Imágenes correspondiente al *Gameplay*, cap. 1.
[34] Texto correspondiente al *Gameplay*, cap. 1.



Figura 79. Fiesta final en la ciudad en *Masquerade*[35]

Asimismo, se introduce una reflexión sobre la relación entre cuerpo, máscara y memoria: "una máscara no puede existir sin el bailarín, porque el cuerpo es memoria. De este modo mantenemos viva la celebración[36]". La danza aparece así como un dispositivo de transmisión cultural y afectiva, en el que la experiencia corporal sostiene la continuidad del ritual.

El capítulo también explica el carácter cíclico de la Diablada. Según la narración: "bailamos los primeros seis días como un grito de insurgencia, para recordar quiénes somos a partir de lo que hemos ganado o perdido y para trascender nuestros límites. Al igual que nuestros ancestros, esperamos todo un año para ser libres durante unos pocos días". La máscara adquiere entonces un sentido de apertura colectiva: "nos la ponemos para que el alma pueda expresarse libremente y compartir la celebración sin discriminación. En la Diablada nos movemos entre la identidad y el anonimato, y al bailar transformamos el camino[37]".

Finalmente, la danza se presenta como una práctica de reorganización vital y simbólica: "baila para ordenar tu vida. Baila para volverla caos. Baila para regresar al pasado y comenzar un nuevo movimiento que nos permita ser humanos[38]". Así, la experiencia culmina al proponer la danza como un acto de renovación personal y colectiva.

De este modo, Masquerade no solo reconstruye y transmite la memoria histórica y festiva de la Diablada de Píllaro, sino que también sitúa al cuerpo del usuario como un agente activo de participación, memoria y transmisión cultural, lo que permite poner esta obra en diálogo con

[35] Imagen correspondiente al *Gameplay*, cap. 1.
[36] Texto correspondiente al *Gameplay*, cap. 1.
[37] Texto correspondiente al *Gameplay*, cap. 1.
[38] Texto correspondiente al *Gameplay*, cap. 1.

otros casos contemporáneos en los que la corporeidad redefine las formas del testimonio documental.

4.7. La corporeidad del testimonio: análisis comparativo de los casos de estudio

Este análisis examina cómo el cuerpo opera como mediación testimonial en los casos analizados, atendiendo a sus formas de representación y a las principales convergencias y divergencias entre ellos. A continuación, se presenta la tabla comparativa:

Caso / criterio	Origen y forma del testimonio	Presencia del cuerpo	Estética y recursos visuales	Temporalidad	Lugar del testimonio	Representación del tema	Objetivo político / memorial
Carne y arena (2017), Alejandro Iñárritu	Migrantes y refugiados, testimonios orales	El cuerpo del espectador participa físicamente en la experiencia	Realidad virtual inmersiva, sonido envolvente, temperatura y arena real	Pasado reciente y presente	Desierto inmersivo en una sala	Migración y violencia fronteriza	Generar conciencia sobre la violencia estructural de la migración
Vida y obra de Frida Kahlo (2021), Acciona Ingeniería Cultural	Diario escrito de Frida Kahlo, cartas y archivos	Movimiento físico del espectador	Instalación envolvente de 360º, proyecciones, sonido y animación digital	Pasado histórico de la artista	Espacio expositivo inmersivo	Vida, obra y sufrimiento corporal de Frida Kahlo	Didáctico, emocional y patrimonial
Teatro de guerra (2018), Lola Arias	Excombatientes de Malvinas/Falklands, testimonios orales	Cuerpo del testigo teatralizado y performado por los propios veteranos	Teatro documental, recreación escénica, ensayo y performance	Pasado y presente de los soldados	Escenarios teatrales y espacios de ensayo	Trauma bélico y memoria de guerra	Memoria histórica, reflexión crítica y elaboración emocional del conflicto
Carne (2019), Camila Kater	Mujeres brasileñas, testimonios orales sobre el cuerpo	Cuerpos de las testimonian tes evocados mediante animación	Animación, abstracción visual, metáforas y alegorías	Experiencias de vida de las mujeres	Espacio animado	Transformaciones, violencias y memorias del cuerpo femenino	Reflexión crítica sobre el cuerpo femenino

Los rubios (2003), Albertina Carri	Testimonios orales sobre la desaparición de los padres de la directora durante la dictadura	Cuerpo ficcionalizado de la directora a través de una actriz y presencia parcial de la realizadora	Narración dramatizada, autorreflexividad, recreación ficcional y archivo	Pasado reciente de la dictadura y su persistencia en el presente	Espacio doméstico, trayectos y lugares de memoria	Trauma de la dictadura y desaparición forzada	Reflexión sobre la construcción de la memoria histórica y personal
Masquerade – Capítulo 1: La Diablada de Píllaro (2024), Juan Pablo Urgilés	Testimonios orales de la comunidad y memoria ritual de la Diablada	Cuerpo del usuario mediante movimiento y baile	Realidad virtual interactiva, danza, modelado 3D y captura de movimiento	Pasado histórico y presente cultural de Píllaro	Entorno virtual inmersivo que recrea la localidad y el ritual	Patrimonio, memoria de resistencia y transmisión cultural	Preservación y transmisión del patrimonio cultural; educación y sensibilización sobre identidad y tradición
Invasión (2014), Abner Benaim	Supervivientes de la invasión de Panamá, testimonios orales	Cuerpos de otros que recrean los recuerdos del testigo	Animación 3D, captura de movimiento y volumétrica, integración con imágenes reales, interacción kinestésica Recreaciones colectivas con participantes no profesionales, puesta en escena dirigida y registro documental autorreflexivo	Pasado reciente de la invasión y presente de los testigos	Escenarios urbanos y domésticos recreados para la filmación	Trauma de la invasión, violencia militar y borrado de la memoria	Memoria histórica y resistencia frente a la violencia imperialista
Memorias de un cuerpo que arde (2024), Antonella Sudasassi	Mujeres costarricenses, testimonios orales sobre sexualidad y violencia de género	Tres actrices representan un mismo personaje en infancia, juventud y madurez; cuerpos delegados que encarnan emociones de las testimonian tes	Escenificación de recuerdos, espacios domésticos transformados, repetición performativa de la palabra, articulación entre ficción y testimonio	Infancia, juventud y madurez de las protagonistas	Espacio doméstico transformado en espacio mental y simbólico	Sexualidad y deseo femenino atravesados por violencia de género, culpa, miedo y trauma	Visibilizar la subjetividad femenina y denunciar la violencia de género

Tabla 4. Tabla comparativa de recursos estéticos y narrativos del testimonio en los casos de estudio.

Elaboración propia

El análisis de los casos de estudio presentados en esta tabla revela cómo el cuerpo se constituye como un eje importante en la construcción y transmisión del testimonio en el documental iberoamericano contemporáneo. En cada uno de los casos, el cuerpo es una herramienta narrativa que permite al espectador conectarse emocionalmente con los relatos. Las distintas formas de testimonio, desde la inmersión sensorial en *Carne y Arena* hasta las representaciones abstractas en *Carne*, muestran que el cuerpo se convierte en un espacio de memoria, trauma y transformación.

Cada obra utiliza el cuerpo de maneras distintas: en *Carne y Arena* y *Masquerade*, la interacción física del espectador es clave para experimentar los testimonios; en *Teatro de Guerra,* los cuerpos de los testigos se ficcionalizan mediante la representación teatral, sin requerir la interacción directa del espectador, mostrando los recuerdos y emociones de los soldados de manera performativa. En *Los Rubios*, el cuerpo de la directora es ficcionalizado y complementado por la presencia de la realizadora. En *Memorias de un cuerpo que arde*, los cuerpos delegados de las actrices permiten materializar las memorias y emociones de las testimoniantes, convirtiendo el movimiento y la performatividad en el medio de representación de la experiencia femenina. En *Invasión*, los cuerpos de otros materializan los recuerdos del testigo en un proceso de cocreación colectiva, respetando la autoridad del testigo y transformando la memoria en experiencia compartida. Por su parte, *Carne* y *Vida y obra de Frida Kahlo* emplean representaciones abstractas y simbólicas del cuerpo, mostrando cómo la animación y las proyecciones pueden evocar emociones y luchas internas de las testimoniantes o de la figura evocada. Finalmente, en *Masquerade*, la interacción corporal del usuario mediante la danza, convirtiendo al cuerpo en un vehículo de memoria patrimonial y de transmisión cultural.

La temporalidad, que abarca tanto el pasado reciente como el histórico, y la representación del trauma, ya sea la migración, la guerra, la dictadura o la preservación cultural, subraya las tensiones entre la memoria colectiva e individual. La memoria de los cuerpos, ya sean reales, simbólicos o interactivos, se convierte en una forma de resistencia y reflexión sobre el sufrimiento humano, haciendo de estos testimonios un acto político, memorial y educativo. Así, el cuerpo, como testigo de experiencias vividas, no solo cuenta una historia, sino que invita al espectador a experimentar, reflexionar y recordar.

Estos casos muestran que la corporeidad constituye una condición de posibilidad del testimonio expandido: a través de ella se articulan memoria, afecto, presencia y transmisión cultural en el documental iberoamericano contemporáneo.

4.8. Riesgos y dilemas éticos de la memoria corporal

La exposición de experiencias traumáticas mediante formatos que involucran el cuerpo del espectador, como instalaciones y entornos de realidad virtual, introduce tensiones éticas complejas que requieren un análisis cuidadoso, pues la intensificación sensorial que puede potenciar el impacto testimonial, pero también puede afectar la percepción, la empatía y la interpretación del dolor. Entre los principales dilemas se encuentran la exposición del trauma, la empatía forzada, la espectacularización del sufrimiento y la cuestión del consentimiento informado.

Uno de los principales cuestionamientos, se dirige a la idea de generar empatía mediante la simulación. En el caso de *Carne y arena,* Ward (2021) indica que los personajes de los migrantes que sufren y el "bueno", construidos como arquetipos reconocibles, terminan por encarnar precisamente aquello que buscan criticar, perpetuando las dinámicas de opresión (p. 55). Desde esta perspectiva, la experiencia inmersiva corre el riesgo de sustituir la singularidad del testimonio por figuras reconocibles y fácilmente asimilables, reduciendo al sujeto migrante a una función narrativa previsible.

En este punto resulta pertinente incorporar las reflexiones de Kate Nash (2018), quien advierte que, si bien la realidad virtual ha sido promovida como un "motor de empatía", su capacidad para simular encuentros en primera persona entre el espectador y los "otros" plantea cuestiones éticas sobre la representación. La autora sostiene que la RV, al intentar ofrecer una vivencia subjetiva de la experiencia ajena, puede fomentar conexiones emocionales, pero también corre el riesgo de reforzar una perspectiva totalizadora, en la que la alteridad se ve reducida a una experiencia homogénea o intercambiable (Nash, 2018, pp. 98–99).

Este desplazamiento plantea lo que Nash denomina el "riesgo de la distancia impropia", al priorizar una experiencia imaginaria en primera persona que difumina la alteridad del otro, en lugar de favorecer una comprensión contextualizada de su experiencia (Nash, 2018, p. 99).

Esta problemática se intensifica si se considera que la realidad virtual genera experiencias físicas y psicológicas que el espectador percibe como parcialmente reales, lo que abre interrogantes sobre la noción de verdad en el documental contemporáneo. Si las emociones producidas por estos dispositivos forman parte de la pretensión de autenticidad del género, surge la cuestión de si puede hablarse de una "facticidad afectiva", basada más en la intensidad emocional que en la comprensión crítica.

No obstante, esta misma aproximación plantea un riesgo: al priorizar las emociones generadas en el espectador, las representaciones pueden terminar simplificando en exceso la complejidad inherente a los eventos y realidades que buscan retratar (Nash, 2018, p. 98). Al reducir las experiencias a simulaciones, el peligro ético es evidente, ya que se puede producir una versión idealizada de los "otros" que no refleje fielmente sus vivencias. Por lo tanto, resulta imprescindible contextualizar adecuadamente la experiencia para que no derive en una recepción superficial.

Este proceso puede vincularse con lo que Giorgio Agamben (2011) denomina "procesos de desubjetivación", mediante los cuales los dispositivos tecnológicos en las sociedades contemporáneas producen sujetos que se presentan como "cuerpos inertes", despojados de una subjetividad activa y absorbidos por estructuras que limitan su capacidad de acción autónoma (p. 262). En este marco, el testimonio corre el riesgo de quedar atrapado en la lógica del dispositivo, donde la experiencia del otro es mediada, controlada y, en última instancia, apropiada por la tecnología. Desde la perspectiva del documental iberoamericano contemporáneo, este riesgo obliga a los creadores a reflexionar sobre cómo respetar la autonomía de los sujetos representados, evitando que el dispositivo se convierta en un filtro que uniformiza la experiencia.

Sin embargo, conviene reconocer que el uso de arquetipos responde también a una voluntad de accesibilidad narrativa. A través de la tecnología, se busca implicar emocionalmente al espectador y facilitar procesos de identificación que permitan abrir un espacio de reflexión sobre fenómenos complejos, como la migración (en *Carne y Arena*) o la experiencia femenina en contextos de violencia estructural (en *Vida y obra de Frida Kahlo*). En esta última, la incorporación de diarios y voces en off permite visibilizar cómo la estructura patriarcal condicionó su producción artística y su reconocimiento tardío. El problema ético no

reside tanto en la intención de los creadores como en los efectos que la experiencia produce en los espectadores, efectos que no siempre coinciden con los objetivos declarados.

La saturación mediática contemporánea ha generado, además, una cierta anestesia perceptiva ante el sufrimiento ajeno. En este contexto, la exposición reiterada a imágenes de violencia puede debilitar la capacidad del espectador para establecer una implicación ética profunda y para comprender las causas estructurales del sufrimiento. Esta limitación permite matizar la idea de que la cercanía física o la inmersión sensorial garanticen, por sí solas, una relación ética con el testimonio. Como ya se ha visto en *Teatro de guerra* y *Los rubios*, la mediación corporal no elimina la distancia respecto de la experiencia vivida, sino que la reorganiza. En ambos casos, el cuerpo funciona como vehículo de proximidad emocional, pero también como instancia de traducción, desplazamiento e interpretación del testimonio.

El problema, por tanto, no se limita a las tecnologías inmersivas, sino que remite a una cuestión más amplia: la dificultad contemporánea para sostener una relación ética duradera con el sufrimiento ajeno en un contexto de sobreexposición mediática.

Aunque el propósito no es centrarse en la psicología ni en la forma en que se genera o no empatía con estos formatos, resulta relevante señalar que cuando se recrea una experiencia traumática sabiendo que uno está a salvo, y cuando además se representan historias ajenas, es difícil que se despierte una verdadera empatía. La intensidad sensorial, por sí sola, no garantiza una identificación profunda ni una comprensión crítica de la experiencia del otro. Tal como lo apunta Sontag (2011) en relación con la guerra: “durante mucho tiempo algunas personas creyeron que si el horror podía hacerse lo bastante vívido, la mayoría de la gente entendería que la guerra es una atrocidad, una insensatez.” (p.19)

En realidad se trata de una problemática que siempre ha existido, que ocurre cuando el espectador no está implicado de forma directa en la historia de la experiencia compartida por otros. El filósofo francés Luc Boltansky (1999) indica que “los seres humanos siempre hemos estado confrontados con el dilema moral de saber que el sufrimiento ocurre allá afuera, pero no ser capaces de hacer algo al respecto” (p. 12).

De ahí que una de las reacciones más frecuentes ante estas experiencias sea, como apunta Sontag (2011), una conciencia difusa de que suceden cosas terribles, sin que ello se traduzca necesariamente en acción o transformación (p. 18).

A esta problemática se suma un segundo riesgo ético vinculado a la espectacularización del testimonio. Como señala Nash (2018), la tecnología posee la "capacidad de crear la ilusión perfecta de realidad", pero esta aspiración a la perfección puede desviar al documental de su dimensión reflexiva y política (p. 98).

Dispositivos inmersivos como *Carne y Arena*, *Masquerade* o la instalación *Vida y obra de Frida Kahlo* incrementan la intensidad sensorial, lo que puede desplazar la atención hacia el impacto emocional inmediato. Adelman (2019) describe esta dinámica como una "sobrecarga emocional", producida por la acumulación simultánea de estímulos, como ocurre, por ejemplo, en *Carne y arena,* donde "el ruido del helicóptero, el foco de búsqueda, los perros ladrando, el SUV, los gritos y los disparos" interpelan al cuerpo del espectador de manera directa (p. 1100). Este exceso sensorial plantea un dilema central: si la intensificación de la experiencia contribuye a humanizar el testimonio o si, por el contrario, lo transforma en una forma de consumo emocional.

En experiencias de realidad virtual interactiva como *Masquerade*, el proceso de representación del testimonio se desarrolla con cierto rigor ético, ya que se aborda mediante procesos de co-creación y consentimiento informado. El director explica: "en estas sesiones se decidía de manera conjunta qué mostrar y qué no, respetando criterios éticos acordados con la comunidad[39]", garantizando que los participantes tuvieran decisión sobre la representación de su propia cultura y testimonio. Este enfoque demuestra que es posible equilibrar la inmersión sensorial con criterios de ética y respeto hacia los sujetos representados.

Por otra parte, la instalación no está exenta de la lógica contemporánea del entretenimiento multisensorial, donde todo se transforma en una "experiencia" para consumir, desde las *escape room* hasta el cine inmersivo. La participación activa del cuerpo del espectador también puede generar respuestas fisiológicas inmediatas que priorizan la reacción sobre la reflexión, como ocurre en *Carne y Arena*. En este sentido, Darwin (1872) indicó que la

[39] Entrevista realizada por la autora a Juan Pablo Urgilés. Anexo I.

emoción sirve para facilitar la respuesta apropiada. Así, una de las funciones de la emoción es "preparar al organismo para que ejecute eficazmente la conducta exigida por las condiciones ambientales" (Chóliz, 2005, pp. 4-5). En ese sentido, Plutchik (1980) señala que:

> La ocurrencia de ciertos eventos estimulantes, como una amenaza por parte de un enemigo o la pérdida de un padre, es seguida por una cognición (interpretación) como "peligro" o "aislamiento". Estas cogniciones pueden (o no) ser reflejas e inconscientes y posteriormente dar lugar a sentimientos introspectivos como el miedo o la tristeza, que generalmente asociamos con las emociones. El estado de sentimiento es solo un paso dentro de una cadena de reacciones y será seguido, con cierta probabilidad, por algún tipo de comportamiento adecuado. Estos comportamientos, si son exitosos, conducen a la protección del individuo o a la asistencia proporcionada por sustitutos parentales u otros miembros del grupo social del individuo. La palabra emoción se refiere a esta compleja cadena de reacciones, que tiene un valor adaptativo para el individuo al enfrentarse a diversos tipos de crisis vitales o problemas de supervivencia (pp. 10-13).

En el caso de la instalación de Iñárritu, al estar todos los sentidos involucrados, la experiencia adquiere una rapidez que activa reacciones fisiológicas inmediatas, como los mecanismos de huida o lucha, para protegerse, ante una situación percibida como amenazante, como es este proceso de migración simulado. En otras palabras, el entorno se vuelve más propicio para reaccionar que para contemplar. Esta respuesta sensorial primaria puede disminuir, al menos en el momento de la experiencia, la capacidad de reflexión en favor de una experiencia visceral, ya que, como afirmó Darwin (1852), estas emociones así como las expresiones del cuerpo son instintivas, es decir que provienen del instinto y no del juicio o reflexión[40] (p. 22). Esto no quiere decir que tras la experiencia, pueda surgir un proceso reflexivo posterior.

En suma, los riesgos éticos del testimonio corporal incluyen la distorsión de la singularidad del sujeto, la transformación del trauma en espectáculo, la potencial anestesia afectiva del público y la necesidad de consentimiento informado de los participantes. La tensión entre inmersión y reflexión, entre lo lúdico y lo ético, plantea un desafío central para los documentales expandidos: generar experiencias que conmuevan sin trivializar, que

[40] Real Academia Española. (s. f.). *Instintivo*. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 3 de abril de 2023 de https://dle.rae.es/instintivo

intensifiquen la percepción sensorial sin sacrificar la ética, y que abran espacios de reflexión sobre las estructuras de violencia que producen el sufrimiento humano.

Para el documental contemporáneo, el reto consiste en equilibrar la potencia sensorial del dispositivo con la responsabilidad ética, garantizando que el testimonio sea respetuoso y capaz de provocar una reflexión crítica sobre desigualdades históricas y contemporáneas.

Capítulo 5 / Experiencia expandida: interacción y participación

5.1. Narrativas interactivas en el documental: participación del espectador en la construcción de la experiencia

La definición del documental interactivo es un tema complejo y aún en debate, ya que se trata de un concepto emergente cuya delimitación no es clara. Algunos autores cuestionan su categorización como documental debido a la ausencia de una "voz narrativa fuerte" en este formato (Gifreu, 2011). No obstante, el documental interactivo, también denominado documental web (webdoc o docuweb), ha sido abordado por diversos teóricos, entre ellos Galloway et al. (2007), Gifreu (2013), Bruzzi (2000), Gaudenzi (2009) y Nash (2011), quienes lo han definido como una nueva modalidad del documental o incluso como un género propio (Gifreu, 2010).

Este tipo de formatos surge en un contexto en el que cambian las expectativas del público, que demanda formas de participación e interacción con los relatos que consume. Como exponen Rodríguez et al. (2016):

> Internet ha roto la verticalidad del flujo informativo dando lugar a un fenómeno de feedback real entre los integrantes del mensaje informativo (productor de información y consumidores) en la que los roles se entremezclan (Meso, 2006). El público quiere participar e interactuar y ya no se conforma con recibir la información y el entretenimiento de forma aislada (p.307).

En este contexto, el *Diccionario de la lengua española* define la “interacción” como la “acción que se ejerce recíprocamente entre dos o más objetos, personas, agentes, fuerzas,

funciones, etc[41]". De acuerdo con esta explicación, el documental tradicional lineal, cuya narrativa se presenta de forma secuencial, establece un tipo de comunicación unidireccional, donde el espectador no tiene la posibilidad de intervenir en la construcción de la narración.

Por el contrario, el docuweb adopta estructuras narrativas no lineales, hipertextuales, basadas en enlaces que conectan distintos fragmentos del contenido y permiten al usuario elegir su recorrido, o bien formas inmersivas en las que el espectador participa de manera activa en la construcción de la experiencia. A partir de sus decisiones y de la interacción, el usuario puede navegar, explorar y modificar su experiencia, lo que implica un cambio en su rol dentro del proceso narrativo. Como expone Gifreu (2014):

> La naturaleza de los tres roles principales del documental convencional –emisor, texto y receptor– se ve profundamente afectada en este sentido: el autor no puede plantearse crear un discurso cerrado y subjetivo, y debe asumir una cierta pérdida de control discursivo, la narración pasa de un orden discursivo basado en un esquema lineal y secuencial a un multidesarrollo de planteamientos, nudos y desenlaces, y el interactor se configura como la pieza clave gracias a la cual adquiere nuevas características generativas (participación, contribución y co- creación) (p. 29).

En este nuevo paradigma, el autor cede, en cierta medida, el control sobre su obra (Gifreu, 2010, p. 145). Así, ya no es sólo su subjetividad y su intención las que determinan la forma de comunicar una narración específica. Por otra parte, la configuración de la historia y la organización discursiva del documental dejan de tener una estructura lineal, para pasar a una estructura abierta, caracterizada por múltiples desarrollos, conflictos y resoluciones. El texto, antes cerrado, se vuelve flexible, lo que puede dar como resultado un documental cuyo contenido final y estructura discursiva no están completamente determinados de antemano, sino que cambian de forma dinámica según las elecciones del usuario, a diferencia de lo que ocurre en el documental lineal de estructura fija.

Por último, el espectador se convierte en un generador y colaborador de los contenidos elaborados por el autor. En otras palabras, el espectador clásico, pasa a ser "interactor, participante y colaborador", ya que puede navegar, interactuar e incluso modificar el sistema,

[41] Real Academia Española. (s. f.). *Interacción*. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 4 de enero de 2024 de https://dle.rae.es/interacción

lo que lo convierte en co-creador de la obra (Gifreu, 2010, p. 145), de forma que se crean nuevas posibilidades narrativas y de representación de la realidad. Su participación es tan importante que, sin ella, el discurso no puede avanzar, ya que depende directamente de las acciones del usuario (Gifreu, 2014, p. 162). Sin embargo, esta libertad de elección provoca que el usuario tome una mayor conciencia del medio, de forma que el dispositivo se hace perceptible y el artificio se vuelve visible. De este modo, se rompe la "ilusión de realidad" que el documental tradicional intenta construir, ya que el mecanismo interactivo resulta evidente e interfiere en la inmersión narrativa.

Galloway et al. (2007) conceptualizan el documental interactivo como aquellas formas documentales que emplean la interactividad como un componente dentro del proceso de transmisión de contenido (p. 330-331). En una línea similar, Gaudenzi (2009) amplía la definición al destacar la importancia de la interacción física, y afirma que los documentales interactivos son aquellos que:

> No sólo utilizan un soporte digital que podría ser cualquier soporte existente, desde vídeo digital hasta teléfonos móviles o la red, sino que también requieren un tipo de interacción física corporal del usuario-participante, una participación que va más allá del acto mental de la interpretación, con el objetivo de identificar diferentes lógicas de documentación de la realidad y modelos nuevos de subjetividad posibles (p. 4)

Esta interacción física podría ser simplemente el desplazamiento con el ratón en un docuweb o bien tocar la pantalla en diversos dispositivos táctiles, usar un mando de control en realidad virtual, o realizar gestos o movimientos corporales que el sistema reconozca mediante sensores de movimiento, entre otros. Así, como se ha señalado en un capítulo anterior, el docuweb *Ingeniería romana* (2015) permite al usuario desplazarse por escenarios de 360º mediante el cursor, el clic o la rueda del ratón, en una propuesta que integra recursos de realidad virtual y realidad aumentada.

Sin embargo, la interacción en estos entornos no se limita al plano físico, sino que también da lugar a una interacción cognitiva que favorece la construcción de significados y el desarrollo de un pensamiento complejo. Aunque en el documental lineal ya existía una participación mental por parte del espectador, con una interpretación y reflexión del contenido presentado (Gifreu, 2011), en el documental interactivo este proceso se intensifica y adquiere una nueva dimensión. De esta forma, el usuario se aproxima a lo real mediante un

proceso de reflexión facilitado por los dispositivos y recursos que le presenta el docuweb (Català, 2012, p. 204).

La posibilidad de explorar diferentes caminos narrativos y establecer conexiones entre los elementos disponibles exige una implicación activa por parte del usuario, quien no solo recibe la información, sino que también la estructura y le otorga sentido de manera personalizada. Como señala Català (2015), el usuario del documental interactivo recorre mentalmente un espacio virtual generado por la interacción con sus elementos visuales, lo que activa un pensamiento basado en las conexiones entre sus componentes (p. 17). La forma en la que se presenta la imagen orienta el proceso cognitivo, que en primer lugar provoca un impacto emocional, y posteriormente permite al espectador analizarla de forma racional y, en ocasiones, desde perspectivas distintas de la implícita en la propia imagen (Català, 2024, p. 311). En este contexto, la curiosidad surge como uno de los primeros sentimientos al navegar por un docuweb, al explorar cada una de sus partes y establecer vínculos según los elementos y la temática presentada.

De este modo, la navegación no solo supone una acción física, como el desplazamiento del cursor o el uso de controles táctiles, sino que también exige una implicación intelectual. Este proceso requiere que el usuario conecte los distintos contenidos presentados para construir una narrativa propia. Català (2012) afirma que los elementos interactivos del documental expanden la relación entre lo real y lo imaginario, es decir, entre los hechos y su representación o interpretación (p. 202).

Otra diferencia entre los documentales lineales y los interactivos señalada por Gifreu (2011), es que éstos últimos son "sistemas vivos" cuyo proceso de cambio continúa incluso después de su producción, permitiendo la colaboración y participación de los usuarios de forma constante. A diferencia de los documentales lineales que una vez editados, no permiten cambios en la narración.

Una vez establecidas las diferencias y características del documental interactivo con respecto al documental lineal, conviene precisar las principales formas de interactividad que pueden encontrarse en estos formatos. Según Gaudenzi (2013) los modos de interacción son “formas de concebir la relación entre los usuarios y los contenidos digitales”, los cuales “establecen los parámetros de la interacción entre los usuarios y el artefacto interactivo” (p.18) De esta forma, Gaudenzi (2013) propone el uso de estos modos para mostrar cómo los creadores de

documentales interactivos han dispuesto a sus usuarios y empleado la tecnología para representar la realidad que desean explorar, generando así un tipo particular de acción dentro del documental interactivo (p.38).

En esta parte, se analizan los modos o categorías de interacción propuestos por Nash (2012), Galloway et al. (2007), Gaudenzi (2013) y Gifreu (2014**)**, dado que sus enfoques permiten analizar de forma detallada las dinámicas de interacción y las experiencias del usuario en los documentales interactivos **[Tabla 5]**.

Autor	Clasificación	Categorías/Modos	Características
Galloway et al. (2007)	**Grados de participación del usuario**	1. **Adaptación Pasiva**: Interacción subconsciente, modificando contenido según las reacciones del usuario. 2. **Adaptación Activa**: El usuario interactúa conscientemente mediante controles remotos o gestos. 3. **Inmersiva**: El usuario se integra en el mundo representado mediante realidad virtual o aumentada. 4. **Expansiva**: Interacción masiva que permite modificar el contenido continuamente.	- Enfoque centrado en la intensidad de participación del usuario.. - Se enfoca en cómo el usuario modifica el contenido y se involucra físicamente. - No aborda de forma específica las estructuras narrativas.
Kate Nash (2012)	**Estructuras narrativas interactivas**	1. **Narrativa**: historia estructurada para permitir interacción sin perder coherencia. 2. **Categórica**: contenido no lineal, con elementos que el usuario explora de manera autónoma y se constituye en forma de mosaico. 3. **Colaborativa**: participación de usuarios en la creación del contenido en redes sociales, influyendo en la narración.	- Propone un enfoque centrado en la organización narrativa del contenido. - Destaca la exploración no lineal y la participación del usuario en la configuración del recorrido.
Gaudenzi (2013)	**Modos documentales interactivos**	1. **Hipertextual**: Navegación a través de enlaces predefinidos. 2. **Conversacional**: Simulación de interacción entre usuario y máquina. 3. **Experiencial**: experiencia del usuario en relación al entorno físico. 4. **Participativo**: el usuario puede modificar el contenido, creando una co-creación del documental.	- Combina formas narrativas y experiencias de interacción, tanto cognitivas como físicas.

Gifreu (2014)	**Niveles de interacción según respuesta física del usuario** **Modalidades de navegación** **Modalidades de interacción**	1. Fuerte 2. Mediana 3. Débil 1. Navegación partida 2. Narrativa temporal 3. Navegación espacial 4.Navegación testimonial 5. Navegación ramificada 6. Navegación hipertextual 7. Navegación preferencial 8. Navegación sonora 9.Navegación audiovisual 10.Navegación simulada-inmersiva 1. Interacción social 2.0 2. Interacción generativa 3.Interacción física-experimentada.	- Es la clasificación más compleja y sistemática, ya que relaciona grados de interacción con modalidades específicas de navegación no lineal y con formas de interacción física, social y generativa del usuario.

Tabla 5. Comparación de categorías y modos de interacción y navegación del documental interactivo propuestas por Nash (2012), Galloway et al. (2007), Gaudenzi (2013) y Gifreu (2014). Elaboración propia.

Las categorías de interacción propuestas por Galloway et al. (2007) reflejan de manera precisa cómo el usuario se involucra en estos formatos, al permitir distintos grados de participación. Estas son: la categoría de adaptación pasiva, que se refiere a una interacción del espectador subconsciente, en la que se puede modificar ciertos aspectos del contenido o la presentación del material documental en función de sus reacciones (Galloway et al., 2007, p. 331). La categoría de adaptación activa que requiere la acción consciente del usuario, quien usa dispositivos como controles remotos o sistemas de reconocimiento gestual, para interactuar con el contenido. Esto permite que el usuario, mediante voz, gestos o movimientos, seleccione y navegue por el material en tiempo real (Galloway et al., 2007, p. 333). La categoría inmersiva, que promueve la implicación del usuario, integrándose en el universo representado mediante realidad virtual o aumentada y disminuyendo su percepción de los estímulos externos del mundo real (Galloway et al., 2007, p. 334). Por último, la categoría expansiva, que se basa en la interacción masiva, permitiendo a los usuarios contribuir y modificar el contenido del documental que se transforma de forma continua (Galloway et al., 2007, p. 334).

Por otro lado, Kate Nash (2012) propone tres estructuras interactivas de los webdocs: narrativa, la categórica y la colaborativa. Los webdocs narrativos estructuran la historia de forma que permite al usuario interactuar y explorar el contenido de manera no lineal, pero sin perder la coherencia ni el mensaje principal, asegurando que la narración se comprenda (p.203)

Los webdocs categóricos tienen un contenido organizado de forma no lineal, y presentan una colección de elementos que el usuario puede explorar y comparar de forma autónoma. Su estructura permite establecer conexiones y asociaciones entre sus partes, sin seguir un orden temporal concreto o una narrativa directa, sino que se crea una estructura en forma de mosaico (Nash, 2012, pp. 204-205).

Por último, los webdocs colaborativos se centran en la participación del usuario para crear contenido e interactuar en las redes sociales. Esto genera un proceso de creación continuo y colectivo, en el que los usuarios pueden aportar historias, imágenes o vídeos, lo que influye en la narración y en el significado del documental (Nash, 2012, pp. 206-207)

Las propuestas de Kate Nash y Galloway et al. (2007) coinciden en situar la participación del usuario en el centro del análisis, aunque lo hacen desde perspectivas distintas. En general, la clasificación propuesta por Galloway et al. (2007) se centra en la interacción en función de la intensidad de la participación del usuario, desde pasiva hasta expansiva, sin considerar las formas narrativas o los tipos de navegación que afectan a la experiencia interactiva. En cambio, Nash (2012) se centra en las estructuras narrativas y la forma en que los contenidos se organizan en los webdocs, destacando cómo la interacción puede generar diferentes experiencias narrativas.

Por su parte, Gaudenzi (2013) identifica cuatro tipos de modos documentales interactivos: hipertextual, conversacional, experiencial y participativo (p. 18). El modo conversacional se basa en crear una simulación dinámica de interacción entre el hombre y la máquina, en las que el usuario debe tomar decisiones para alterar el entorno, de forma que se parece a una conversación (Gaudenzi, 2013, pp. 46-47).

El modo hipertextual se fundamenta en enlaces que el usuario debe seleccionar para trasladarse a espacios predefinidos, determinados por algoritmos, en una estructura narrativa cerrada y controlada (Gaudenzi, 2013, pp. 47-53)

En el modo participativo, el usuario primero navega y después puede añadir, circular o modificar contenido, de forma que transforma el artefacto documental, lo que provoca una co-creación de la obra. Este enfoque participativo tuvo su auge a partir de la Web 2.0, que permitió la participación masiva en los proyectos documentales (Gaudenzi, 2013, pp. 54-62).

En su modo experiencial, se considera el entorno físico real donde se desarrolla la experiencia documental del usuario, y se transforma la percepción del espacio mediante la interacción del usuario con el entorno. Al agregar capas de datos, se crea un contexto dinámico que da lugar a nuevas formas de relación y percepción entre el participante y el espacio.

Estos modos exponen las diferentes formas creativas en las que el usuario puede interactuar con el contenido desde diversos enfoques narrativos y experienciales.

En cambio, Gifreu (2014), propone una clasificación más desarrollada y compleja, estructurada en tres niveles de interacción: fuerte, mediana y débil, los cuales se definen en función del grado de respuesta física del usuario. La toma de decisiones se considera un requisito esencial para avanzar en la historia, a través de la interfaz, los contenidos o la interacción con otros usuarios (p.158). Estos niveles se aplican a las diversas modalidades de navegación e interacción que el autor distingue de la siguiente manera:

> Las modalidades de navegación permiten diferentes formas de navegar o penetrar la realidad, y en conjunto un despliegue multimodal no lineal que no existe en los modos de representación. Ejemplos: las modalidades de navegación temporal, espacial, testimonial, narrativa ramificada, etc. Las modalidades de interacción van un paso más allá y proponen un escenario en el que el receptor se convierte en cierto modo en emisor: éste puede dejar una marca o huella de su paso por la obra. Serían ejemplos de ello las modalidades de interacción a través de aplicaciones 2.0, generativa, etc. (Gifreu, 2014, p.187-188).

De esta forma, Gifreu (2014) establece diez modalidades de navegación no lineal, que incluyen la navegación partida, en la que el contenido se divide en secciones temáticas; la narrativa temporal, que emplea líneas de tiempo simultáneas o cronológicas para organizar el contenido; la navegación espacial, que permite explorar escenarios físicos a los que se superponen ciertos elementos; la navegación testimonial, que ofrece la opción de seleccionar

testimonios de entrevistados según el tema o la época; la navegación ramificada, donde el usuario toma decisiones obligatorias que bifurcan la narrativa; la navegación hipertextual, basada en textos enlazados; la navegación audiovisual que permite al usuario elegir entre diferentes medios y su orden; la navegación preferencial que permite seleccionar a partir de una barra o botones las unidades temáticas o capítulos de forma partida; la navegación sonora, que consiste en la reproducción de entrevistas o fragmentos de música, y finalmente, la navegación simulada-inmersiva, que recrea situaciones realistas o propone experiencias de videojuegos (Gifreu, 2014, p. 192).

Entre las modalidades de interacción digital, Gifreu (2014) distingue tres: interacción social 2.0, en la que el usuario puede aportar su punto de vista o interactuar mediante plataformas externas como foros o aplicaciones dentro del documental; interacción generativa, en la que el usuario actúa como creador de contenidos, materiales que luego serán filtrados y presentados por el director de la obra; e interacción física-experimentada, que involucra la participación del usuario mediante desplazamientos físicos o acciones sobre el dispositivo, como la geolocalización, realidad aumentada o realidad virtual.

Aunque estos autores abordan la interacción desde perspectivas diferentes, existen similitudes claras entre algunas de sus categorías, por ejemplo: la categoría inmersiva de Galloway et al.(2007) se asemeja al modo experiencial de Gaudenzi (2013) y a la interacción físico-experimentada de Gifreu (2014); la categoría expansiva de Galloway et al.(2007) se relaciona con el modo colaborativo de Nash (2012), el modo participativo de Gaudenzi (2013) y la interacción generativa de Gifreu (2014); el modo hipertextual de Gaudenzi(2013) coincide con la navegación hipertextual de Gifreu (2014); o la categoría inmersiva de Galloway et al.(2007) también encuentra paralelismos con la navegación simulada-inmersiva de Gifreu (2014).

Estas clasificaciones reflejan diversas maneras de conceptualizar y clasificar la interacción en el documental interactivo. Aunque utilizan términos distintos, muchas de sus ideas se superponen, evidenciando tendencias comunes en el estudio de estos formatos.

No obstante, el modelo de Gifreu (2014) destaca por presentar un enfoque más completo y complejo, que no solo considera la intensidad de la participación, sino que también presenta diez modalidades de navegación no lineal y formas de interacción que amplían el rol activo del usuario en la construcción del contenido. Su clasificación combina la complejidad de las

interacciones con diversas formas narrativas, ofreciendo un modelo más holístico para entender la experiencia del espectador en los documentales interactivos y cómo la interacción influye en su relación con el contenido

A partir de lo anterior, surge la pregunta que guiará el presente capítulo, ¿cómo transforma la interacción el testimonio en los documentales web? En este apartado se analizará cómo la interacción redefine la estructura del relato y desplaza su interpretación hacia formas más subjetivas, emocionales e imaginativas, y cómo se transforman los roles del autor y del espectador. Para ello, se explorarán algunos ejemplos relevantes de los diferentes modos de interacción y navegación propuestos por diversos teóricos para comprender su relación y su influencia en los testimonios y la construcción de la narrativa.

5.2. Docuweb y narrativas transmedia

5.2.1. El caso del documental transmedia interactivo *La otra orilla-Un mismo lugar* (2017) dirigido por María Margarita Herrera

Retomando el proyecto transmedia interactivo *La otra orilla: un mismo lugar* (2017), producido por Quinto Color, dirigido por María Margarita Herrera y con la dirección de interactividad y desarrollo transmedia a cargo de Arnau Gifreu, conviene ahora analizar con mayor detalle su funcionamiento como docuweb testimonial e interactivo.

El proyecto busca promover los derechos de las personas LGBTIQ+, especialmente en Colombia. Como se declara en su página web, el proyecto persigue tres objetivos principales: informar sobre la cotidianidad que enfrentan las personas LGBTIQ+, favorecer la empatía de los usuarios hacia sus experiencias y ofrecer un espacio de participación pública donde se compartan testimonio, independientemente de que quien participe se identifique o no como parte de esta comunidad[42].

Los formatos y plataformas de esta obra son múltiples: dos series de televisión, 12 relatos de personas LGBTI, un video blog con intervenciones de personas que invitan a reflexionar sobre la importancia de promover los derechos de las personas LGBTIQ+, 32 fotografías acompañadas de relatos escritos, un último módulo, no realizado por falta de presupuesto,

[42] La información de este apartado procede de la página "Proyecto" de La Otra Orilla, recuperado el 4 de mayo de 2023 de https://www.laotraorilla.com.co/proyecto.html.

concebida como una experiencia interactiva orientada a generar empatía mediante el diálogo en distintos escenarios. Además, *La otra orilla* se expande también a las redes sociales: YouTube, Facebook e Instagram **[Figura 80]**.



Figura 80. Medios y plataformas del proyecto *La otra orilla*.

Siguiendo las diferentes formas de navegar definidas por Gifreu (2014), el docuweb *La otra orilla - Un mismo lugar* (2017) ofrece una navegación testimonial, ya que permite elegir entre diversos testimonios en sus secciones de *Serie, Teatro, Historia y Opinión*, navegación hipertextual, a partir de la selección de las diversas secciones mediante enlaces y títulos; y una navegación audiovisual, presente en las secciones *Opinión, Vídeos, Teatro y La serie.*

Estas posibilidades de navegación rompen la estructura fija del testimonio lineal y generan múltiples recorridos narrativos y conexiones entre ellos. No obstante, esta aparente libertad no implica ausencia de diseño ni de organización previa. Tal como explica Arnau Gifreu en relación con el proyecto, *La otra orilla* "funciona de forma aleatoria. El contenido se presenta de manera random, y eso ha resultado más eficaz. Aun así, tuvimos que construir una plataforma que diera cierto orden. Porque, aunque hablemos de interactividad, lo que el usuario sigue pidiendo es un orden[43]".

[43] Entrevista realizada por la autora a Gifreu. Anexo I

El propio Gifreu define esta tensión como una paradoja inherente a las narrativas interactivas: "se espera que el proyecto sea libre, pero al mismo tiempo se necesita una estructura. Así que sí, es libre albedrío, pero estructurado. Es como un mosaico: el usuario entra y tiene más de cien componentes disponibles[44]". Esta metáfora del mosaico resulta especialmente pertinente para comprender el diseño del docuweb, ya que remite a una organización fragmentaria en la que cada elemento conserva su autonomía, pero adquiere sentido dentro de un sistema global que orienta la experiencia del usuario sin imponer un recorrido único.

Además, el docuweb ofrece un acceso no secuencial a distintas secciones mediante enlaces hipertextuales, lo que posibilita una exploración personalizada basada en las decisiones del usuario. La experiencia se ve enriquecida por la combinación de diversas formas narrativas audiovisuales, que se analizarán a continuación. De este modo, estas modalidades narrativas transforman la relación entre el usuario y el relato, que deja de ser lineal y convierte al usuario en un participante activo de su propio itinerario narrativo.No obstante, como señala Arnau Gifreu, este tipo de experiencias interactivas también plantean desafíos relacionados con la atención, la carga cognitiva y la recepción emocional del usuario, especialmente en contextos de consumo digital acelerado[45]. Estas cuestiones, vinculadas a los límites de la navegación no lineal y la participación interactiva, se abordarán en el capítulo dedicado a los riesgos éticos del testimonio interactivo.

En este contexto, resulta pertinente examinar la sección de la serie *La otra orilla*, producida por Quinto Color y dirigida por Margarita Herrera Sabogal. La serie se compone de doce episodios de siete minutos cada uno, en los que se presentan testimonios reales que, mediante juicios ganados ante la Corte Constitucional colombiana, han conseguido el reconocimiento de sus derechos como parte de la comunidad LGBTIQ+. En los capítulos se combinan diferentes formatos como teatro, danza o artes visuales. Este contenido se extiende en su relación con otras producciones difundidas en el sitio web, como una serie fotográfica o un videoblog, entre otros.

Los títulos de los episodios de *La otra orilla* son claros mensajes significativos dirigidos a los espectadores: *Ser, Respetar, Educar, Morir, Cambiar, Proteger, Bailar, Besar, Decir, Amar,*

[44] Entrevista realizada por la autora a Gifreu. Anexo I
[45] Entrevista realizada por la autora a Gifreu. Anexo I

Cuidar, Sentir. Cada uno de estos títulos utiliza una palabra clave vinculada a la identidad, la experiencia de las personas LGBTIQ+ y la defensa de los derechos humanos.

En esta serie, el usuario puede elegir libremente qué fragmento quiere ver y en qué orden, así como combinar un visionado de uno de los capítulos con otros materiales del proyecto , de forma que establece diversas relaciones entre los relatos.

La serie combina una fuerte base testimonial con un enfoque teatral. Por ejemplo, en la cabecera de la serie, que se repite al comienzo de todos los episodios, aparecen escenas cuidadosamente estilizada con juegos de luces y sombras, que acompañan el testimonio de un hermano gemelo de un hombre gay. Estas incluyen escenas ficcionalizadas de los dos hermanos en su juventud interpretados por actores, así como planos del protagonista, situado ante un fondo negro sobre el que se proyectan formas móviles **[Figura 81]**. Estas imágenes se complementan y relacionan con el relato del narrador: "este soy yo y este es mi hermano. Nosotros crecimos juntos. ¿Nos parecemos, no?. Somos gemelos[46]". Más adelante, el personaje se presenta ante la cámara junto con su objetivo personal que presenta al mismo tiempo la trama de los diferentes capítulos de la serie: "soy estudiante de derecho y quiero entender qué implicaciones legales, sociales, familiares y hasta personales pueda tener mi hermano en su condición[47]"



Figura 81. Fotogramas de la cabecera de la serie

La otra orilla.

Aunque la serie se basa en hechos y relatos reales, las escenas son teatralizadas, con escenarios de fondos oscuros y decorados artificiales **[Figura 82]**. Estos fondos negros

[46] *La otra orilla – Un mismo lugar*, episodio I: "Ser", serie del proyecto transmedia dirigido por María Margarita Herrera, disponible en https://laotraorilla.com.co/serie.html, min. 00:23.
[47] *La otra orilla – Un mismo lugar*, episodio I: "Ser", serie del proyecto transmedia dirigido por María Margarita Herrera, disponible en https://laotraorilla.com.co/serie.html, min. 01:05

evitan cualquier distracción del espectador, centrándose completamente en los personajes y sus acciones, y envuelven los testimonios en una atmósfera onírica avorece la inmersión en el recuerdo e intensifica la conexión emocional con los testimonios.



Figura 82. Fotograma de Episodio I *Ser* de la serie *La otra orilla*.

El capítulo *Ser* de la serie está basado en hechos reales y se articula en torno a la Sentencia T-565/13. Sin embargo, algunos planos recrean escenas del pasado de los dos hermanos, de forma que presente y pasado se presentan en un mismo espacio. Esta fusión se logra mediante la presencia del "yo" narrador del presente, en la escena ficcionalizada de él mismo y su hermano, a partir únicamente de movimiento y música **[Figura 83]**.



Figura 83. Narrador de la serie y actores del testimonio en Episodio I *Ser* de la serie *La otra orilla*

Este testimonio se multiplica al presentar diversos ángulos de una misma vivencia: el relato de su madre, quien explica "José apenas entró en su adolescencia empezó a identificarse con el género femenino. (...) empezó a dejarse crecer su pelo y a maquillarse un poco también[48] "

[48] *La otra orilla – Un mismo lugar*, cabecera de la serie, disponible en https://laotraorilla.com.co/serie.html, min. 02:30.

Además, el propio rector del colegio, Albeiro Espinoza, da también su versión sobre los hechos y el juez Ignacio Peláez también explica su sentencia a favor del hermano y la madre.



Figura 84. Narrador al fondo y hermanos adelante en el episodio I *Ser* de la serie *La otra orilla*.

En otra de las escenas, el testimonio se reconstruye a partir de una dramatización. El protagonista real aparece observando la escena sentado en unas butacas de lo que podría ser un teatro o un cine, mientras que dos personajes protagonizan el relato de los dos hermanos **[Figura 84]**. En este fragmento se rememora un recuerdo íntimo doloroso: cómo él se burlaba de su hermano al verlo empezar a maquillarse, llamándolo despectivamente "flor". Esta representación escénica, adquiere un carácter simbólico al representar el conflicto interno del testigo, lo que activa un proceso reflexivo. La escena no sería la misma sin la presencia del protagonista real, quien invita al espectador a reflexionar también y empatizar aún más con los hermanos. Tampoco tendría el mismo efecto si se sustituyera la teatralización por la simple narración del testimonio. Esta dramatización enriquece visualmente el relato y permite al espectador imaginar el recuerdo y establecer una conexión emocional con él.

Posteriormente hay un momento en el que el protagonista real del presente se enfrenta a su hermano irreal del pasado con el actor que lo interpreta, con una coreografía de movimiento y baile **[Figura 85]**. Esta secuencia amplía la idea de teatralizar el testimonio, creando un baile que funciona a modo de transición entre secuencias pero que, al mismo tiempo, sugiere una reflexión del propio narrador, sobre su hermano y su relación con él al revisar su pasado.



Figura 85. Coreografía entre narrador y su "yo" del pasado en episodio I *Ser* de la serie *La otra orilla*.

Los siguientes capítulos mantienen la misma estética y recursos retóricos para mostrar los testimonios de personas LGBTIQ+ que han sufrido discriminación y maltrato en sus vidas pero cuyos casos triunfaron ante la justicia. Las historias parten del recuerdo del protagonista inicial sobre su hermano y su experiencia en el colegio,así como reflexiones ante posibles problemas que se pueda encontrar en un futuro por su orientación sexual. Las historias abordan temas personales sobre su propio hermano, y experiencias cercanas, como las de sus profesores, además de otros casos, como otros casos de discriminación en entornos educativos y laborales, dificultades para acceder a derechos como salud, seguridad social y visitas conyugales, y obstáculos legales relacionados con el matrimonio igualitario y la adopción. También se relata el rechazo en espacios públicos debido a expresiones de afecto o identidad de género.

En muchos de estos capítulos, el protagonista central, que articula todos los capítulos, el hermano gemelo de un hombre gay, se dirige directamente a cámara en planos subjetivos, reforzando la implicación del espectador en el relato.

Aunque los relatos tienen un contenido diferente, todas comparten un hilo común: la vulneración de derechos básicos y el reflejo del esfuerzo personal y colectivo necesario para superar prejuicios y alcanzar la igualdad.

La estructura narrativa y estética de *La otra orilla* permite conectar al espectador con estos testimonios. Al basarse en testimonios íntimos y reales, pero ampliarlos con elementos ficticios e imaginativos, la serie logra trasladar las emociones de sus protagonistas al espectador.

La segunda sección del *webdoc*, *Teatro,* se divide en 20 episodios de 12 minutos cada uno. Los capítulos se titulan con los nombres de sus protagonistas, como Sergio, Mateo o May, y

documentan la construcción de una escena teatral basada en un testimonio personal sobre discriminación por orientación sexual.

La diferencia principal con respecto a la primera serie es su formato, ya que en esta primera parte, se utiliza el teatro como un medio simbólico que enriquece el relato emocional, pero en esta segunda serie, es el objeto mismo de la narración. Además, su enfoque se centra en el proceso que caracteriza el teatro: aquí, el espectador presencia cómo se construye la dramatización desde cero. La escena teatral, que se basa en el testimonio de sus protagonistas, presenta todo el proceso creativo, desde los ensayos iniciales hasta la puesta en escena final, incluyendo vestuario, atrezzo y detalles técnicos. El director guía a los actores, proporcionando directrices sobre cómo interpretar cada situación, lo que añade una dimensión metateatral. En estas recreaciones del pasado, se incluyen ciertos elementos imaginarios, como coreografías o la inclusión de un presentador con un micrófono que convierte la escena en un concurso **[Figura 86]**.



Figura 86. Fotograma de la sección *Teatro,* episodio 17 *Sergio*.

En ambas series se utiliza el fondo negro en las dramatizaciones, para enfocar la mirada en los personajes, sus emociones y movimientos. Esta elección estética es una conocida técnica de teatro llamada "caja negra", que crea "marcos supuestamente neutros,que dirigen y jerarquizan la atención y, por lo tanto, construyen sujetos observadores" (Bishop, 2021, p.54). Al evitar distracciones, permite que el espectador se concentre sólo en los personajes (Bishop, 2021, p.54).

En resumen, mientras que la primera parte de *La otra orilla* utiliza el teatro como medio simbólico para enriquecer el relato emocional y conectar el pasado con el presente. La

sección *Teatro* lleva esta práctica un paso más allá al convertir el proceso teatral mismo en una forma de testimonio.

La diferencia entre las dos series no solo es el formato, sino también su intención: la primera busca crear un proceso reflexivo con el espectador, mientras que la segunda enfatiza el proceso colaborativo y la construcción escénica como herramientas para visibilizar y transformar la experiencia de quienes dan su testimonio.

La sección *Historias*, presenta los testimonios de forma escrita, lo que incita directamente a la reflexión y la imaginación, acompañados de una fotografía de los sujetos que narran sus experiencias. Se trata de 31 relatos cortos que comparten anécdotas vinculadas a la orientación sexual de los personajes. Tienen un formato continuo, donde una historia sigue a la otra sin necesidad de seleccionarlas, de forma que se establece una conexión entre ellas, formando una especie de relato colectivo sobre un mismo tema.

Otras secciones son *Opinión, Vídeos y Galería.* En el apartado *Opinión* se presentan vídeos de una duración de menos de cinco minutos,en donde los protagonistas se presentan y dan su opinión sobre los derechos LGBTIQ+. Estos incluyen a profesores, actores, locutores de radio, directores artísticos, abogados, entre otros. En la sección *Vídeos,* se pueden ver cortos de menos de 2 minutos que se han usado para campañas que promueven los derechos LGBTIQ+ y funcionan como piezas publicitarias. Por su parte, la *Galería* muestra imágenes usadas en campañas de sensibilización sobre los derechos LGBTIQ+. Aunque no se incluyen testimonios en estos apartados, la posibilidad de navegar entre secciones, como *Teatro, Historias o La serie* y las mencionadas, permite establecer conexiones visuales que refuerzan los testimonios, a través de mensajes y opiniones que apoyan estos derechos.

El último apartado de la web interactiva no se pudo terminar de desarrollar por falta de presupuesto; no obstante, el proyecto de interactividad y la entrevista con Arnau Gifreu (Anexo I) permiten reconstruir con bastante precisión el planteamiento conceptual y narrativo que se había diseñado para este espacio **[Figura 87]**.

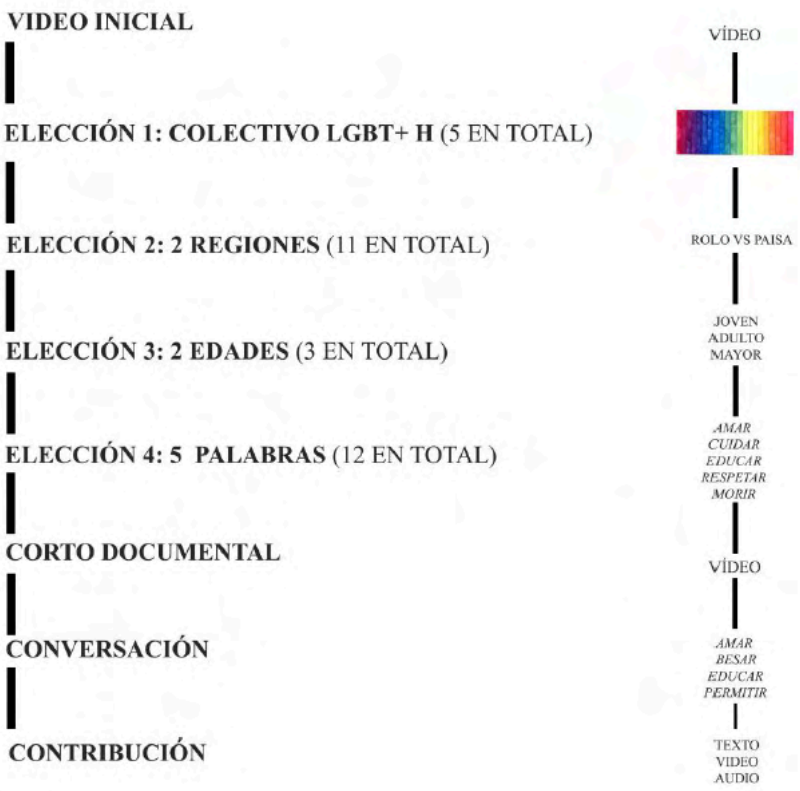


Figura 87. Esquema de proyecto de interactividad de La otra orilla[1].

La propuesta concebía la interactividad como un proceso guiado de toma de decisiones progresivas, en el que el usuario debía seleccionar una serie de variables: colectivo de diversidad sexual, región geográfica, franja de edad y un conjunto de palabras clave vinculadas a emociones y experiencias universales, que configuraban un recorrido narrativo personalizado. Estas elecciones iniciales funcionaban como un sistema de filtrado que permitía construir un arquetipo de usuario y, a partir de una base de datos de testimonios reales, generar un corto documental dinámico y único en cada interacción[2].

Desde el punto de vista narrativo, este corto documental no se planteaba como un simple montaje automático de fragmentos, sino como una experiencia de diálogo estructurado, en la que los testimonios se disponían en pantalla partida y se alternaban para simular una

[1] Imagen del proyecto de interactividad de *La otra orilla – Un mismo lugar*, cedida por María Margarita Herrera. Documento no publicado.

[2] Información obtenida del proyecto de interactividad de *La otra orilla – Un mismo lugar*, cedido por Margarita Herrera.Documento no publicado.

conversación entre voces diversas. La interactividad, por tanto, no se concebía como una libertad absoluta, sino como un libre albedrío organizado, en el que el sistema guiaba al usuario paso a paso mediante instrucciones breves, metáforas visuales y una arquitectura narrativa claramente definida. Como señala Gifreu, "el corazón del proyecto" residía precisamente en esta dimensión conversacional, en la que el usuario no solo seleccionaba opciones, sino que establecía relaciones simbólicas y emocionales con los relatos presentados[3].

Asimismo, el diseño incorporaba un espacio final de reflexión y participación, en el que el usuario era invitado a contribuir con su propio testimonio —de forma anónima o explícita— mediante texto, audio o vídeo, reforzando así la dimensión transmedia y participativa del proyecto. Aunque este módulo no llegó a implementarse, su planteamiento evidencia una concepción de la interactividad orientada a la generación de empatía y a la identificación entre seres humanos más allá de las categorías de identidad sexual, utilizando los verbos seleccionados como ejes emocionales comunes que articulaban la experiencia narrativa[4].

Aunque este módulo no llegó a implementarse, su diseño permite comprender el alcance del proyecto y su apuesta por una experiencia narrativa participativa, personalizada y orientada a la empatía.

A pesar de no haberse desarrollado esta parte, La otra orilla transforma la experiencia del testimonio al presentarlo en un formato de documental interactivo, en el que se ofrecen múltiples formas de explorar y reflexionar sobre la realidad de las personas LGBTIQ+ en Colombia.

A diferencia de un documental lineal, aquí el usuario tiene control sobre la navegación, pudiendo elegir qué contenido ver, en qué orden y si desea detenerse, repetir o comparar diferentes testimonios. Esta estructura permite un acercamiento más activo a las historias, ya que el espectador puede contrastar relatos, identificar patrones y profundizar en los temas que más le interesen. La combinación de testimonios directos con dramatizaciones amplifica el

[3] Entrevista realizada por la autora a Gifreu. Anexo I.
[4] Información obtenida del proyecto de interactividad de *La otra orilla – Un mismo lugar*, cedido por Margarita Herrera y la entrevista realizada por la autora a Gifreu. Anexo I.

impacto emocional, al mezclar lo real con lo imaginario, ampliando las formas de representación de la memoria y la experiencia. Además, la integración de testimonios audiovisuales en las series y videos con relatos escritos en otras secciones permite al usuario establecer conexiones narrativas y generar una construcción mental de las historias presentadas.

No obstante, el docuweb *La otra orilla* se limita a tres modalidades de navegación (testimonial, hipertextual y audiovisual), de forma que se ofrece al usuario la posibilidad de seleccionar contenidos a través de textos y formatos audiovisuales, sin introducir mecanismos de interacción más innovadores o colaborativos. De esta forma, aunque se rompe la linealidad del testimonio tradicional, la experiencia se restringe principalmente a la navegación y selección de contenidos.

En cambio, el siguiente caso de estudio, el docuweb *Las Sinsombrero* (2015) de Lab RTVE amplía considerablemente las posibilidades. Además de incorporar la navegación testimonial, hipertextual y audiovisual, introduce la navegación preferencial, mediante una barra y puntos en los fragmentos audiovisuales para elegir por temas, y la navegación sonora, que permite acceder a entrevistas presentadas únicamente en formato de audio. Por otro lado, permite dos modalidades de interacción, como son la interacción social 2.0, a partir de la participación del usuario compartiendo sus opiniones y la interacción generativa, en la que el usuario puede aportar materiales a la obra, previamente filtrados por sus creadores.

Por lo tanto, mientras que *La otra orilla* se centra en la selección y navegación de contenidos de forma individual, *Las Sinsombrero* expande la experiencia interactiva en términos de navegación e interacción, de forma que se crea una experiencia dinámica y colaborativa que favorece otras formas de construir e interpretar el testimonio.

5.2.2. El caso del documental transmedia *Las Sinsombrero* (2015) de Lab RTVE

El documental interactivo transmedia *Las Sinsombrero*[5] (2015) fue realizado por el Laboratorio de RTVE (Lab RTVE). Este Laboratorio fue creado en 2011 y fue el primero de España adscrito a la televisión pública, dentro del departamento de Estrategia y Desarrollo de Negocios de Medios Interactivos de la Corporación (Zaragoza-Fuster y García-Avilés, 2018,

[5] RTVE. (2017). *Las Sinsombrero* [Docuweb]. Recuperado el 15 de mayo de 2024 de https://www.rtve.es/lassinsombrero/es/webdoc/

p. 11). Desde su comienzo, Lab RTVE ha creado formatos innovadores y experimentales que combinan webdocs, vídeos en 360°, realidad virtual y productos gamificados, entre otros (Zaragoza-Fuster y García-Avilés, 2018, p. 19).

Este docuweb es un proyecto transmedia cuyo objetivo es visibilizar y difundir las obras y acciones culturales e históricas de las mujeres en la primera mitad del siglo XX, especialmente aquellas que pertenecieron a la Generación del 27 en España. Hasta hace poco, esta generación había estado restringida a una serie de escritores hombres, entre ellos figuras destacadas como Federico García Lorca, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Pedro Salinas, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, y Dámaso Alonso (Saz, 2018, pp. 301-302). Incluso en la influyente *Poesía española. Antología 1915-1931* (1932) de Gerardo Diego que reunió poemas de diecisiete escritores, no se incluyó a ninguna mujer (Saz, 2018, pp. 301-302). Esta exclusión constituye un ejemplo de violencia estructural, entendida como el conjunto de mecanismos sociales y culturales que sistemáticamente invisibilizan y subordinan a ciertos grupos, en este caso, a las mujeres creadoras, condicionando la construcción del canon literario y la memoria cultural.

El proyecto se divide en múltiples formatos que reflejan la naturaleza transmedia: un documental de 60 minutos, un documental interactivo, un libro en formato papel, un proyecto educativo con dos juegos interactivos, un wikiproyecto, campañas en redes sociales como Facebook y una instalación expositiva[6]. Este análisis se enfocará específicamente en el documental interactivo.

El docuweb se organiza en tres apartados principales: *Documental, Explora media y Participa*. Para acceder a cada una de ellos, el usuario debe desplazarse con el ratón verticalmente. Esta disposición favorece una exploración autónoma del contenido y una construcción selectiva del recorrido.

En cuanto al apartado *Documental,* muestra un cortometraje documental de diez minutos y está dividido en segmentos señalados claramente, con ocho artistas de la Generación del 27: Rosa Chacel, Ernestina de Champourcín, Marga Gil Roësset, Concha Méndez, Maruja Mallo, María Zambrano, Josefina de la Torre y María Teresa León. Esto permite al usuario ver el documental de múltiples formas, de manera fragmentada o en el orden que prefiera. En ese

[6] Información procedente de la página oficial del proyecto *Las Sinsombrero*, recuperado el 15 de mayo de 2024 de https://www.lassinsombrero.com.

sentido, el usuario reorganiza el acceso a la narración y establece sus propias conexiones entre los materiales.

La introducción del documental se articula a partir del testimonio de una de las protagonistas, la artista Maruja Mallo, que dice:

> Todo el mundo llevaba sombrero, era algo así como un pronóstico de diferencia social. Pero un buen día a Federico, a Dalí, a mí y a Margarita Manso, otra estudiante, se nos ocurrió quitarnos el sombrero, y al atravesar la Puerta del Sol, nos apedrearon, insultándonos como si hubiéramos hecho un descubrimiento como Copérnico o Galileo, que nos llaman maricones porque se comprende que creían que no..despojarse del sombrero, que era como una manifestación del tercer sexo[7].

Esta experiencia narrada al comienzo del documental resulta importante por varios motivos: en primer lugar, explica la historia que da nombre a este grupo de mujeres pertenecientes a la Generación del 27, pero sobre todo, porque este acto supone un acto de valentía y una forma de romper las normas sociales de la época. La acción de quitarse el sombrero, aparentemente inocua e inofensiva, fue un símbolo insumisión frente a las convenciones de género y de clase. Por lo tanto, este testimonio es una carta de presentación de estas mujeres como luchadoras y revolucionarias.

El testimonio de Concha Méndez se escucha a partir de una cinta que el espectador observa poner en marcha: "con quién más salía en esa época era con Maruja Mallo, la escritora, íbamos a las verbenas, a los bares bajos de Madrid, y a las tabernas, donde no nos atrevíamos a entrar, porque siendo mujer no hubiéramos podido estar[8]". Durante este fragmento, la imagen muestra la cinta que avanza, es decir, el medio por el que se tiene acceso al testimonio.

[7] Fragmento dedicado a Maruja Mallo en *Las Sinsombrero* (webdoc), disponible en https://www.rtve.es/lassinsombrero/es/webdoc/, recuperado el 10 de septiembre de 2024, min. 00:38.
[8] Fragmento de Concha Méndez en *Las Sinsombrero* (webdoc), disponible en https://www.rtve.es/lassinsombrero/es/webdoc/, recuperado el 10 de septiembre de 2024, min. 04:09.

Aquí se vuelve a observar la valentía de estas mujeres para desafiar las normas sociales de la época, al atreverse a acceder a ciertos lugares que, implícitamente, estaban restringidos por su condición de mujeres.

En el fragmento de María Zambrano, se oye una anécdota contada por su protagonista: "cuando hizo *Antología*, ese Gerardo Diego, nos excluía a las mujeres. Yo le dije un día, bueno mira, tú nos excluirás pero yo debajo de la falda llevo un pantalón" (min. 05:09) Mientras cuenta esta anécdota se muestra la portada del libro *Poesía española. Antología 1915-1931*(1932) de Gerardo Diego. Posteriormente se observa la imagen de Zambrano combinada con la de Gerardo Diego, como si las fotografías reprodujeran ese diálogo visualmente. A continuación se ven cartas firmadas por María Zambrano con mensajes republicanos como "¡Viva la España nueva y culta y republicana!" en abril de 1931 **[Figura 88]**.



Figura 88. Fotogramas de *Las Sinsombrero,*
fragmento de Concha Méndez[9]

[9] Imágenes obtenidas del webdoc *Las Sinsombrero*, disponible en https://www.rtve.es/lassinsombrero/es/webdoc/, recuperado el 30 de diciembre de 2024.

El testimonio escrito se complementa con el oral, al mostrar el carácter de la mujer, firme y desafiante para la época, al mismo tiempo que refleja su ideología luchadora y revolucionaria republicana con el texto escrito a mano.

No obstante, lo interesante de este documental es la posibilidad de que el espectador seleccione el orden, momento y duración de los testimonios que desee explorar. Esto permite fragmentarlos y establecer conexiones entre ellos, de forma que se amplían las posibilidades de interactuar y relacionarse con el contenido.

La segunda parte llamada *Explora media* lleva al usuario a una página que se divide en subapartados de las ocho mujeres. Al seleccionar una de las opciones, se puede visualizar un vídeo de corta duración, de entre 1 y 3 minutos, sobre la artista elegida, junto a otros documentos como imágenes, cuadernos de apuntes manuscritos, postales, poemas, tarjetas de visita, dibujos, artículos, invitaciones, esculturas, ilustraciones, telegramas, audios, certificados, textos y cartas. Estos elementos no tienen un orden preciso, y se pueden seleccionar y visualizar de forma aleatoria **[Figura 89].**

Uno de los subapartados, el de Concha Méndez, presenta dos fragmentos de sus testimonios registrados en cintas, accesibles mediante dos enlaces independientes. En el primero, la artista rememora: "me acuerdo un día que mi padre tenía un amigo y vino a verle. Entonces le dice a mis hermanos, que eran muy chiquitos, '¿tú qué quieres hacer de mayor?'. Y yo me adelanté y le dije, porque a mí no me preguntaba nada, 'yo voy a ser capitán de barco'. Me respondió 'que las niñas no son nada'. Y yo le tomé un odio a aquel hombre, horrible."

El segundo testimonio aborda su boda surrealista con Manuel Altolaguirre: "Bueno y pensamos en la boda (..), como era la época surrealista, yo le dije a Manolo: 'mira vamos a ir vestidos de verde'. Desde antes de la celebración nos firmaron testigos y nos firmaron ocho, los testigos fueron: Juan Ramón Jimenez, mucho más tarde Premio Nobel; Jorge Guillén, premio importante de España; Federico García Lorca, que lo asesinaron los fascistas; Vicente Alexandre, premio Nobel también; José Moreno Villa, pintor y poeta; Luis Cernuda, que murió en mi casa aquí en México; Francisco Iglesia, un héroe de la aviación española y el embajador de Chile".

Estas anécdotas permiten apreciar el carácter transgresor de Concha Méndez, así como sus relaciones con figuras importantes de la cultura española de la época. Y estos testimonios se

pueden combinar con fotografías de la artista, cartas y otrosdocumentos, creando una serie de collages o mosaicos visuales interactivos.

Este tipo de contenidos podría compararse con los *extras* que pueden aparecer en un DVD tradicional, como por ejemplo entrevistas, escenas eliminadas o making-ofs, que suelen ser añadidos al final del documental. Sin embargo, en *Las Sinsombrero*, estos documentos forman parte de la experiencia narrativa. En el docuweb, estos materiales, (cartas, audios, imágenes, videos cortos, etc.) están diseñados para ser explorados de forma no lineal, seleccionados libremente y combinados por el usuario, permitiendo múltiples recorridos posibles para construir la estructura del relato.

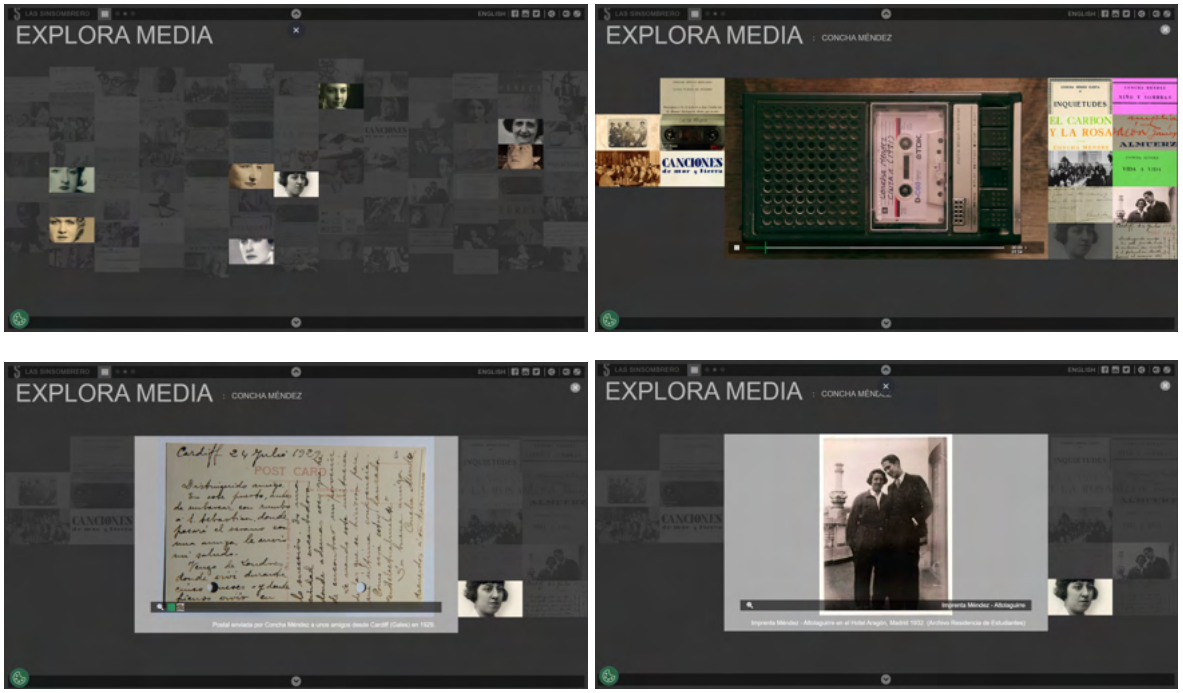


Figura 89. Capturas de pantalla del *webdoc Las Sinsombrero*.
Sección Explora media en la parte superior izquierda
y subapartado de Concha Méndez[10]

La narrativa de estas mujeres se construye entonces mediante la combinación de testimonios escritos, visuales y sonoros, complementados por la interacción del usuario, quien selecciona

[10] Imágenes obtenidas del webdoc *Las Sinsombrero*, disponible en https://www.rtve.es/lassinsombrero/es/webdoc/, recuperado el 30 de diciembre de 2024.

y conecta el contenido libremente. Así, un dibujo se puede ver junto a una carta o un certificado mientras se escucha un fragmento de la artista. De alguna forma, la emoción y los sentimientos transmitidos por las palabras y la voz podrían incorporarse a estos otros documentos, y, a su vez, el audio adquiere una dimensión visual.

En la última sección, *Participa*, cualquier persona puede compartir la historia de una mujer destacada usando el hashtag #MiSinsombrero, publicándose en el docuweb y en redes sociales como Twitter e Instagram. Las publicaciones incluyen una foto, una frase sobre la protagonista y un enlace en el que se puede ampliar la información. De este modo, el usuario se convierte en narrador directo y amplifica el relato, visibilizando otras mujeres relevantes de la historia.

El papel del usuario en este documental interactivo es fundamental, ya que es mediante su libre elección al explorar contenidos, navegar por la web y establecer conexiones entre ellos, como se configura su propio recorrido narrativo. Además, su aportación en la última sección expande de manera creativa la historia de las Sinsombrero. Por último, el hecho de que los testimonios se presenten de esta forma, permite la comparación entre las ocho mujeres para crear relaciones entre sus vidas, archivos y obras.

5.3. Cartografía interactiva y testimonio territorial: el caso de *Oficios Creativos* (2021) de Mariana Rivera

La representación del espacio en el documental interactivo incide de manera directa en la construcción del relato y en la experiencia del usuario. En este apartado se analiza cómo la cartografía interactiva transforma el testimonio al vincularlo con el territorio, el desplazamiento y la exploración espacial.

Desde esta perspectiva, *Oficios Creativos* (2021), de Mariana Rivera, puede leerse en relación con el modo cartográfico-testimonial sensible propuesto en el capítulo 1, ya que articula el testimonio con la representación interactiva del espacio y sitúa el recorrido territorial como eje estructurador de la experiencia narrativa.

El docuweb tiene como objetivo dar a conocer la cultura y la memoria de los habitantes del pueblo de Los Reyes, en Coyoacán, Ciudad de México. Su estructura se organiza en las secciones *Dar el rol, Lotería sonora, Memorias bordadas, Testimonios y Fachadas.*

De acuerdo con datos oficiales de 2020, Coyoacán ocupa el sexto lugar entre las demarcaciones territoriales de la Ciudad de México en número de habitantes en situación de pobreza extrema, con aproximadamente 16 777 personas en esta condición[11]. Este contexto permite comprender por qué muchos habitantes de Los Reyes ejercen oficios tradicionales heredados de generaciones anteriores, los cuales no siempre garantizan estabilidad económica ni reconocimiento social. El proyecto se inserta así en una realidad marcada por desigualdades estructurales que condicionan la vida cotidiana.

En la sección **Dar el rol**, el usuario puede recorrer de forma interactiva veinte calles del pueblo mediante la rueda del ratón y elegir la dirección de su desplazamiento **[Figura 90]**.



Figura 90. Recorrido interactivo en la sección *Dar el rol.*

A lo largo de ese recorrido se activan ocho cortometrajes vinculados a oficios específicos: zapatero, organillero, echaguas, camotero, fierro viejo, marimberos, cocinera y florista[12] **[Figura 91].**

El trayecto es dinámico, ya que tanto los personajes como los vehículos se mueven a medida que el usuario navega por el espacio, mientras que se escucha el sonido real de las calles, lo que crea la sensación de presencia, simulando un paseo real por el pueblo. Además, el uso de la rueda del ratón limita la velocidad, permitiendo mantener el ritmo natural de una caminata, aunque ésta pueda ajustarse levemente. La integración de personajes, viviendas y sonidos

[11] Secretaría de Administración y Finanzas (SAF). (2020). *Población en situación de pobreza extrema por alcaldía en la Ciudad de México*. Excélsior. Recuperado el 12 de marzo de 2025 de https://www.excelsior.com.mx/comunidad/iztapalapa-la-alcaldia-con-mas-habitantes-en-pobreza-extrema-en-la-cdmx/1702909

[12] Información obtenida del apartado "¿De qué se trata?" de la página web de Oficios Creativos, recuperado el 18 de abril de 2025 de https://www.oficioscreativos.mx/index.php

cotidianos favorece una percepción situada del entorno y de las desigualdades económicas y sociales que estructuran la vida del pueblo.



Figura 91. Fotogramas del recorrido interactivo en la sección *Dar el rol.*
A la izquierda posibilidad de ver el cortometraje *Echaguas* y a la derecha
escuchar el testimonio de Enrique Rivas sobre la Casa de Antonio del Conde.

Durante todo el recorrido aparece un mapa que ubica al usuario en las calles del pueblo **[Figura 92]**. Uno de los elementos interactivos accesibles en este recorrido, es una anécdota narrada por Enrique Rivas, un habitante del pueblo, sobre la casa de Antonio del Conde. En ella, Rivas relata:

> Resulta que me platicaba mi papá, que en los años 50 aquí vivió un tiempo Ernesto Guevara y Fidel Castro, en el terreno que tenía aquí en los Reyes la familia de los Conde, que tenía una armería en el centro y que comercializaban las armas. Y ellos venían aquí a probar las armas (...) Decía mi mamá que había perros colgados (...) Muchos decimos que la revolución cubana comenzó aquí en el pueblo, porque Fidel Castro y Ernesto Guevara probaron aquí las armas[13].

Este relato está fundamentado en la memoria oral transmitida por sus padres y aporta datos históricos relevantes sobre esta casa. De esta forma, el usuario relaciona de manera directa los relatos individuales con el contexto histórico del lugar.

Otros testimonios se apoyan en fotografías antiguas. Un ejemplo es aquel en el que Enrique Rivas habla sobre la actual Escuela Secundaria 190, situada en la Plazuela de los Reyes. Para ello, se apoya en una fotografía de una familia, cuya señora se llama Lupita, ubicada en lo que se llamaba *La ciudad perdida* **[Figura 92]**. Enrique cuenta:

[13] Testimonio obtenido del docuweb *Oficios Creativos*, dirigido por Mariana Rivera, 2021, disponible en https://www.oficioscreativos.mx/tour/, recuperado el 22 de abril de 2024.

Lupita actualmente tiene un condominio donde se encuentra actualmente la Escuela Secundaria 190. Era un terreno baldío que estaba invadido por invasores que vivían en casas de cartón. Vivía muchísima gente ahí. (..) Eso duró mucho tiempo. Iban a poner un mercado en este terreno (..) pero decidieron meter condominios[14].



Figura 92. Fotogramas del recorrido interactivo en la sección *Dar el rol.*
Escuela Secundaria 190. La ciudad perdida

Otro ejemplo es en las Flores, en el que se cuenta una anécdota a partir de una fotografía de Rafael Cielo Maldonado y su bicicleta **[Figura 93]**. El propio protagonista explica la fotografía: "llegué a Coyoacán con 17 o 18 años. Mi papá y mi mamá llegamos aquí a Las Flores. Mi papá trabajaba en la fábrica de papel de Coyoacán. Yo también trabajé en la fábrica de papel[15]" .

[14] Testimonio obtenido del docuweb *Oficios Creativos*, dirigido por Mariana Rivera, 2021, disponible en https://www.oficioscreativos.mx/tour/, recuperado el 22 de abril de 2024.
[15] Testimonio obtenido del docuweb *Oficios Creativos*, dirigido por Mariana Rivera, 2021, disponible en https://www.oficioscreativos.mx/tour/, recuperado el 22 de abril de 2024.



Figura 93. Fotografía del recorrido interactivo de
Rafael Cielo Maldonado y su bicicleta

Siguiendo el recorrido, en la Plazuela de los Reyes, se puede seleccionar un fragmento de la película *Los platillos voladores* (1956) de Julián Soler, en el que se observa una escena grabada en este mismo lugar **[Figura 94]**. Este recurso relaciona el espacio representado en el audiovisual de 1956 y el momento presente, de forma que se expande la construcción de la memoria colectiva comparando diversas narrativas de un mismo lugar.



Figura 94. Fotograma del recorrido interactivo en la sección *Dar el rol.*
Los platillos voladores (1956)

La imagen de archivo en el docuweb funciona como un soporte narrativo, que se articula con el entorno y los testimonios orales, de forma que amplía su campo de significación. Las imágenes o secuencias audiovisuales se relacionan con su emplazamiento físico actual, de forma que se expande la visión de estos documentos, al crear un nexo entre pasado y presente.

Estas imágenes de archivo, al vincularse con el testimonio oral de quienes las protagonizan, y con su emplazamiento físico, se genera una expansión de la narrativa hacia territorios imaginarios y oníricos.

Este onirismo surge, en parte, de la descontextualización de las imágenes, al ser separadas de su película original o de su contexto histórico, lo que favorece una relectura emocional y subjetiva (Català y Cerdán, 2007, p. 31).

Estos recursos estéticos de la memoria despiertan las emociones del usuario, y su "inconsciente histórico", ya sea personal o colectivo, que se recupera a partir de la emoción estética que estas provocan (Català y Cerdán, 2007, p. 32).

Asimismo, los cortometrajes de oficios como el del organillero o el zapatero destacan cómo la transmisión de habilidades y conocimientos se da en contextos de precariedad económica y limitaciones estructurales, revelando formas de resistencia y creatividad frente a la exclusión social. Por ejemplo, Erik Fabián, organillero, relata la tradición familiar de trece generaciones. Fabián explica también sus orígenes: en 1910 llegaron a México los primeros veinte aparatos, en una época en la que los soldados, abatidos, recurrían al aguardiente, y el organillero animaba el ambiente. Inicialmente, estos artistas iban acompañados de un mono que tocaba junto al organillo, práctica que luego fue prohibida. Además, el cortometraje aborda la rutina diaria del organillero, las dificultades enfrentadas durante la pandemia y rememora anécdotas del pasado, como la siguiente: "las experiencias que nos ha tocado vivir a nosotros es de que cuando, por ejemplo, aquí en Coyoacán, nos ha tocado ir a las zonas donde hay mayor concentración de gente mayor, se ponían a llorar; salían de sus casas, en este caso durante la pandemia, desde su ventana (...) y hay mucha gente que te agradece[16]".

En el corto del oficio de zapatero, Gabriel Rojo cuenta cómo el oficio es una herencia de su padre y abuelo que también lo fueron. Parte de su testimonio se centra en explicar cómo su padre le enseñó esta profesión: "mi papá cuando ya tenía unos 10 años, y ya podía andar en bici, nos mandaba a coser, aquí a Miguel Angel de Quevedo, incluso luego a portales. Así fue como uno va entrando en el oficio[17]".

[16] *El organillero*, cortometraje incluido en el docuweb *Oficios Creativos* (2021), disponible en https://www.oficioscreativos.mx/tour/, recuperado el 18 de abril de 2024, min. 08:21.

[17] *El zapatero*, cortometraje incluido en el docuweb *Oficios Creativos* (2021), disponible en https://www.oficioscreativos.mx/tour/, recuperado el 18 de abril de 2024, min. 00:39.

Estas narrativas evidencian la relación entre pobreza, oficios tradicionales y violencia estructural.

En la sección *Lotería sonora* se propone un nuevo recorrido por las calles del pueblo, pero en este caso sonoro **[Figura 95]**. El usuario puede superponer, añadir o eliminar capas sonoras del entorno, al mismo tiempo que se escucha. Esta interacción permite componer paisajes sonoros personalizados, vinculando los sonidos cotidianos con las calles ya recorridas visualmente. De este modo, se activa una dimensión sensorial distinta, en la que la memoria se construye también a partir de lo auditivo, reforzando la inmersión y la conexión emocional con el territorio.



Figura 95. Imagen de *Lotería sonora*

Aunque no incorpora testimonios orales, la sección *Fachadas* se incluye en el docuweb con el propósito de mostrar la riqueza arquitectónica del pueblo de Los Reyes de Coyoacán. Estas imágenes contextualizan de forma visual el entorno urbano en el que se inscriben las memorias de los habitantes.

En el apartado *Testimonio. Archivo del pueblo de los Reyes,* ocho personajes relatan sus experiencias, hablando sobre la historia del pueblo, anécdotas de su vida y comentando algunas fotografías de álbumes familiares, mostrando la imagen al espectador. Las entrevistas pueden pararse, retrocederse y seleccionarse según el interés del usuario. En una de las entrevistas, Enrique Rivas dice **[Figura 96]**:

> Fue mi tío Ángel el que me dió la foto de mi abuelo Guadalupe Rivas (...) aquí están en una exposición de flores que se hacía aquí en Coyoacán, a principios de siglo en

> 1908 o 1909, y ahí él ganaba un concurso de arreglos florales (...) a la derecha está mi abuelo y el que está con el sombrero en medio es mi bisabuelo (..) ellos eran floristas y como toda la gente del pueblo se dedicaban al cultivo de flores.

Estos relatos vinculan la imagen de archivo, convirtiéndola en un recurso narrativo que media entre la historia íntima y familiar y la memoria colectiva, de forma que contribuye a construir una historia compartida del pueblo. De este modo, la memoria personal se entrelaza con la identidad del pueblo.



Figura 96. Enrique Rivas con fotografía familiar.

Estos testimonios se complementan con imágenes que hay en la parte inferior aportadas por los propios habitantes del pueblo. En esta sección, la imagen de archivo se contextualiza con la historia personal que hay detrás de cada una de ellas, de forma que el usuario reconstruye vínculos entre el recuerdo individual, la memoria colectiva y el entorno. Como afirma Didi-Huberman (2023): "pensar las imágenes no es en absoluto pensar en algo fijo, es precisamente pensar en un movimiento. Yo creo que las imágenes son migrantes, y en particular, migran de nuestras memorias a nuestros deseos.[18]". En este sentido, las fotografías comentadas por los protagonistas se convierten en imágenes vivas, que se mueven entre la intención de preservar y compartir una identidad como comunidad, y la memoria individual. Por otro lado, la interactividad favorece el diálogo entre la imagen y el testimonio, que se activan mutuamente y expanden la interpretación de la memoria.

[18] Georges Didi-Huberman, "Épisode 1/5 : *Georges Didi-Huberman : Penser les images, c'est penser un recommencement*", Radio France, 2023, recuperado el 12 de octubre de 2024 de https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/par-les-temps-qui-courent/georges-didi-huberman-philosophe-et-historien-de-l-art-5902122. Traducción propia.

Esta sección complementa al apartado de *Fotografías bordadas*,en el que se parte de una imagen histórica retocada digitalmente, y se superpone el testimonio oral que describe su contexto. Por ejemplo, en la fotografía titulada *Sonrisas* de Teresa Padrón, ella explica:

> Entonces no era tan fácil que tu familia pudiera tener una cámara fotográfica. Normalmente pasaba gente por la calle con cámaras y los llamabas a tu casa para que te tomaran una foto.(..) Esa casa me trae muchos buenos recuerdos porque viví con mi familia, constaba de mis papás, mis hermanos y a parte vivíamos con mis primos y sobrinos de mi edad. Esa foto fue tomada cuando salimos de la escuela (..) y resulta que llegamos y ya estaba montado el estudio fotográfico (...) Ahí yo me tomé una foto con mis sobrinos (..) y recuerdo que el fotógrafo nos dijo no se pongan tan serios ríanse (..) y por eso yo estoy sonriendo en la foto (..) el fotógrafo era bueno porque nos hizo reír a todos[19].

En esta sección, las imágenes han sido retocadas, con formas que simulan bordados digitales o con la superposición de elementos simbólicos como flores u hojas con colores brillantes, diseñados por Sonia García Hernández. Esta reconfiguración visual produce una relectura emocional y subjetiva de las imágenes, que, al incorporar elementos poéticos, cambian su carácter documental y se convierten en espacios de reinterpretación de la memoria,con elementos oníricos e imaginarios **[Figura 97]**.



Figura 97. Imagen *Sonrisas* de Teresa Padrón retocada por Sonia García Hernández. Sección Memorias bordadas.

La interacción entre los testimonios y las imágenes históricas, transformadas con elementos estéticos, conduce la narrativa hacia una dimensión afectiva e imaginaria, donde la memoria

[19] Oficios Creativos, "Memorias", recuperado el 18 de junio de 2024 de https://www.oficioscreativos.mx/memorias.php.

se reconstruye a partir de lo subjetivo y emocional. La articulación de los testimonios mediante sonidos, imágenes de archivo, espacios y fragmentos audiovisuales evoca un imaginario del pueblo, de sus habitantes y de su historia, al tiempo que modifica la propia naturaleza del testimonio. La narración se presenta como dinámica, integrando la memoria individual y colectiva con nuevas capas imaginativas, oníricas y emocionales.

Asimismo, se crea un vínculo entre el espacio geográfico y la memoria colectiva al situar los testimonios en entornos específicos. De esta forma, la interacción entre los testimonios y el entorno amplifica y enriquece los significados e interpretaciones de la memoria.

El usuario recorre el espacio de forma interactiva y contextualizada, donde se crea una especie de experiencia vivida, al simular un paseo por las calles del pueblo, en el que puede explorar las historias de sus personajes y lugares. Esta inmersión favorece la conexión emocional entre el relato y el lugar, lo que a su vez facilita la reconstrucción de la memoria histórica.

La participación activa del usuario en la reconstrucción de la historia, permite comparar diversas fuentes y relatos, creando diferentes perspectivas en las que interviene el imaginario del espectador.

El docuweb *Oficios Creativos* integra los tres tipos de interacción y diversas formas de navegación que enriquecen la narrativa, convirtiendo la experiencia en un espacio participativo, sensorial y reflexivo.

En conjunto, la interactividad y la cartografía del docuweb permiten al usuario experimentar de manera inmersiva la vida cotidiana, la historia y la memoria del pueblo, reconociendo las desigualdades estructurales que atraviesan los oficios y la vida de sus habitantes, y evidenciando cómo la violencia estructural se manifiesta en el acceso limitado a oportunidades económicas y educativas.

En el caso de *Oficios Creativos* (2021) de Mariana X. Rivera, se amplían de manera significativa las posibilidades interactivas en comparación con los docuwebs *Las Sinsombrero* y *La otra orilla*. Este proyecto no solo incorpora modalidades de navegación testimonial, audiovisual e hipertextual, sino que también introduce una navegación espacial y simulada-inmersiva. En estas modalidades, el usuario puede explorar espacios físicos reales ubicados en un pueblo de México mediante el desplazamiento con la rueda del ratón; según

sus elecciones de recorrido, encontrará distintos personajes, cuyos testimonios se presentan a través de vídeos. Además, la navegación sonora se desarrolla más que en el caso de *Las Sinsombrero*, ya que el usuario tiene la posibilidad de combinar, añadir o eliminar sonidos del entorno real del pueblo según sus preferencias.

En cuanto a las modalidades de interacción, *Oficios Creativos* permite tanto la interacción social 2.0 como la interacción generativa, ya que es posible enviar testimonios, fotografías o vídeos en una de sus secciones. Asimismo, incorpora una modalidad de interacción físico-experimentada, que requiere que el usuario realice movimientos manuales para desplazarse por el entorno geolocalizado. Por lo tanto, este docuweb permite que el usuario navegue e interactúe de diversas maneras, de forma que participe de forma activa en la construcción del relato.

En este sentido, *Oficios Creativos* representa un paso más en la expansión del testimonio interactivo: no solo multiplica los materiales y trayectorias de lectura, sino que convierte el territorio mismo en un archivo sensible y navegable de memoria colectiva.

5.4. El testimonio sonoro e interactivo: el caso de *Proyecto Quipu (2017)* de María Court y Rosemarie Lerner

Proyecto Quipu[20] (2017) constituye un caso especialmente significativo para pensar el testimonio sonoro e interactivo como herramienta de memoria, denuncia y búsqueda de justicia. Se trata de una obra transmedia participativa integrada por un cortometraje y un documental web, incorporada además a la iniciativa #MemoriasSituadas, un mapa interactivo en permanente actualización impulsado por el CIPDH bajo los auspicios de la UNESCO [21]. Esta plataforma busca visibilizar los modos en que distintas comunidades del mundo afrontan pasados traumáticos, poniendo en relación prácticas de construcción de memoria, reparación simbólica y transmisión intergeneracional vinculadas a graves violaciones de derechos humanos.

En este marco, *Proyecto Quipu* se desarrolla con el propósito de hacer visibles y preservar las voces de las mujeres y hombres sometidos a esterilizaciones forzadas en Perú durante la

[20] *Quipu Project*, proyecto interactivo, recuperado el 10 de junio de 2024 de https://interactive.quipu-project.com/#/en/quipu/intro.
[21] CIPDH, "Memorias situadas", Recuperado el 15 de agosto de 2024 de https://www.cipdh.gob.ar/memorias-situadas/este-proyecto/

década de 1990, bajo el gobierno de Alberto Fujimori. La iniciativa combinó varias acciones de incidencia y documentación: la apertura de una línea telefónica pública para recibir testimonios, la producción del cortometraje *Quipu: Llamadas por justicia* (2017) y la creación del documental transmedia interactivo Proyecto Quipu (2017), dirigido por María Court y Rosemarie Lerner, que constituye el eje del análisis en este apartado **[Figura 98]**. Mediante este dispositivo, las víctimas pudieron registrar y compartir sus relatos en su propia lengua, desde sus territorios y sin intermediaciones visuales, dando lugar a un archivo vivo que continúa ampliándose.



Figura 98. Fotografías del proceso de grabación de testimonios en *Proyecto Quipu*[22]

El docuweb enmarca su intervención con una contextualización histórica explícita:

> En la década de los 90, durante sus 10 años como Presidente del Perú, Alberto Fujimori lanzó un nuevo Programa de Planificación Familiar que resultó en la esterilización de 272,028 mujeres y de 22,004 hombres en solo 4 años. Los afectados fueron en su mayoría provenientes de comunidades indígenas en zonas rurales del Perú. Miles de ellos han declarado que lo que les hicieron fue sin su debido consentimiento informado[23].

Desde el punto de vista formal, el docuweb se organiza principalmente a partir de una navegación sonora. Aunque incorpora también una navegación hipertextual —que permite seleccionar contenidos mediante enlaces textuales— y una navegación testimonial basada en

[22] CIPDH. *Proyecto Quipu*. Recuperado el 15 de agosto de 2024 de https://www.cipdh.gob.ar/memorias-situadas/lugar-de-memoria/proyecto-quipu/
[23] *Quipu Project*, proyecto interactivo, recuperado el 10 de junio de 2024 de https://interactive.quipu-project.com/#/en/quipu/intro.

la elección de relatos específicos, es la escucha la que estructura la experiencia del usuario. La memoria colectiva del proyecto se configura, ante todo, a través de las voces.

Proyecto Quipu reúne aproximadamente 150 testimonios de personas afectadas, cifra que permanece abierta, ya que el formato interactivo permite la incorporación de nuevas voces mediante mensajes dejados en la propia plataforma. Esta apertura convierte el archivo en un dispositivo dinámico, en expansión, donde el testimonio no aparece como un material clausurado, sino como un proceso en curso.

La navegación sonora se articula, además, con una interacción social generativa: los usuarios pueden dejar comentarios y respuestas orales que pasan a formar parte del dispositivo. De este modo, la narración no se presenta como un relato cerrado, sino como un proceso abierto que se construye a partir del diálogo entre los testimonios de las víctimas y las intervenciones de quienes escuchan.

Para articular estas memorias personales y colectivas, el documental adopta una reinterpretación contemporánea del quipu, sistema andino de cuerdas anudadas utilizado para registrar y transmitir información. A partir de esta estrategia, el proyecto recupera un referente cultural andino, y lo resignifica como interfaz de la memoria. El webdoc se organiza en torno a varios ejes temáticos: el programa de esterilización, las operaciones, la vida después y la búsqueda de justicia, representados mediante cuerdas y nudos de distintos colores.

El usuario puede seleccionar una cuerda del quipu para escuchar un testimonio. Las cuerdas negras corresponden a los relatos de las víctimas, mientras que las blancas representan respuestas grabadas por cualquier persona desde la propia página web **[Figura 99]**.



Figura 99. Captura de pantalla de *Proyecto Quipu*

Los relatos orales tienen duraciones variables, generalmente entre uno y tres minutos, y pueden escucharse en versiones resumidas o extendidas, al igual que las respuestas de los usuarios. Esta flexibilidad permite modular el grado de implicación del receptor y favorece una escucha personalizada, en la que cada usuario construye su propio recorrido a través de las voces.

En *Proyecto Quipu*, el testimonio oral constituye el núcleo de la narrativa. Con excepción de algunos textos breves que contextualizan los bloques temáticos, el peso del relato recae en la voz. A diferencia de otros documentales donde la imagen guía o domina la interpretación, aquí lo visual cumple una función secundaria: aparecen algunos vídeos de los testigos, de sus entornos y de sus actividades cotidianas, pero funcionan sobre todo como acompañamiento. La centralidad de la escucha obliga al usuario a concentrarse en los matices del habla —el tono, las pausas, los silencios, la emoción— y activa una reconstrucción imaginativa de la experiencia narrada. Para garantizar la comprensión, los testimonios están subtitulados.

Esta apuesta por la centralidad del sonido tiene varias consecuencias formales y éticas. En primer lugar, reduce el riesgo de espectacularización del sufrimiento, al evitar que la imagen imponga una visualidad del dolor. En segundo lugar, favorece una relación más directa entre escucha, imaginación y memoria, ya que el usuario debe reconstruir mentalmente la experiencia narrada a partir de la voz, sus pausas, silencios y modulaciones. En tercer lugar, desplaza la recepción hacia una atención ética sostenida en la escucha. Al mismo tiempo, la estructura interactiva introduce una dimensión reflexiva y relacional: escuchar no implica solo recibir un relato, sino también posicionarse ante la experiencia del otro. No obstante, esta misma elección formal exige un mayor esfuerzo interpretativo y puede dificultar la atención de usuarios menos habituados a formatos en los que la imagen no ocupa el lugar dominante.

Uno de los aportes más significativos de *Proyecto Quipu* al estudio del testimonio documental radica en su capacidad para ampliar las posibilidades de participación y resignificación de la memoria colectiva. Al permitir que los usuarios no solo escuchen, sino que también graben sus propias respuestas, el webdoc se convierte en un espacio de escucha, reconocimiento y solidaridad transnacional. Algunos mensajes expresan: “somos las Raras Podcast desde Chile. Llamamos para decirles que admiramos su fuerza y valentía”, o bien:

“Hola, les saluda Gary desde Ecuador, quiero sumarme a todos los apoyos que ustedes han conseguido a lo largo del mundo. Quiero expresarles que me llenan de mucha indignación”.

Este tipo de intervenciones cumple una doble función: por un lado, legitima públicamente la experiencia narrada; por otro, rompe el aislamiento de las víctimas al insertarlas en una red de escucha, afecto y apoyo. De este modo, el testimonio deja de ser únicamente una forma de denuncia para convertirse también en un espacio de reconocimiento y construcción compartida de memoria. La interacción con los usuarios transforma así el docuweb en un dispositivo de co-construcción narrativa, donde la memoria se amplía mediante nuevas voces y nuevas formas de acompañamiento.

En consecuencia, *Proyecto Quipu* documenta una historia de violencia estatal y construye un archivo abierto, colectivo y en permanente transformación, donde la memoria se inscribe y se reactiva a través de la voz de los propios afectados y de quienes los escuchan. La estructura no lineal del proyecto organiza los testimonios como una pluralidad de voces que configuran una memoria colectiva sobre las esterilizaciones forzadas en el Perú. Al invitar al usuario a escuchar, seleccionar y responder, el webdoc reconfigura el estatuto del testimonio: ya no se trata de un relato cerrado, sino de un dispositivo relacional en el que memoria, justicia y escucha se entrelazan.

5.5. La interacción en la construcción de la memoria: comparación de los casos de estudio.

Los cuatro docuwebs analizados muestran que la interacción no opera siempre del mismo modo sobre el testimonio. Más que producir un único modelo de memoria interactiva, estos casos evidencian distintas formas de articulación entre navegación, participación y construcción del relato.

Esta diferencia puede observarse en tres niveles: el grado de intervención del usuario, el tipo de materiales que organizan la experiencia y la relación que cada obra establece entre memoria individual y memoria colectiva. A continuación, se presenta una tabla comparativa elaborada a partir de las categorías propuestas por Gifreu (2014), atendiendo al nivel de interacción, las modalidades de navegación, las modalidades de interacción y las características testimoniales de cada proyecto.

	La otra orilla - Un mismo lugar (2017)	*Las Sinsombrero* (2015)	*Oficios Creativos* (2021)	*Proyecto Quipu* (2017)
Origen del testimonio	Personas LGBTIQ+ en Colombia	Mujeres artistas e intelectuales del siglo XX en España	Habitantes del pueblo Los Reyes, Coyoacán (Ciudad de México)	Víctimas de esterilizaciones forzadas en Perú
Forma del testimonio	Orales, escritos, dramatizados	Orales, escritos, visuales, audiovisuales	Orales, visuales, audiovisuales, sonoros	Orales (eje principal), respuestas grabadas de usuarios
Nivel de interacción	Medio	Alto	Muy alto	Muy alto
Modalidades de navegación	Testimonial, audiovisual, hipertextual	Testimonial, hipertextual, sonora	Testimonial, espacial, sonora, hipertextual y simulada-inmersiva	Testimonial, sonora e hipertextual
Modalidades de interacción	Predominantemente exploratoria; limitada en comparación con los otros casos	Social 2.0, generativa	Física-experimentada, social 2.0 y generativa	Generativa, participativa, sonora, social 2.0
Temporalidad	Pasado y presente	Pasado histórico y presente	Pasado y presente	Pasado reciente, presente y proyección futura
Lugar del testimonio	Entorno web estructurado como espacio testimonial y transmedia	Archivo multimedia interactivo en entorno web	Territorio cartografiado del pueblo y entorno urbano interactivo	Representación gráfica del quipu andino como archivo sonoro interactivo
Temática	Identidades disidentes, discriminación y derechos	Invisibilización histórica de mujeres creadoras	Memoria de oficios, territorio e historia comunitaria	Violencia estatal, derechos humanos, justicia
Objetivo político/memorial	Visibilizar experiencias LGBTIQ+ y promover empatía y reconocimiento	Reivindicar a mujeres excluidas del canon cultural	Preservar la memoria comunitaria y los saberes locales	Denunciar las esterilizaciones forzadas, amplificar las voces de las víctimas y sostener una memoria orientada a la justicia

Tabla 6. Comparación de los documentales interactivos analizados según niveles de interacción, modalidades de navegación e interacción, y características testimoniales. Elaboración propia.

La comparación permite distinguir, en primer lugar, distintos grados de apertura del dispositivo testimonial. *La otra orilla - Un mismo lugar* mantiene una interacción principalmente exploratoria, mientras que *Las Sinsombrero*, *Oficios Creativos* y *Proyecto Quipu* amplían progresivamente la intervención del usuario mediante aportaciones, recorridos personalizados y formas de participación generativa.

En segundo lugar, los casos difieren en el elemento que organiza la experiencia memorial. En *La otra orilla - Un mismo lugar* predomina la articulación entre testimonio y dramatización; en *Las Sinsombrero*, la reconstrucción documental a partir de archivos diversos; en *Oficios Creativos*, la relación entre testimonio y territorio; y en *Proyecto Quipu*, la escucha como núcleo del dispositivo.

En tercer lugar, los cuatro proyectos muestran que la interactividad puede reconfigurar la relación entre memoria individual y memoria colectiva. En unos casos, esta relación se construye por acumulación de materiales y recorridos; en otros, por participación directa de los usuarios o por la inserción del testimonio en una red más amplia de voces, documentos y espacios.

En conjunto, los docuwebs analizados evidencian que la interactividad no constituye solo una innovación formal, sino una modificación de las condiciones de organización, acceso y circulación del testimonio. El relato ya no aparece necesariamente cerrado ni lineal, sino dispuesto como un campo de navegación, selección y relación entre materiales heterogéneos.

5.6. Riesgos éticos y límites en los testimonios interactivos y participativos

La construcción de memoria en los docuwebs interactivos y participativos plantea una serie de riesgos éticos y límites narrativos vinculados tanto a la intervención del usuario como a las formas de recepción e interpretación del testimonio. Aunque la interactividad puede ampliar la experiencia del espectador y convertirlo en co-creador del relato, también plantea riesgos y tensiones que requieren atención crítica por parte de los realizadores y de los investigadores **[Tabla 7]**.

Eje	Riesgo / límite	Manifestaciones
Ética de la recepción	Riesgos en la experiencia del usuario.	Frustración, sobrecarga cognitiva, pérdida de atención y discontinuidad emocional.
Responsabilidad narrativa	Restricciones de la autonomía del usuario	Posible distorsión en la interpretación del mensaje, necesidad de contextualizar contenidos sensibles, diseño de rutas interactivas que equilibren libertad de elección y guía narrativa
Límites de la participación	Restricciones de la autonomía del usuario.	Tensión entre libertad de navegación y comprensión del relato, conflicto con hábitos de consumo digital acelerado y fatiga derivada de la toma constante de decisiones.

Tabla 7. Límites y riesgos éticos de los testimonios interactivos y participativos. Elaboración propia

En primer lugar, la interactividad puede generar desafíos cognitivos y afectivos. La navegación no lineal implica que el usuario debe tomar decisiones constantes sobre qué contenidos explorar, lo que puede producir sobrecarga de información, dificultad para mantener la atención y frustración ante la complejidad del recorrido. Como señala Gifreu, "la no linealidad puede dispersar la atención[24]". Esta tensión entre libertad de navegación y continuidad emocional obliga a diseñar recorridos que orienten al usuario sin anular la apertura del dispositivo, evitando que la interactividad se convierta en un obstáculo para la comprensión del relato.

En segundo lugar, existe un riesgo de distorsión del mensaje. Si bien el usuario selecciona los fragmentos que desea explorar, su participación se limita a contenidos previamente seleccionados por los realizadores, lo que asegura que la narrativa no se desvíe por completo del marco propuesto por la obra. No obstante, la percepción de autonomía puede generar la ilusión de co-construcción plena, cuando en realidad las posibilidades de intervención siguen estando delimitadas por el diseño del dispositivo. Esto puede dar lugar a lecturas parciales o descontextualizadas, especialmente en testimonios sensibles sobre violencia estructural, derechos humanos o memoria histórica. Este riesgo implica una responsabilidad ética del creador para ofrecer indicaciones claras y guías interpretativas que contextualicen el testimonio sin limitar la experiencia de navegación.

[24] Entrevista realizada por la autora a Gifreu. Anexo I.

La empatía y la recepción emocional también encuentran límites. Gifreu advierte sobre la "falsa promesa de empatía[25]" en proyectos con navegación compleja: la capacidad del usuario para sentir conexión con los testimonios puede verse afectada por la fragmentación del relato o por el exceso de opciones interactivas, que dispersan la atención y dificultan la construcción de un vínculo afectivo profundo. Esto conecta con la ética de la recepción, es decir, con la responsabilidad de los creadores de prever cómo la estructura interactiva puede influir en la percepción emocional y cognitiva del público[26], especialmente cuando el dispositivo prioriza la exploración sobre la elaboración narrativa.

Finalmente, la interactividad enfrenta tensiones con los hábitos culturales contemporáneos, caracterizados por el consumo rápido, la multitarea y el *scroll* constante[27]. La recepción de testimonios expandidos en contextos de "*slow journalism"* exige una participación más concentrada y reflexiva por parte del espectador[28]. Este enfoque puede entenderse como una reacción a la lógica dominante de la inmediatez y la primicia, ya que el periodismo lento "invita a repensar los tiempos necesarios para producir y consumir una información rigurosa, creativa y de calidad" (Rosique-Cedillo y Barranquero-Carretero, 2015, p. 451). En este sentido, la lógica temporal que proponen estos formatos entra en tensión con la expectativa de gratificación inmediata propia de los entornos digitales contemporáneos. Como señala Gifreu:

> La estructura lineal, por cómo funciona nuestro cerebro, puede generar mayor impacto emocional. Cuando algo está narrado de forma lineal, el espectador necesita hacer menos esfuerzo cognitivo y puede seguir un hilo emocional más claro, lo cual puede favorecer la retención y el recuerdo. En cambio, en una navegación no lineal, donde el usuario va saltando entre fragmentos, se puede perder esa continuidad emocional. Es como una navegación caótica, que puede ser estimulante, pero quizás no tan perdurable[29].

Este contraste evidencia límites prácticos y éticos en la eficacia comunicativa de los docuwebs: aunque la interactividad permite libertad de recorrido y participación, también puede dispersar la atención y reducir la continuidad emocional de la narrativa. Por ello, los

[25] Entrevista realizada por la autora a Gifreu. Anexo I.
[26] Entrevista realizada por la autora a Gifreu. Anexo I.
[27] Entrevista realizada por la autora a Gifreu. Anexo I.
[28] Entrevista realizada por la autora a Gifreu. Anexo I.
[29] Entrevista realizada por la autora a Gifreu. Anexo I.

creadores se ven obligados a diseñar recorridos que guíen al usuario sin sacrificar la riqueza testimonial ni la experiencia emocional. Como enfatiza Gifreu, "una cosa es hacer una web informativa, con contenidos diversos, y otra muy distinta es construir una experiencia narrativa[30]", subrayando que el objetivo principal de los testimonios expandidos debe ser generar conexión, reflexión y emoción, más allá de la mera acumulación de contenidos interactivos.

En suma, la interactividad no constituye en sí misma una garantía de profundidad ética ni de eficacia memorial. Su potencial depende del modo en que el dispositivo articule libertad de navegación, orientación narrativa, contextualización de los testimonios y participación del usuario. Desde esta perspectiva, el análisis de los docuwebs iberoamericanos contemporáneos exige atender no solo a sus innovaciones formales, sino también a las condiciones éticas que hacen posible una experiencia testimonial significativa.

[30] Entrevista realizada por la autora a Gifreu. Anexo I.

PARTE III /

POÉTICA DE LA MEMORIA

Introducción

Esta tercera parte de la investigación examina cómo el documental iberoamericano construye el testimonio de experiencias traumáticas vinculadas a las dictaduras y a los conflictos armados, entendidas como contextos de violencia organizada y silencio social en los que el testimonio ha funcionado como un dispositivo central de memoria y reflexión ética. Si bien el cine documental ha abordado las dictaduras y los conflictos armados desde sus inicios, principalmente con fines de registro, denuncia y preservación de la memoria histórica, en las últimas décadas se advierte un giro significativo hacia formas narrativas y estéticas que cuestionan la transparencia del testimonio y subrayan su carácter mediado y construido.

En este marco, el análisis se centra en la poética audiovisual que transforma los modos tradicionales de representación del trauma. Estas estrategias contribuyen a reconfigurar el estatuto del testimonio y a modular la experiencia perceptiva, afectiva y reflexiva del espectador dentro de una memoria colectiva de carácter audiovisual.

Los recursos poéticos se conciben aquí no como ornamento formal, sino como operaciones expresivas que organizan la experiencia del sentido. Pueden manifestarse a través de metáforas visuales, estructuras narrativas no lineales, atmósferas sonoras evocativas o ritmos de montaje fragmentados y contemplativos. A través de estos procedimientos, el documental construye una experiencia estética que permite aproximarse al trauma desde dimensiones sensoriales y emocionales.

Tal como explica Gomes (2004), se trata de "los usos expresivos de los recursos cinematográficos, donde vemos los recursos dominados por la competencia técnica y artística, controlados por una hábil máquina de programación de efectos" (p. 100). Este enfoque estético se divide en tres tipos de impactos provocados en el espectador: el de la sensación (*aisthesis*, sensación), el del sentido conceptual, y el del sentimiento (Gomes, 2004, p. 100). Es en este último ámbito donde se sitúa la composición poética, entendida como una modalidad específica de organización de la obra, en la que:

> Los elementos son dispuestos, los recursos, medios y materiales son agenciados para producir efectos emocionales o anímicos en el espectador. En esa composición, los materiales no se estructuran para producir una sensación sino un sentimiento; no se

> organizan para hacer emerger una idea o una noción, sino para generar un estado de espíritu, un estado de ánimo (Gomes, 2004, p. 101)

Desde esta perspectiva, la poética no niega la dimensión cognitiva del testimonio; por el contrario, la complementa y complejiza, al activar la memoria emocional e imaginativa del espectador. Como señala el propio Gomes (2004), "el primer tipo de composición programa la experiencia sensorial de la apreciación; el segundo tipo lo hace con la experiencia conceptual, mientras que el tercero tiene en vista específicamente la experiencia emocional generada por el filme" (p. 101).

A partir de este marco, se plantea la siguiente pregunta: ¿qué recursos poéticos intervienen en la construcción del testimonio de experiencias traumáticas en el documental iberoamericano contemporáneo y de qué modo estas estrategias transforman sus formas de representación y recepción?

El análisis se aborda desde una perspectiva retórica, que en el documental contemporáneo se presenta de forma clara, autoconsciente e innovadora (Cock, 2012, p. 12). En este contexto, la poética es concebida como el modo específico en que el texto cinematográfico organiza fragmentos, asociaciones subjetivas y discontinuidades temporales para representar lo real, privilegiando una estética de carácter experimental (Nichols, 2001, p. 103).

La poética cinematográfica funciona así como un marco integrador, capaz de articular dimensiones narrativas, retóricas, pragmáticas y estéticas (Rajas, 2005, p. 61). Este enfoque permite analizar simultáneamente las decisiones formales del realizador y sus implicancias éticas, políticas y afectivas en la experiencia del espectador.

Siguiendo a Plantinga (2014), se adopta la distinción entre forma y contenido como una herramienta analítica clave. Mientras el contenido remite a los acontecimientos narrados, la forma refiere a las estrategias expresivas que los configuran y orientan su interpretación (p. 122). Esta distinción estructura los capítulos que componen esta parte, particularmente en lo relativo a la tensión entre belleza formal y violencia testimonial.

El objetivo es analizar la importancia de la dimensión estética en la representación de experiencias traumáticas dentro del documental, entendida no como un desvío del propósito inicial, sino como un elemento esencial para la construcción del sentido y para la mejora expresiva del testimonio (Renov, 2010, p. 21). Se plantea entonces, que los recursos poéticos

pueden suscitar respuestas emocionales, imaginativas e incluso oníricas y, al mismo tiempo, generar placer, a la vez que propician un proceso de reflexión crítica en el espectador.

Desde un punto de vista metodológico, este capítulo se sustenta en un enfoque cualitativo e interpretativo que articula herramientas de la teoría fílmica con los aportes de Plantinga (2014), Gomes (2004) y Renov (2010). Plantinga orienta el análisis hacia las estructuras formales del lenguaje audiovisual; Gomes aporta una tipología del impacto estético que permite comprender la dimensión afectiva de la recepción; y Renov subraya el valor epistemológico de lo estético como vía de acceso al conocimiento y a la memoria simbólica.

Este marco se inscribe en una retórica audiovisual atenta a los efectos de recepción y a las operaciones discursivas del documental (Cock, 2012). La poética cinematográfica se entiende aquí como un dispositivo articulador de múltiples niveles significantes —visuales, sonoros, narrativos y afectivos— que permite examinar cómo el cine documental resignifica los relatos traumáticos.

La selección de los casos de estudio responde a un criterio cualitativo y comparativo, centrado en documentales iberoamericanos contemporáneos que abordan experiencias de violencia estructural mediante estrategias poéticas explícitas que tensionan la relación entre forma y contenido, y que plantean una reflexión ética sobre la representación del testimonio.

En este sentido, se analizan una serie de documentales que resignifican la imagen de archivo a través de su intervención poética, como *48* (2010) y *Luz oscura* (2017), de Susana de Sousa Dias; obras que trabajan la posmemoria desde lo íntimo y lo cotidiano, como *La casa de Argüello* (2018), de Valentina Llorens; propuestas como *Pequeñas voces* (2010), de Jairo Eduardo Carrillo y Óscar Andrade, que articulan forma y contenido mediante la animación para abordar el testimonio infantil del conflicto armado; y documentales que articulan paisaje, filosofía y testimonio para reflexionar sobre la memoria histórica, como *Nostalgia de la luz* (2010), de Patricio Guzmán.

El análisis combina el análisis de contenido, orientado a examinar la construcción discursiva del testimonio, la memoria y el trauma, y la semiótica visual, aplicada al estudio de los recursos formales: composición de la imagen, uso del sonido y la voz, construcción del paisaje, ritmo de montaje y representación del cuerpo y la ausencia.

En suma, esta tercera parte propone una lectura del testimonio documental que reconoce en la dimensión poética una forma específica de producción de sentido y de memoria, evaluando en qué medida estas estrategias amplifican la potencia expresiva del testimonio y redefinen sus alcances éticos, políticos y simbólicos dentro del imaginario colectivo sobre el pasado traumático.

Capítulo 6 / La contradicción entre forma y contenido: belleza visual, horror testimonial

6.1. Estética, ética y poética en la representación del trauma

Este capítulo aborda la tensión entre forma y contenido como núcleo problemático de la representación documental del trauma, tomando como eje analítico la distinción propuesta por Plantinga (2014) entre el "qué" se narra (contenido) y el "cómo" se representa (forma). Más que una diferenciación meramente descriptiva, esta distinción permite interrogar el modo en que las decisiones formales configuran el estatuto ético del testimonio.

En el caso del documental que aborda experiencias de violencia extrema, la forma es un espacio de mediación que puede intensificar, desplazar o problematizar el significado del acontecimiento traumático. De este modo, la cuestión no se limita a determinar qué se muestra, sino a analizar cómo la puesta en forma incide en la dignidad del testimonio y en las formas de memoria colectiva que el documental contribuye a construir.

En esta línea, la interacción entre forma y contenido no solo condiciona la respuesta emocional del espectador, tal como sugiere Gomes (2004) al analizar los efectos afectivos de la composición poética, sino que también abre un campo de interrogación ética en torno a los límites, riesgos y responsabilidades de la estetización del trauma en el documental contemporáneo.

A partir de este planteamiento, el capítulo propone un marco teórico de carácter analítico organizado en torno a tres líneas de análisis: en primer lugar, la relación entre estética y violencia, que explora la historia y evolución de la representación estética del horror; en segundo término, la ética del testimonio, centrada en los retos que implica narrar el sufrimiento ajeno; y, finalmente, las nociones de lo sublime y lo bello, problematizadas en su

vínculo con lo monstruoso y lo violento, con el fin de analizar hasta qué punto la belleza puede coexistir con la representación del horror sin neutralizar su dimensión crítica.

Estas tres líneas se articulan como herramientas analíticas que orientan el análisis de los casos seleccionados. A partir de este marco, el estudio de *Pequeñas voces* (2011) y *Nostalgia de la luz* (2010) permitirá examinar cómo cada obra configura, desde sus propias estrategias formales, modos específicos de inscripción del testimonio traumático en el espacio audiovisual.

6.1.1. Estética y violencia

La representación del horror mediante recursos estéticos no es una novedad histórica. Como señala Vilar (2012), la configuración moderna de la "esfera de lo estético" comienza a tomar forma a finales del siglo XVII. No obstante, ya en épocas anteriores, diversas culturas y tradiciones religiosas recurrieron a mecanismos para embellecer o transfigurar lo monstruoso, lo violento y lo terrible. Entre ellas, según el mismo autor, es el arte cristiano el que logra desarrollar con mayor sofisticación esta estetización de lo atroz (Vilar, 2012, p. 13).

Un ejemplo de esta estetización cristiana del sufrimiento es La Piedad de Miguel Ángel, donde el cuerpo muerto de Cristo en brazos de María, se representa con una belleza idealizada y armónica. La escena transforma el sufrimiento extremo en una imagen de contemplación que no elimina el horror, pero lo inscribe en una lógica de belleza trascendente que modula su impacto **[Figura 100]**.



Figura 100. *La Piedad*, Miguel Ángel

Buonarroti, 1499.

Desde entonces, el arte ha empleado la estetización de la violencia como un procedimiento para conmover, fascinar o inducir a la piedad (Vilar, 2012, p. 13). Durante siglos predominó la idea de que la representación del horror debía atravesar algún tipo de mediación formal que lo hiciera soportable y comunicable.

No obstante, con las vanguardias del siglo XX esta lógica fue subvertida. Como advierte Vilar (2012), se produjo una "desestetización de la violencia relacionada con la búsqueda del efecto de *shock* sobre el público" (p. 13), rompiendo con la tradición que privilegiaba la mediación armónica como forma de representación del horror. La violencia dejó de ser sublimada para ser expuesta en su crudeza, desplazando el eje desde la contemplación hacia la confrontación.

Esta evolución histórica permite pensar la estetización como un fenómeno social y contextual. En palabras de Vilar (2012),

> Aunque toda imagen sea ya de por sí estética en el sentido cognitivo más básico, no es cierto que toda imagen esté ya de suyo estetizada, pues la estetización es un proceso de índole social que afecta solo a algunas imágenes y ello sólo en determinadas circunstancias (p. 7).

Así, la estetización no es inherente a toda imagen, sino que depende de circunstancias históricas y culturales.

En el cine documental, distintos autores han señalado que la dimensión estética no constituye un mero adorno formal, sino un componente estructural de su modo de producir sentido. Bill Nichols (2001) identifica el modo poético como una de las formas históricas del documental; Renov (2010) incluye entre sus funciones centrales la de "expresar", vinculada a la dimensión estética; y Català (2017) sitúa la estetización en el centro de los giros emocional y afectivo contemporáneos. Estos enfoques coinciden en afirmar que la forma organiza la experiencia del espectador y condiciona su relación con lo real representado.

Sin embargo, en la tradición clásica del documental, las dimensiones poéticas y expresivas tendieron a ocupar un lugar subordinado frente a los modos expositivo u observacional

(Nichols, 2001), especialmente en el tratamiento de hechos históricos o violencia política, donde predominaba la función informativa y probatoria.

Es precisamente en este desplazamiento donde el documental iberoamericano contemporáneo adquiere relevancia. Muchas de las obras analizadas sitúan las estrategias poéticas —como metáforas visuales, alegorías, tratamientos atmosféricos del sonido o del paisaje— en el centro de la construcción testimonial. Lo poético deja de operar como recurso estilístico y pasa a funcionar como una retórica del trauma, capaz de expresar aquello que desborda la lógica meramente informativa.

Esta transformación resulta fundamental para comprender la tensión entre belleza visual y horror testimonial en el documental iberoamericano contemporáneo. La contradicción entre forma y violencia no aparece como un efecto colateral, sino como una estrategia consciente que busca activar una memoria afectiva y, al mismo tiempo, crítica.

Si bien el gesto de embellecer la violencia remite a tradiciones que pueden rastrearse hasta el siglo XVII, las modalidades de estetización presentes en el documental iberoamericano actual se configuran en un escenario mediático saturado de imágenes y atravesado por un proceso cultural más amplio de estetización del mundo contemporáneo. Este contexto incide directamente en la perspectiva ética desde la cual se construye el testimonio y en la forma en que el espectador establece un vínculo emocional con él. En este sentido, "la imagen en el terreno de la virtualidad y de los intercambios sociales ha denotado un proceso de 'estetización' indisociable de la construcción de narrativas de las subjetividades contemporáneas" (Jofre, s. f., p. 1). De manera complementaria, Vicente (2008) señala que "el mundo contemporáneo ha sufrido un proceso de progresiva estetización. Mientras en el mundo moderno sólo el arte era privilegiadamente estético, en el mundo posmoderno lo estético ha desbordado los límites del arte y se ha derramado en todo lo cotidiano" (p. 70).

Desde esta perspectiva, la estetización no se restringe al ámbito del arte clásico ni a los entornos virtuales, sino que atraviesa también el documental iberoamericano contemporáneo, donde se articula con formas de subjetividad más explícitas que involucran al realizador, al testigo y al espectador en un mismo circuito afectivo.

En consecuencia, la estetización del trauma no puede analizarse únicamente como herencia de tradiciones artísticas, sino como parte de un régimen cultural que reconfigura la relación

entre imagen, emoción y memoria. En este marco ampliado, se vuelve imprescindible examinar los dilemas éticos que emergen cuando el sufrimiento ajeno es mediado por estrategias formales que, al tiempo que intensifican su potencia expresiva, pueden tensionar sus límites morales.

6.1.2. Ética del testimonio traumático

En el documental contemporáneo, la relación entre forma y contenido implica un posicionamiento ético frente al dolor ajeno. Como apunta Anguiano (2021):

> La representación del dolor, la violencia y la pérdida en el cine de lo real implica tomar en consideración una serie de estatutos éticos que suelen estar ligados a recursos estéticos que permiten este cuidado y posicionamiento del cineasta frente a sus historias y a las personas que las relatan (p. 105).

Desde esta perspectiva, el testimonio se convierte en un acto de construcción de memoria que plantea interrogantes sobre qué narrar, cómo representarlo y bajo qué condiciones éticas se inscribe la voz del otro en el dispositivo cinematográfico.

Estos debates resultan centrales en el documental sobre trauma y violencia política, pues se enfrentan a la paradoja de representar el sufrimiento sin banalizarlo ni convertirlo en espectáculo. La dificultad no reside únicamente en mostrar el dolor, sino en hacerlo sin apropiarlo, estetizarlo en exceso o neutralizar su potencia crítica.

Como señala Jelin (2014), los relatos testimoniales abren debates sobre su significado y plantean cuestiones éticas, políticas y humanas que han sido ampliamente discutidas en disciplinas como la literatura, la historia, el psicoanálisis, la filosofía, la antropología y la sociología (p. 101). En este contexto, el documental se inscribe en un campo interdisciplinario donde la memoria es entendida como un proceso de construcción.

La tensión entre forma estética y contenido testimonial adquiere especial relevancia en el documental iberoamericano contemporáneo que aborda el trauma y la violencia. En estas producciones, lo estético no se limita a un valor formal o visual, sino que configura un espacio sensible desde el cual se exploran modos de representación éticamente complejos. Siguiendo a Renov (2010), el estilo no constituye un mero embellecimiento, sino una dimensión constitutiva del sentido.

Retomando la cuestión ya abordada sobre lo bello y lo sublime, resulta pertinente profundizar aquí en cómo estas categorías estéticas inciden en la percepción del trauma por parte del espectador.

6.1.3. Lo sublime y lo bello

Diversas teorías estéticas, desde la Antigüedad hasta la Edad Media, entendían lo feo como lo opuesto a lo bello (Eco, 2005, p. 133). Sin embargo, esta concepción binaria ha sido cuestionada por enfoques contemporáneos que subrayan el carácter histórico y cultural de estas categorías. Como advierte Bodei (2019), es necesario "rechazar la ilusión de que haya definiciones previas de la belleza y la fealdad, simples y unívocas (...); se trata de nociones complejas y estratificadas, pertenecientes a registros simbólicos y culturales no del todo homogéneos; reflejo grandioso de dramas y deseos que han conmovido a los hombres y a las mujeres de todos los tiempos" (p. 2). En este sentido, lo que se percibe como bello o monstruoso cambia según la época, según la estética dominante.

Según Bodei (2019), los primeros desarrollos teóricos en torno a lo bello se encuentran en la escuela pitagórica, donde se establece un vínculo entre belleza, orden y simetría (p. 2). La idea de que "la belleza consiste en la proporción de las partes" (p. 2) influyó profundamente en la estética clásica y en el arte cristiano posterior.

En la contemporaneidad, sin embargo, asistimos a una proliferación de imágenes que oscilan entre lo crudo y lo embellecido. Como señala Vilar (2012), "hoy abunda un arte que es pura estetización" (p. 16), lo que reabre el interrogante sobre los efectos de la belleza en la representación del sufrimiento. La cuestión central es cómo la tensión entre atracción estética y horror puede operar en el documental sin trivializar el trauma.

Eco (2005) plantea si una imagen bellamente elaborada de lo monstruoso o repulsivo puede hacerlo más tolerable o incluso atrayente:

> Existe lo feo que nos repugna en la naturaleza, pero que se torna aceptable y hasta agradable en el arte que expresa y denuncia 'bellamente' la fealdad de lo feo, tanto en sentido físico como moral (p. 133).

En una línea distinta pero complementaria, Bataille (1997b) sugiere que la belleza puede ser deseada no por sí misma, sino por el impulso de transgredirla: "si la belleza es

apasionadamente deseada, (...) es deseada para ensuciarla. No por ella misma, sino por la alegría que se saborea en la certeza de profanarla" (p. 108).

Por su parte, Kant (1876) distingue lo bello de lo sublime, aunque reconoce que ambos "agradan por sí mismos" entendiendo este agrado como un placer desinteresado que no persigue otro fin que el disfrute estético puro(p. 76). Mientras la belleza se asocia a la forma limitada y armoniosa, lo sublime remite a aquello que excede la medida sensible: "llamamos sublime lo que es absolutamente grande" (p. 79) y "lo sublime es lo que no puede ser concebido sin revelar una facultad del espíritu que excede toda medida de los sentidos" (p. 82). Esta distinción resulta especialmente pertinente para pensar la representación del trauma, donde la experiencia del horror puede situarse en el umbral entre fascinación estética y sobrecogimiento

Así, la belleza en la representación del horror puede operar simultáneamente como conmoción, denuncia y riesgo de neutralización del trauma. En este cruce entre lo bello y lo sublime se inscribe la tensión central que atraviesa el capítulo: cómo la forma estética interviene en la recepción ética, emocional y cognitiva del testimonio.

Este apartado no pretende resolver esa tensión, sino establecer el marco conceptual que permitirá analizar cómo ciertos documentales iberoamericanos contemporáneos emplean estrategias poéticas —como la relectura de la imagen de archivo, la visualidad háptica, la cotidianidad o la animación aplicada al testimonio infantil— para reconfigurar la relación entre horror y contemplación.

De este modo, lo bello y lo sublime se constituyen en herramientas analíticas que permiten examinar cómo la forma actúa sobre el contenido traumático, condicionando la experiencia del espectador. Esta reflexión resulta fundamental para abordar obras como *Nostalgia de la luz* (2010) y *Pequeñas voces* (2011), en las que la tensión entre dolor y fascinación estética estructura buena parte de su potencia expresiva.

6.2. Infancia e imaginarios del horror: poética de la violencia en *Pequeñas voces* (2011) de Jairo Eduardo Carrillo y Óscar Andrade

Pequeñas voces (2011), dirigido por Jairo Eduardo Carrillo y Óscar Andrade, aborda el testimonio infantil en el contexto del conflicto armado colombiano mediante una propuesta

estética singular.

El documental combina animación 3D con dibujos originales realizados por los propios niños, integrando estos materiales en una narrativa articulada a través de voces en off que recogen sus testimonios directos. Esta operación no solo traduce gráficamente la experiencia, sino que configura un dispositivo de mediación en el que memoria, imaginación y representación se entrelazan.

Las animaciones, inspiradas en el trazo infantil, construyen un espacio testimonial subjetivo que proyecta tanto lo vivido como el modo en que los niños procesan y simbolizan esa experiencia. A partir de esta combinación estética y testimonial, *Pequeñas voces* construye un imaginario de la infancia atravesada por la violencia.

Esta convergencia de lenguajes plantea preguntas sobre el modo en que se configura el recuerdo en el espectador: ¿qué tipo de memoria colectiva emerge cuando lo vivido se articula a través de recursos visuales que apelan a la imaginación? ¿Cómo participan la animación, el trazo infantil y la narración oral en la conformación de una imagen compartida del conflicto armado?

Desde el inicio, el documental señala que "en Colombia hay más de un millón de niños desplazados por la violencia" (min.00:49), estableciendo así el marco social que sustenta los testimonios. *Pequeñas voces* narra la historia de cinco niños, de entre 9 y 12 años, que revelan vivencias traumáticas: el reclutamiento forzado, la pérdida de seres queridos, el desplazamiento o la mutilación. Estas voces, históricamente marginadas en los relatos oficiales del conflicto, adquieren centralidad a través de un dispositivo que articula imagen, sonido y narración en una poética del testimonio infantil.

Kliun (2016) señala que el testimonio infantil ha sido tradicionalmente situado entre la incredulidad y la idealización: o se considera poco fiable o se le atribuye una verdad absoluta ("los niños nunca mienten") (p. 7). En el documental contemporáneo, sin embargo, la infancia suele operar como fuente de legitimidad emocional. Laguna (2023) afirma que las voces infantiles "otorgan un sello de autenticidad y credibilidad al documental" (p. 344), favoreciendo la implicación afectiva del espectador.

No obstante, escuchar a un niño implica algo más que registrar su relato. Como advierte Kliun (2016):

> Escuchar al niño/a adolescente no es "poner la oreja" o inducir, sugerir a éste para que "cuente" (...). Escuchar es atender a la complejidad del hecho del abuso en la singularidad del sujeto, sus efectos, marcas, posibilitar que algo de lo inaprensible de lo real traumático pueda ser hablado, y, que ese texto pueda ser recibido, acogido por otro que lo codifique, le de significado (p.9)

En *Pequeñas voces*, ese "otro" es el espectador, pero también los realizadores, quienes actúan como mediadores sensibles entre la experiencia y su representación.

En la película, los testimonios infantiles se articulan en forma de relato coral mediante la evocación de escenas cotidianas. En uno de los primeros pasajes, un niño reproduce las palabras de su padre: "mientras su mamá hace el almuerzo y yo trabajo", a lo que otro añade: "mi papá contrataba a los trabajadores y él también iba a coger el café" (min.06:45). Esta estructura encadenada de voces construye una memoria compartida que entrelaza experiencias individuales dentro de un mismo horizonte familiar y rural.

Asimismo, el dispositivo sonoro refuerza la centralidad de la perspectiva infantil: únicamente las voces de los niños son plenamente inteligibles, mientras que las de los adultos se reducen a sonidos inarticulados. Esta elección formal desplaza el punto de anclaje perceptivo hacia la mirada de la infancia y organiza jerárquicamente el campo auditivo.

Los relatos alternan escenas simples de la vida diaria —bañarse, desayunar, ordeñar vacas— con recuerdos más lúdicos, como cuando uno de los niños evoca el momento en que un familiar lo empapó de agua tras mojar accidentalmente a su abuela **[Figura 101, parte izquierda]**. Estos relatos, que combinan anécdotas de lo cotidiano con lo traumático, evidencian la fragmentación propia de la memoria infantil, cercana, por momentos, a una lógica onírica.

A través de sus dibujos-testimonio y de sus palabras, se revelan sus sentimientos, pensamientos y fantasías de lo vivido, los cuales son interpretados y potenciados por las técnicas cinematográficas.



Figura 101. En la parte superior dibujos originales de los niños y, en la parte inferior, su representación animada en *Pequeñas voces*

Los realizadores legitiman la palabra infantil como fuente de conocimiento. Esta elección formal favorece una identificación afectiva directa, pues confronta al espectador con víctimas que narran en primera persona su experiencia.

La estética del film remite a la espontaneidad del dibujo infantil, evocando reflexiones de Jean Dubuffet sobre el *Art Brut,* quien encontró en las producciones infantiles una fuente de inspiración clave para definir un arte no contaminado por la cultura oficial. En *L'Art Brut préféré aux arts culturels* (1949), Dubuffet sostiene que estas formas de creación son propias de "personas que no han sido dañadas por la cultura artística", en cuyas obras "el mimetismo desempeña un papel escaso o nulo", y donde asistimos a una "operación artística por completo pura, sin refinar, en bruto y totalmente reinventada […] a través de los únicos medios que son los impulsos propios de los artistas" (Dubuffet, 1949, citado en Rhodes, 2002, p. 24). En una línea similar, Anton Nieuwenhuys Constant señalaba que el niño "no conoce otra ley más que su sensación espontánea de vida" (Rhodes, 2002, p. 31).

Este tipo de expresión, libre de los condicionamientos del arte instituido, encuentra un eco visual y conceptual en los dibujos infantiles que sirven de base estética y narrativa en

Pequeñas voces. Una lógica afín, aunque en el campo de la ficción, puede observarse en *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice, donde la mirada infantil, centrada principalmente en Ana, una niña de seis años, estructura la narración y se convierte en una forma de percepción poética que desestabiliza las lógicas adultas de representación. Al igual que en *Pequeñas voces*, lo infantil funciona como una forma expresiva que permite acceder a una sensibilidad no domesticada por el discurso adulto. En ambos casos, lo poético se articula como vía para representar lo traumático desde un lugar entre lo real y lo imaginado.

Sin embargo, la expresividad del dibujo infantil no debe interpretarse como transparencia absoluta. Meda (2014) advierte que, para una adecuada interpretación de los dibujos infantiles, es necesario considerar factores como la edad del autor, el contexto histórico y cultural en que fueron realizados, el mandato recibido al producirlos y el nivel de espontaneidad implicado (p. 153). Los dibujos son, por tanto, huellas subjetivas inscritas en tramas sociales e históricas.

La historiografía de la infancia en contextos bélicos respalda el valor documental de las producciones gráficas infantiles. Françoise y Alfred Brauner recopilaron dibujos de alrededor de doscientos niños sobre guerras del siglo XX, configurando un archivo que permite reconstruir lo que Meda (2014) denomina una "historia visual de la infancia víctima de la guerra" (pp. 145–146). Estas imágenes no solo registran experiencias individuales, sino que articulan una memoria colectiva atravesada por la violencia.

En *J'ai dessiné la guerre: Le dessin d'enfant dans la guerre* (1991), Alfred y Françoise Brauner sostienen que "los dibujos son relatos" (citado en Duroux, 2016, p. 58), subrayando su capacidad narrativa. Como señala Duroux (2016), esta forma de expresión ofrece una vía privilegiada de acceso a la experiencia traumática (p. 59), en la medida en que conjuga dimensión subjetiva y registro histórico.

En *Pequeñas voces*, la animación 3D complejiza esta dimensión. Al transformar los dibujos planos en escenas tridimensionales, agrega textura, movimiento y profundidad, creando un espacio híbrido entre recuerdo e imaginación. El diseño visual y sonoro refuerza esta mediación, mediante colores fríos, música instrumental melancólica y contrastes lumínicos que intensifican la introspección **[Figura 102]**.



Figura 102. Protagonistas de *Pequeñas voces*

Los movimientos de cámara fluidos, los zooms y los desplazamientos laterales introducen una inestabilidad que dialoga con la fragmentación del recuerdo. El tratamiento sonoro —tambores, efectos que acompañan la aparición de soldados— y el uso de planos contrapicados para figuras armadas frente a planos picados de los niños subrayan relaciones de poder y vulnerabilidad.

En este sentido, la película asume la palabra infantil como un "espacio de expresión y acción" (Meda, 2014, p. 56), en el que la voz de los niños no solo denuncia o informa, sino que participa activamente en la construcción de un relato afectivo del conflicto. La poética del documental se manifiesta en la integración de diversos lenguajes (sonoro, visual, animado) que, al converger, complejizan la representación del sufrimiento infantil.

La técnica de animación en 3D, basada en los dibujos originales de los propios niños, opera como una mediación estética que transforma la relación entre lo narrado y lo representado. Si bien las voces infantiles predisponen al espectador a una conexión emocional inmediata, la técnica de la animación introduce una ambivalencia perceptiva: al situarse en un registro asociado con la ficción o lo infantil, interpela las expectativas convencionales del espectador sobre cómo debe representarse el dolor. Esta tensión entre el carácter testimonial del relato y su visualización mediada pone en evidencia tanto el potencial expresivo de lo animado como los prejuicios culturales que jerarquizan ciertas formas de representación del trauma sobre

otras. *Pequeñas voces* propone así una modalidad alternativa de figuración del sufrimiento, apoyada en lo naïf, lo afectivo y lo imaginativo.

La conversión de los dibujos —originalmente planos y estáticos— en secuencias tridimensionales con volumen y movimiento amplía su alcance expresivo y los convierte en espacios narrativos activos.

Este paso de la bidimensionalidad al entorno tridimensional dota a las imágenes de una nueva materialidad, transformándolas en escenarios donde el recuerdo adquiere corporeidad. Así, la animación actúa como una mediación estética que reinterpreta los recuerdos desde una dimensión sensorial y subjetiva. Esta técnica permite crear una atmósfera envolvente que escenifica la experiencia, rompiendo con los límites tradicionales del documental.

Este enfoque permite hablar de una memoria de carácter onírico, construida a partir de la interacción entre los testimonios infantiles, la animación digital y el lenguaje cinematográfico. La intervención autoral reorganiza los materiales infantiles y los inscribe en una estructura audiovisual que orienta la recepción hacia una experiencia predominantemente afectiva. Al relacionar los dibujos con el recuerdo, se crean espacios imaginados sobre lo ocurrido desde la subjetividad de los niños y desde la interpretación de sus autores. En la película, el testimonio evoca lo poético para producir una construcción simbólica e imaginaria de las experiencias vividas.

Puede plantearse que la película despliega una forma de estetización del horror, en la medida en que las experiencias traumáticas son traducidas mediante una elaboración visual que modula su crudeza. El empleo del 3D junto con el trazo infantil, aunque representa situaciones extremas, atenúa parcialmente el impacto directo de la violencia al inscribirse en una estética asociada a la ingenuidad y la expresividad gráfica.

Es importante no perder de vista que estas producciones, tanto gráficas como orales, no son expresiones puramente inocentes. Como señala Duroux (2016), las producciones infantiles, al igual que cualquier fuente documental, están situadas en un contexto específico, marcadas por ciertas intenciones y mediadas por la mirada adulta, ya sea la de padres, educadores o, en este caso, los propios realizadores (p.59).

Además, como demuestra la historiografía de la infancia en contextos bélicos, los niños no solo representan lo vivido, sino que muchas veces buscan influenciar a un destinatario

imaginario, provocar su reacción o su indignación, lo que otorga a sus producciones una forma performativa que las sitúa como parte activa de una memoria colectiva (Duroux, 2016, p. 60). En ese sentido, *Pequeñas voces* presenta una construcción poética y mediada del recuerdo.

La operación poética amplía el alcance testimonial al incorporar recursos que movilizan la imaginación y la experiencia emocional del espectador. Así, *Pequeñas voces* se articula como un paisaje testimonial onírico, subjetivo y ficcionalizado, donde la representación del "yo", a través de los dibujos de los propios cuerpos, los entornos familiares y las escenas traumáticas, convive con la voz original de los niños.

El enfoque testimonial desestabiliza las dicotomías convencionales entre inocencia y horror, infancia y violencia, evidenciando la coexistencia de elementos aparentemente contradictorios que configuran la experiencia de estos niños. La animación, con su carácter lúdico, habilita una poética del testimonio que pone en escena la tensión entre la ingenuidad del trazo infantil y la brutalidad del conflicto.

A través de una estética que privilegia lo naíf, lo rudimentario y lo imaginario, la película construye una vía de acceso sensorial y afectiva a la experiencia del trauma infantil.

6.3. Paisaje y memoria: estética háptica del testimonio en *Nostalgia de la luz* (2010) de Patricio Guzmán

La trilogía de Patricio Guzmán, *Nostalgia de la luz* (2010), *El botón de nácar* (2015) y *La cordillera de los sueños* (2019) aborda las huellas de la dictadura de Pinochet vinculándolas de forma poética con el paisaje natural chileno. En estas obras, el territorio se convierte en un espacio metafórico sensible y testimonial.

Este apartado se centra en *Nostalgia de la luz* (2010), donde se articulan con mayor claridad las claves poéticas y discursivas que estructuran el conjunto de la trilogía. La película condensa elementos que luego se expandirán: la analogía entre universo y memoria histórica, el paisaje como soporte material del pasado y la articulación entre testimonios individuales y reflexión ensayística. Asimismo, permite explorar la dimensión háptica del testimonio, entendida como experiencia perceptiva y corporal de la memoria.

Aquí opera el modo cartográfico-testimonial sensible propuesto en el capítulo 1: el testimonio se construye a través del paisaje, y el desierto de Atacama se convierte en el soporte espacial que organiza la memoria como experiencia perceptiva y material.

La película establece un diálogo entre el universo astronómico del desierto de Atacama y las búsquedas de los familiares de detenidos desaparecidos de la dictadura militar de Augusto Pinochet.

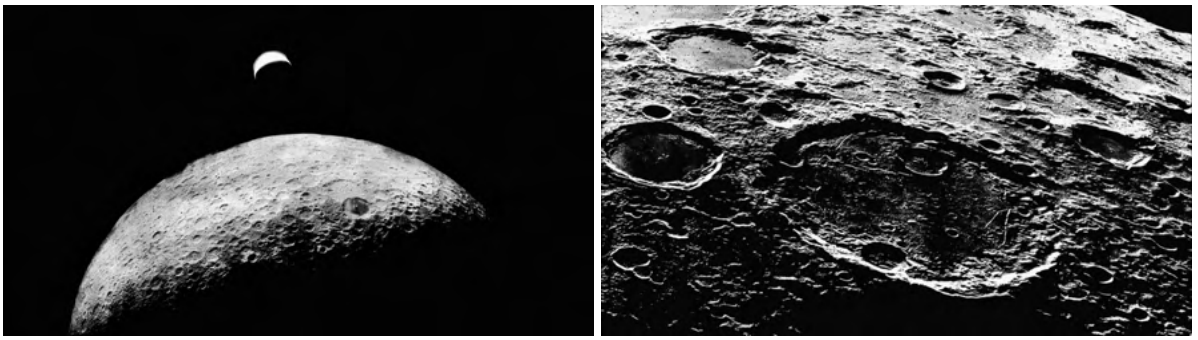


Figura 103. La luna en *Nostalgia de la luz*

En el inicio de la película, Guzmán presenta imágenes en blanco y negro de la luna **[Figura 103]**, acompañadas de música instrumental. Estas escenas abren el documental a una perspectiva cósmica que sitúa la experiencia humana en una escala ampliada.



Figura 104. Texturas de Nostalgia de la luz

La transición entre cosmos y territorio chileno se construye mediante superposiciones de texturas abstractas que derivan, por ejemplo, en luces proyectadas sobre una ventana **[Figura 104]**. Este desplazamiento de lo astronómico a lo abstracto y, de ahí, a lo cotidiano, se repite como recurso poético. Se construye una continuidad visual entre lo astronómico y lo terrestre, diluyendo fronteras entre presencia y ausencia. Así, los planos invitan a la contemplación y reflexión desde lo emocional.

La voz en off de Guzmán guía el documental y establece una relación subjetiva con las imágenes del universo:

> El viejo telescopio alemán que he vuelto a ver después de tantos años, todavía funciona en Santiago de Chile. A él le debo mi pasión por la astronomía. Estos objetos, que podrían haber sido los que había en mi casa, me recuerdan ese momento lejano cuando uno cree que deja de ser niño. En esa época, Chile era un remanso de paz aislado del mundo. Santiago dormía al pie de la cordillera sin ninguna conexión con la tierra. Yo amaba los cuentos de ciencia ficción los eclipses de luna y mirar el sol a través de un pedazo de vidrio ahumado (min. 05:23)

El recuerdo de infancia se articula con objetos cotidianos —radio antigua, máquina de coser, sofás envejecidos—, que se constituyen como parte de ese aura del recuerdo. **[Figura 105]**. Su tratamiento estético, por medio de una cuidadosa iluminación y encuadres cerrados, evoca la tradición pictórica del bodegón o naturaleza muerta.



Figura 105. Escenas interiores en *Nostalgia de la luz*

La memoria infantil reaparece como contrapunto ensayístico. En otra secuencia, Guzmán recuerda su experiencia en un museo **[Figura 106]**:

> Cuando yo era niño,mi madre me traía al museo para observar el esqueleto de una ballena. Yo me quedaba mucho tiempo debajo de esta osamenta, que hoy está en el mismo lugar. Imaginaba que era el techo de una casa donde podrían vivir otras ballenas (min. 01:14:33)

Esta evocación adquiere una dimensión trágica al yuxtaponerse con los restos humanos encontrados en el desierto.



Figura 106. Esqueleto de ballena en *Nostalgia de la luz*

El documental vincula ciencia y violencia política: "científicos de todo el mundo construyeron aquí los más grandes telescopios de la Tierra. Más tarde un golpe de Estado barrió con la democracia, los sueños y la ciencia" (min. 06:47).

Este desplazamiento discursivo plantea la coexistencia entre ciencia y política, articulando un espacio simbólico en el que el testimonio del trauma se inscribe también en la materia del paisaje.



Figura 107. Superficie terrestre exterior (izquierda) y desierto de Atacama (derecha) en Nostalgia de la luz

Imágenes satelitales se articulan con planos detalle del suelo, estableciendo un vínculo visual entre lo cósmico y lo terrestre **[Figura 107]** . Esta relación se construye mediante encuadres cerrados y planos detalle de la textura de piedras, granos de arena, imágenes del espacio o fragmentos óseos **[Figura 108]**.

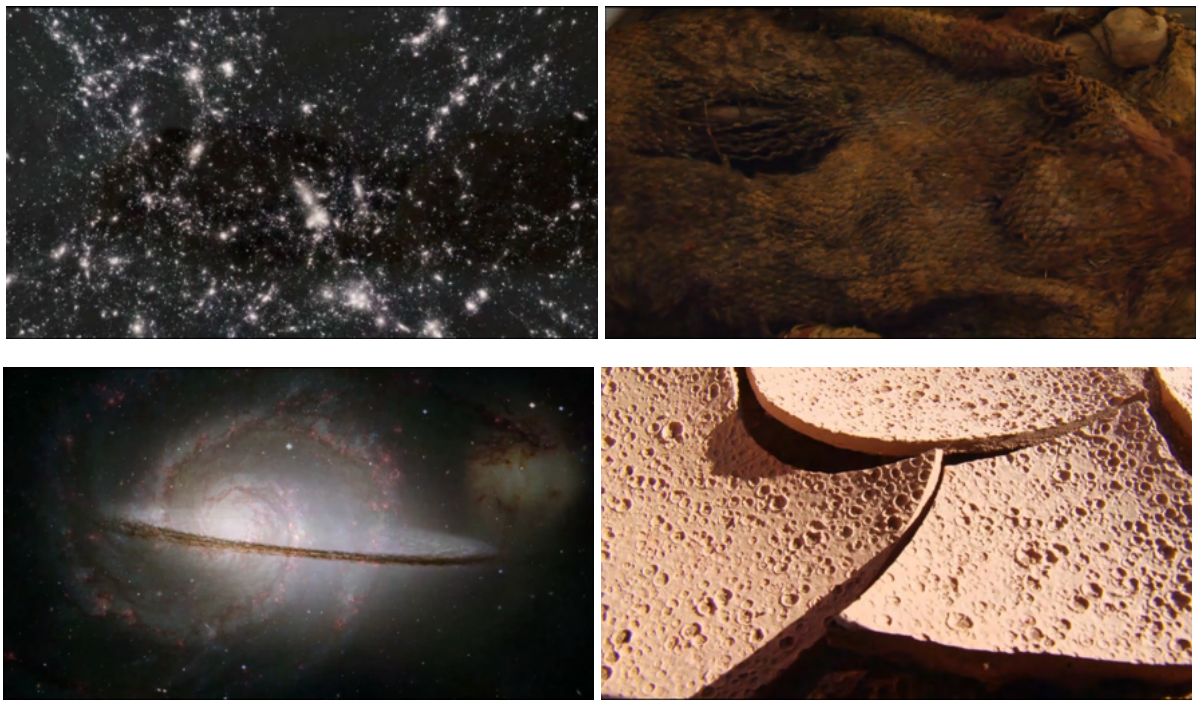


Figura 108. Texturas de *Nostalgia de la luz*

La comparación se intensifica al poner en paralelo la superficie lunar con huesos humanos **[Figura 109]**. En una de las secuencias, un astrónomo muestra una gráfica que representa la "huella digital" de una estrella, identificada por su traza de calcio. A continuación, el científico establece una conexión entre ese rastro cósmico y el cuerpo humano: "El calcio de mis huesos ha estado ahí desde el principio… una parte del calcio de mis huesos se formó después del Big Bang. Y sigue ahí" (min. 01:04:03). Esta analogía vincula directamente los elementos que componen el cuerpo humano con la materia estelar, sugiriendo una continuidad ontológica entre el universo y los restos humanos hallados en el desierto.



Figura 109. Superficie lunar (izquierda) y fragmentos óseos (derecha) en *Nostalgia de la luz*

A través de este recurso estético, el documental activa lo que Laura Marks (2000) ha denominado "visualidad háptica":

> El cine puede evocar el sentido del tacto apelando a la visualidad háptica. La percepción háptica suele definirse [...] como la combinación de funciones táctiles, cinestésicas y propioceptivas: es decir, la manera en que experimentamos el tacto tanto en la superficie como en el interior del cuerpo. [...] La mirada háptica tiende a desplazarse por la superficie del objeto en lugar de sumergirse en la profundidad ilusoria: no busca tanto distinguir la forma como discernir la textura (p. 162).

En *Nostalgia de la luz*, la visualidad háptica propicia una relación sensorial y corporal con el paisaje, al activar una experiencia perceptiva en la que la mirada opera como extensión táctil, permitiendo al espectador "tocar con los ojos" las superficies del mundo representado. (Marks, 2000, p.62). A esto hay que añadir que :

> El cine háptico no invita tanto a una identificación con una figura —una reacción sensoriomotora— como a fomentar una relación corporal entre el espectador y la imagen (Marks, 2000, p. 163).

La insistencia en la textura convierte el paisaje en archivo material, donde geología e historia se entrelazan.

Nostalgia de la luz configura una poética del testimonio en la que la dimensión háptica del paisaje articula una forma de memoria, al tiempo que transforma la observación científica en una vía poética para la reconstrucción de la memoria histórica.

El documental incorpora el testimonio de Miguel Lawner, arquitecto y ex preso político, quien reconstruye mediante dibujos los campos de concentración en los que estuvo recluido. Estas imágenes son una forma de testimoniar desde lo visual, reconstruyendo la arquitectura de la represión desde la memoria **[Figura 110]**.



Figura 110. Dibujos de los campos de concentración realizados por Miguel Lawner en *Nostalgia de la luz*

Lawner relata cómo memorizaba proporciones espaciales para luego dibujarlas:

> Yo fui haciendo los dibujos, eso sí, cada vez que lo hice lo rompía en pedacitos, por si a la noche había algún allanamiento. Y a la mañana siguiente, era uno de los primeros que iba a las letrinas que estaban fuera de la barraca. Y los lanzaba a la letrina. Así registré y lo memoricé sin ningún problema (...).La memoria es así, por lo menos un arquitecto es capaz de mantener las dimensiones en la memoria (min.40:00).

Este testimonio de Lawner, en su íntima conexión con la memoria corporal y espacial, refuerza la estrategia del documental de articular lo personal con lo colectivo.

En la primera parte del film predomina una estética contemplativa: objetos iluminados con cuidado, texturas cósmicas, música instrumental y voz reflexiva. Esta composición predispone al espectador a una experiencia estética vinculada con la noción kantiana de lo sublime.

La reflexión de Kant sobre lo sublime resulta particularmente útil para comprender la dinámica estética de la película, ya que permite situar la experiencia de la vastedad del universo y del desierto de Atacama como un efecto que excede la percepción sensorial ordinaria, evocando admiración y sobrecogimiento en el espectador.

Esta tensión entre lo finito y lo infinito, entre lo visible y lo inconmensurable, está presente a lo largo de la película. La inmensidad del universo y la vastedad del desierto de Atacama se presentan como manifestaciones de lo sublime kantiano, que impresionan por su magnitud física e invitan a un ejercicio reflexivo en el espectador, despertando admiración y una conciencia de los límites de la percepción humana. Así, Guzmán utiliza estas imágenes para situar el recuerdo histórico y el testimonio, conectándolo con la experiencia estética.

Sin embargo, a medida que la película avanza, esa belleza cuidadosamente construida se ve interrumpida por otros testimonios: mujeres que aún hoy buscan los restos de sus familiares desaparecidos en el desierto de Atacama, ex presos políticos que rememoran la experiencia del encierro o arquitectos que reconstruyen con dibujos los campos de concentración de la

dictadura. En este giro, lo bello cede su lugar a lo terrible. Lo que parecía un ejercicio de memoria personal o cósmica se revela como una confrontación directa con el horror.

El contraste entre la memoria infantil del director, marcada por la luz, la ciencia y la imaginación, y la memoria traumática de las víctimas de la dictadura, marcada por la desaparición, la violencia y la ausencia, configura un dispositivo narrativo que desplaza al espectador desde la contemplación estética hacia la conciencia ética. Así, el documental transita del goce visual a la interpelación moral, desplegando una poética del testimonio en la que el paisaje contiene, conserva y reactiva la memoria y el pasado.

Desde una perspectiva filosófica, esta ambivalencia entre belleza y dolor puede pensarse a partir de la vinculación que Georges Bataille establece entre erotismo y muerte. Según el autor, estos dos conceptos están vinculados(Bataille, 2017, p. 8), y es precisamente en esa articulación donde se sitúa también el gesto poético de Guzmán. El erotismo, entendido por Bataille (2017) como "el deseo incontenible, exasperado (...), la cima de la vida, cuya mayor fuerza e intensidad se revelan en el instante en que dos seres se atraen, se acoplan y se perpetúan" (p. 64), encuentra su contrapunto en la presencia latente de la desaparición y la pérdida. La belleza visual que ofrece la película, en sus texturas, luces, composiciones y encuadres, entra en tensión con el contenido testimonial, generando un "placer transgredido".

Bataille analiza esta relación entre erotismo y muerte desde los orígenes de la humanidad, un ejemplo se encuentra en la figura representada en la caverna de Lascaux, donde "un hombre, al parecer muerto, se encuentra extendido, abatido ante un gran animal, inmóvil y amenazador. Nada (...) justifica el hecho paradójico de que el hombre tenga el sexo erecto" (Bataille, 2017, p. 84). La imagen resulta así profundamente ambigua: deseo y muerte se encuentran en una misma escena, configurando una experiencia límite. Del mismo modo, el cine de Guzmán, crea una poética de la contemplación para acercarse al testimonio traumático, vinculando los límites entre lo bello,el placer, lo sublime y lo horrible.

En este marco, *Nostalgia de la luz* expone la contradicción entre forma y contenido: la belleza de lo visible como forma de acceder a la memoria de lo ausente o traumático. Por lo tanto, cabe plantearse: ¿el placer estético generado a través de los recursos visuales y auditivos facilita una percepción del pasado histórico más atractiva, y, por ende, más sensible e impactante desde el punto de vista emocional?

El placer estético podría intensificar la receptividad emocional del espectador. Al vincular lo sublime y lo bello con los testimonios traumáticos, Guzmán habilita una experiencia que conjuga la contemplación estética con la reflexión ética. Este entrelazamiento puede facilitar una conexión afectiva mayor, pues la belleza no diluye el horror, sino que crea un espacio en el que el espectador puede confrontar el trauma histórico desde una posición más abierta y sensible.

A través del uso de metáforas visuales, analogías, la voz en off reflexiva y pausada, el ritmo contemplativo y una música instrumental que subraya la atmósfera emocional, el cineasta chileno construye una estética del recuerdo, en la que la belleza visual reformula el acceso al pasado traumático.

La imagen y el sonido construyen un espacio en el que los testimonios adquieren nuevas resonancias, a través de formas sensibles que permiten al espectador enfrentar el trauma histórico desde una apertura emocional y estética. Así, la película transforma la memoria subjetiva e histórica en una experiencia sensible que invita a la empatía y a la reflexión.

6.4. Síntesis comparativa de los casos de estudio

Este apartado compara ambos documentales, que aunque se inscriben en contextos históricos y culturales distintos, comparten el testimonio del trauma como eje y despliegan estrategias formales divergentes.

A continuación, se presenta una tabla comparativa que sintetiza los principales recursos poéticos y testimoniales utilizados en ambas películas, organizados por categorías clave:

	***Nostalgia de la luz* (2010) de Patricio Guzmán**	***Pequeñas voces* (2011) de Jairo Eduardo Carrillo y Óscar Andrade**
Origen del testimonio	Familiares de víctimas, sobrevivientes de campos de concentración, la voz ensayística del director y científicos.	Niños víctimas directas del conflicto armado.
Forma del testimonio	Voz en off , voces reales identificadas, dibujos arquitectónicos, imagen de archivo, objetos cotidianos y desierto de Atacama.	Voces reales identificadas por nombre y edad, grabaciones originales en primera persona sincronizadas con animaciones de dibujos de los testigos.

Presencia del cuerpo	Ausencia del cuerpo del narrador en pantalla, presencia física de víctimas y científicos	Cuerpo animado: los niños aparecen como personajes animados, pero con voz real.
Lugar del testimonio	Frecuentemente fuera de campo, planos del paisaje, objetos o dibujos acompañan el relato.	En campo a través de la animación: voz sincronizada con representación gráfica del niño narrador.
Temporalidad del testimonio	Recuerdos del pasado (dictadura e infancia personal), articulados desde el presente.	Relatos del pasado reciente, contados desde el presente del niño.
Representación del trauma	Evocación de la memoria desde el enfoque en la vivencia individual de la dictadura.	Narración individual e íntima del trauma infantil vivido en carne propia.
Objetivo político/memorial	Reflexión filosófica y poética sobre la memoria, denuncia de la desaparición, visibilización de lo ausente.	Visibilización del sufrimiento infantil, construcción de memoria desde la infancia.
Estética y recursos poéticos	Ritmo pausado y contemplativo, "visualidad háptica" (detalles, texturas, paisajes cósmicos y cotidianos), analogías, metáforas. Paisaje como archivo de memoria: el desierto de Atacama contiene la huella física del pasado Transiciones suaves, contemplativas, entre lo abstracto y lo concreto Paisajes tratados con una composición visual refinada; el desierto como superficie poética	Animación 3D basada en dibujos reales de niños, estilo expresivo y colorido pero contenido dramático Iluminación de planos simbólica Movimiento de planos al ritmo de la rápida narración Estilización artística de los dibujos infantiles
Performatividad del testimonio	El testimonio se "encarna" en el paisaje y los objetos	El dibujo-voz del niño crea una forma visible del testimonio oral; representación performativa infantil.
Conexión entre lo personal y colectivo	Memoria infantil del director entrelazada con el trauma nacional (dictadura, desapariciones).	Historias personales configuran una memoria colectiva de los niños del conflicto armado.
Relación entre forma y contenido	Estética sublime que dialoga con el horror; belleza como vía de acceso a lo trágico.	Estilo ingenuo (dibujo) que contrasta con el contenido traumático, acentuando el impacto.

Tabla 8. Tabla comparativa de recursos estéticos y narrativos del testimonio en las dos películas. Elaboración propia

Esta comparación permite observar cómo ambas películas, desde enfoques formales diversos, activan mecanismos de construcción de memoria traumática. *Nostalgia de la luz* trabaja desde la distancia, el silencio y la ausencia para reconstruir una memoria colectiva atravesada por la desaparición. El testimonio en esta obra se inscribe en el paisaje desértico, en los objetos cotidianos y en las texturas visuales que evocan lo intangible. A través de un montaje

de un ritmo pausado, la voz en off del director guía la narración desde una perspectiva íntima y filosófica, mezclando su memoria personal de la infancia con la memoria de familiares que aún buscan a sus seres queridos víctimas de la dictadura chilena.

En contraste, *Pequeñas voces* apuesta por una representación directa, donde los niños, víctimas del conflicto armado colombiano, narran en primera persona su experiencia de desplazamiento, pérdida y violencia. Aquí el cuerpo del testigo se representa gráficamente, mediante animaciones basadas en dibujos originales. Esta estrategia performativa otorga visibilidad al trauma infantil y convierte el testimonio oral en una experiencia sensible. El contraste entre la forma ingenua y colorida de los dibujos y la crudeza del contenido genera una disonancia que acentúa el impacto emocional en el espectador.

Una diferencia clave entre ambas películas radica en el lugar del testimonio: mientras en *Nostalgia de la luz* predomina el fuera de campo, la evocación indirecta y simbólica, *Pequeñas voces* coloca al testigo en el centro, articulando una experiencia emocional directa.

En cuanto a la relación entre forma y contenido, ambas películas manifiestan una tensión productiva que incide directamente en la construcción del testimonio. En *Nostalgia de la luz*, la belleza visual, a través de las texturas, el tratamiento de la luz, los encuadres y la música, funciona como un medio para acceder a lo terrible. Esta estética, cercana a la noción kantiana de lo sublime, propicia una experiencia visual que invita simultáneamente a una reflexión ética y afectiva sobre el trauma. Por el contrario, en *Pequeñas voces*, la aparente ingenuidad de la forma, construida a partir de dibujos realizados por niños y niñas y de la animación contrasta fuertemente con la crudeza de los relatos de violencia, generando una disonancia expresiva que favorece la empatía y la comprensión del horror desde la mirada infantil.

En conclusión, las obras evidencian que la representación del testimonio depende de las formas poéticas que lo enmarcan. La memoria, individual o colectiva, se construye como una experiencia sensible, donde lo visual, lo sonoro, lo narrativo y lo simbólico se entrelazan para activar una relación emocional, ética y política con el pasado traumático. Mientras Guzmán transforma el paisaje en archivo y el archivo en poesía, Carrillo y Andrade hacen del dibujo infantil un dispositivo de resistencia y visibilidad. Leídas en paralelo, estas estrategias no equiparan procesos históricos, sino que permiten observar cómo distintas poéticas documentales producen modos diferenciados de hacer sensible el trauma.

Capítulo 7 / Estética de la memoria y posmemoria del trauma: entre lo onírico, lo imaginario y lo cotidiano

7.1. Resignificar la imagen de archivo: del documento histórico al imaginario emocional

La imagen de archivo, entendida como un fragmento preexistente de la realidad registrado en un soporte audiovisual o fotográfico anterior al momento de la producción del documental, ha sido un pilar fundamental del cine documental desde sus inicios. Sin embargo, a partir de la década de 1990 —y con mayor intensidad desde el año 2000— su función se amplía, dando lugar a prácticas que exploran de manera sistemática su reutilización, resignificación y expansión formal.

Tradicionalmente, el cine documental empleaba la imagen de archivo como prueba o ilustración de un acontecimiento específico. En cambio, el documental contemporáneo la activa como material reflexivo, explorando la relación entre imagen y realidad, así como su dimensión subjetiva y emocional. Tal como señalan Català y Cerdán (2007):

> Hay una transformación drástica del concepto de archivo, al que ya no se recurre para obtener una ilustración de determinado acontecimiento, como era el caso del típico documental histórico, sino que en el mismo (o simplemente en imágenes encontradas en cualquier parte, no necesariamente en un archivo organizado) se buscan materiales de primera mano para elaborar discursos estéticos sobre la pura indexicalidad de esas imágenes, sobre su carácter contingente (p.19)

La imagen de archivo abarca documentos visuales, como fotografías, vídeos o grabaciones, que provienen de fuentes diversas, tanto privadas (álbumes familiares o vídeos caseros) como públicas (museos, bibliotecas, hemerotecas o archivos estatales). En el documental contemporáneo, estos materiales no sólo articulan la narrativa, sino que reconfiguran la relación entre historia, memoria y testimonio. Al descontextualizarse de su emplazamiento original y reutilizarse en el documental, adquieren nuevos significados gracias a ese proceso de recontextualización. Como afirman Català y Cerdán (2007):

> Al reflexionar el cineasta con las imágenes establece con estas una relación que equivale a una doble articulación de las mismas que hace que, en ese proceso, todas

> ellas, las filmadas por el propio cineasta y las extraídas del archivo, se presenten como documentos del imaginario y, por lo tanto, se conviertan en materiales básicos para el proceso reflexivo (p.21)

De este modo, se establece un diálogo entre imágenes filmadas en el presente e imágenes recuperadas del pasado, donde ambas pueden funcionar como documentos del imaginario, no sólo histórico sino también afectivo y cultural.

La imagen de archivo deja entonces de operar exclusivamente como registro factual para convertirse en un dispositivo de exploración de la memoria.

No obstante, los documentos del imaginario no se limitan a lo visual. También los testimonios —orales o escritos— constituyen huellas del pasado que, al ser evocadas en el presente, se transforman mediante procesos de reinterpretación y reconstrucción. En este sentido, el documental puede convertirse en lo que María Cañas denomina un "documental imaginario de las emociones", ya que es una herramienta que ayuda a reflexionar y construir la memoria colectiva (citado en Català Doménech, 2012, p. 107).

Cuando los testimonios y la imagen de archivo se encuentran en el documental desde nuevas perspectivas estéticas y retóricas, se crea un espacio de resignificación donde la memoria se construye desde la subjetividad, la emoción y la imaginación. En este proceso, los límites entre lo vivido, lo recordado y lo imaginado se vuelven permeables, sin que ello implique la pérdida de su dimensión histórica.

A partir de este marco, el presente apartado se articula en torno a la siguiente pregunta: ¿de qué modo las prácticas contemporáneas de reutilización de la imagen de archivo, al entrelazarse con testimonios traumáticos, reconfiguran la memoria colectiva hacia formas de representación más oníricas, emocionales e imaginativas?

7.1.1.Poética del archivo y de la memoria en *Luz oscura* (2017) y *48* (2010) de Susana de Sousa

7.1.1.1. Onirismo y espectralidad en *48* (2010)

Las obras de la directora Susana de Sousa Dias, *48* (2010) y *Luz oscura* (*Luz obscura*, 2017), exploran la dictadura salazarista y sus consecuencias mediante un dispositivo estético que

articula archivo y testimonio como ejes estructurales de la memoria. En ambas, la imagen de archivo deja de funcionar como documento ilustrativo para convertirse en dispositivo poético de activación afectiva y reflexiva del pasado.

De Sousa ha señalado que estas imágenes de archivo pueden transmitir significados múltiples, incluso contradictorios, según el modo en que sean utilizadas (Mutchinick y Noriega, 2020, p.3). Esta afirmación subraya el carácter no estable del archivo y su potencial para ser resignificado desde la forma.

El inicio del *48* (2010) introduce al espectador mediante una breve explicación que sitúa históricamente el uso de las imágenes de archivo y el testimonio de los prisioneros políticos, estableciendo un contexto esencial para comprender tanto la construcción narrativa como la dimensión poética del documental:

> De 1926 a 1974, Portugal vivió bajo la dictadura más larga de Europa Occidental en el siglo XX.António de Oliveira Salazar fue su líder e ideólogo político. La Iglesia, el ejército y la policía política (PIDE/DGS) fueron sus pilares fundamentales. Colonias, nación y régimen se fusionaron en una construcción mítica basada en el concepto de Imperio. Con el estallido de la guerra colonial en 1961, la acción de la PIDE/DGS se intensificó en las colonias. El 25 de abril de 1974, el Movimiento de las Fuerzas Armadas, con el apoyo del pueblo, puso fin a 48 años de dictadura y a la guerra colonial. Fue la Revolución de los Claveles. La PIDE/DGS fue disuelta. Parte de sus archivos desapareció, entre ellos, los archivos de las antiguas colonias que contenían imágenes de los prisioneros políticos africanos[31] (min. 01:20).

Este prólogo permite vincular el contenido histórico con las decisiones formales y estéticas del documental y, al mismo tiempo, anticipa la operación central de la película: trabajar con los restos visuales que sobrevivieron a la desaparición parcial del archivo. En este sentido, la propuesta se alinea con la perspectiva de Plantinga (2014) sobre la relevancia de analizar las estructuras expresivas del lenguaje audiovisual, así como con Gomes (2004) y Renov (2010), quienes subrayan el alcance estético y epistemológico de los recursos poéticos en la construcción de memoria.

[31] Traducción del portugués al español realizada por la autora para esta investigación.

En *48*, Sousa Dias adopta un enfoque minimalista, reduciendo el dispositivo fílmico a la interacción entre fotografías de archivo y voces en off de los testigos.

A través de fotografías de prisioneros políticos capturadas en el momento de su detención por la PIDE/DGS, la policía política del régimen, el documental expone la brutalidad de la dictadura portuguesa sin recurrir a imágenes explícitas de violencia. Estas imágenes de los rostros de las víctimas, evocan lo que Roland Barthes denomina el *Spectrum* fotográfico, es decir "aquello o aquel que es fotografiado" y que implica siempre "el retorno de lo muerto" (Barthes, 1990, p. 38). En este sentido, las fotografías funcionan como figuras espectrales que vuelven del pasado como presencias latentes que reclaman memoria y justicia (Barthes, 1990, p. 41). El testimonio oral, colocado junto a esas imágenes, reactiva simbólicamente la voz de esos cuerpos silenciados por el aparato represivo.

De Sousa explica que cada una de estas imágenes encierra una historia:

> Las imágenes de registro de identidad no son sólo retratos de individuos, sino objetos bastante complejos y con mucha información dentro de ellas: nos dan acceso al tiempo de la prisión, pero también al tiempo anterior al encarcelamiento. Nos permiten ver algo que el régimen intentó esconder. En este caso fueron necesarias las palabras, las palabras que permitieron abrir el conocimiento contenido en estas imágenes (Mutchinick y Noriega, 2020, p. 5).

En la película de la directora portuguesa, la imagen policial se activa como objeto temporal cuya lectura depende del testimonio.

La idea de la película surge precisamente de una conversación entre la directora portuguesa y Conceição Matos, una antigua prisionera de la dictadura. Durante esta charla, Conceição le señala detalles específicos de una de sus imágenes **[Figura 111]**:

> Fui a hablar con Conceição para pedir su autorización y ella tenía una copia de la imagen. Comenzamos a conversar sobre la fotografía y me dice: «Mira, ¿ya viste que tengo bigotes, que estoy despeinada? Eso es porque fui presa 17 días antes de que esta fotografía sea sacada», entonces comienzo a mirar la fotografía de otra forma. Luego ella dice: «¿Y ves este pullover blanco y la camisa oscura? Estas fueron las ropas que la policía política usó para limpiar el piso durante mi tortura». Fue ahí como percibí que a través de esas imágenes nos podíamos meter, percibí que una imagen de registro

policial no es solo un retrato, sino un objeto con conocimiento dentro de ella, un objeto temporal que nos da una dimensión temporal y nos permite entrar dentro de la prisión, donde no hay imágenes. No tenemos imágenes de la tortura ni registros de la tortura, la policía política escondió todo, por tanto, a través de la imagen de archivo es posible ver cualquier cosa que no querían que viéramos (Mutchinick y Noriega, 2020, p.6).



Figura 111. Conceição Matos en *48*

En términos formales, la directora introduce movimientos de cámara sutiles, casi imperceptibles, mientras que las voces de los supervivientes emergen en off, narrando con pausas y silencios prolongados, las torturas y vejaciones sufridas durante su encarcelamiento. Esta elección estética funciona como una invitación a "leer" la fotografía en detalle, como si el encuadre recorriera sus huellas. Como afirma la directora portuguesa, esta es precisamente su intención "entrar dentro de las imágenes, desacelerarlas, expandir el tiempo para explorarlas en su interior" (Mutchinick y Noriega, 2020, p. 3).

Las imágenes originalmente registradas con fines policiales se transforman en un espacio narrativo y estético donde se materializa la poética del testimonio, otorgando identidad visual a las historias orales.

La ausencia de rostros en el presente y la decisión de trabajar exclusivamente con imágenes del archivo oficial refuerzan la carga simbólica del material documental, convirtiéndolo en testigo silencioso de la represión. De Sousa explica esta elección ética en una entrevista, señalando que se cuestionó si tenía derecho a no mostrar sus rostros en la actualidad. Consideró que, dado que la voz en sí misma evocaba los gestos y el cuerpo de los prisioneros, no era necesario romper la ilusión de estar en el pasado junto a ellos (Mutchinick y Noriega, 2020, p. 7). Como afirma De Sousa (2012): "no era necesario ver su apariencia actual en la película porque tenemos el sonido, que es lo más importante. El sonido de su voz permite

imaginar a esas personas a partir de sus gestos, sus suspiros, y permite sobre todo prestar más atención a su discurso, a sus palabras" (Mutchinick y Noriega, 2020, p. 7).

La lenta y progresiva aparición y desaparición de las fotografías, acompañada de fundidos a negro prolongados, crea un efecto onírico y espectral, como si las imágenes emergieran y se desvanecieran junto con los recuerdos de los testigos **[Figura 112]**. La ausencia de música y la prominencia del silencio intensifican la sensación de espera y tensión, transformando la imagen de archivo en un espacio de memoria reflexiva que interpela al espectador. La imagen no aparece como documento fijo, sino como retorno intermitente, ligado a la respiración del relato oral. La lentitud de la transición entre la oscuridad y la luz puede leerse como signo de la resistencia de los recuerdos a desaparecer por completo, regresando a la conciencia de manera fragmentada.

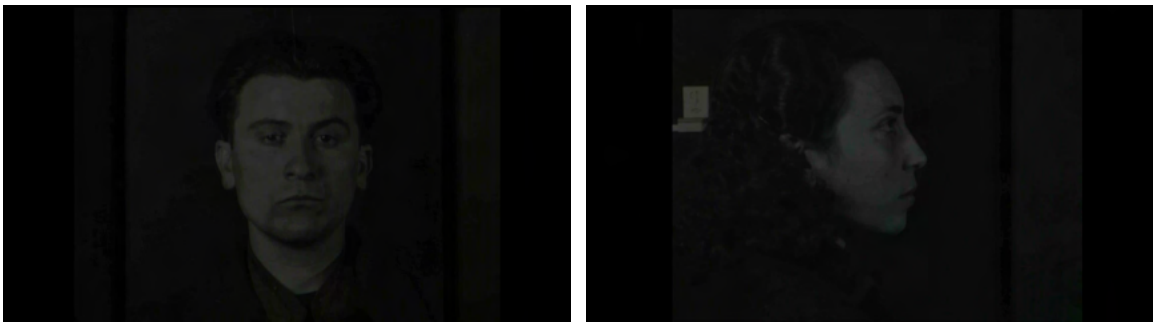


Figura 112. Exprisioneros en un largo fundido a negro en *48*

En algunos momentos de la película, se superponen varias imágenes de la misma persona para mostrar la transformación del paso de los años en prisión. Este recurso intensifica la atmósfera onírica de la película, ya que genera imágenes irreales, deformadas y fragmentadas, con un ambiente oscuro y un tanto siniestro **[Figura 113]**.





Figura 113. Superposición de imágenes con diferentes edades de prisioneros en *48*

Este carácter onírico se refuerza con el encuentro entre la imagen y la memoria, dando lugar a un estado intermedio entre la transitoriedad del recuerdo y la solidez visual de la fotografía, que se mezcla y se confunde con el testimonio oral, activando la dimensión afectiva de la memoria (Català, 2018, p. 36).

En *48*, Susana de Sousa Dias decide preservar el anonimato de los testimonios: no se revelan nombres completos ni detalles identificatorios. Esta elección potencia el carácter colectivo del trauma, desplazando el foco de lo individual a una memoria común de la represión. Como señala Sontag (2011) al referirse a Virginia Woolf, "la guerra es genérica, y las imágenes que describe son de víctimas genéricas y anónimas" (p. 15). Del mismo modo, De Sousa construye una narrativa en la que el anonimato no resta fuerza al testimonio, sino que lo universaliza, subrayando su dimensión política y emocional.

El testimonio interactúa de manera directa con la imagen y, en muchas ocasiones, hace referencia a ella. Un ejemplo de ello es cuando uno de los prisioneros explica el por qué de la expresión de su cara en la foto **[Figura 113, arriba a la izquierda]**:

> Incluso cuando me golpeaban y torturaban de manera bárbara, siempre mantenía la boca así. Con descargas eléctricas, gases asfixiantes, no mortales, pero sí lo suficientemente fuertes como para atormentarme. A veces, un grupo de ellos venía y comenzaba a golpearme con patadas y puños. Y, obviamente, yo no podía defenderme.De mí no obtuvieron el placer de ver un rostro torturado (min. 07:10).

El contraste entre la crudeza del relato y la aparente serenidad de los rostros inmóviles que nos devuelven la mirada resulta perturbador, y revela la tensión entre lo que se muestra y lo que permanece oculto en la imagen. La fotografía, pensada como registro objetivo, se ve así desbordada por la palabra, que introduce en ella una dimensión invisible.

La interacción con la imagen es permanente, guiando en ocasiones la interpretación de pequeñas expresiones, como una sonrisa, que refuerzan el sentido emocional del testimonio **[Figura 114]**:

> Yo estaba contenta de estar presa.(...) Estaba muy contenta conmigo misma. Es, se podría decir, mi solidaridad familiar, se había mantenido. Un ciclo se había cerrado. Era una joven, tonta... tonta, porque me estaba riendo para los fotógrafos de la PIDE, ¿verdad? Esta fotografía me molestó durante mucho tiempo, porque, durante mucho tiempo, sentí que era una ofensa para aquellos que estaban en un lugar de tanto dolor, tanto sufrimiento, tanta resistencia, y yo saco esa tonta sonrisa. Pero también porque esta es la fotografía de mi salida, no es la que me tomaron al llegar. Estaba preguntando, ya había preguntado, quién pagaría un taxi para llevarme a casa (min. 33:00)



Figura 114.Prisionera sonriendo en *48*

En este caso, la sonrisa —que podría interpretarse como gesto de ligereza o incongruencia— adquiere un significado complejo cuando es reinterpretada desde el presente. La palabra reescribe la imagen y desplaza su lectura inmediata, evidenciando que el archivo no es un testimonio cerrado, sino una superficie abierta a nuevas significaciones.

Otra veces se explica el por qué de la vestimenta que llevan: "debajo del abrigo llevaba una chaqueta. Pensé: si voy a recibir una paliza, mejor estar bien vestido para ello. Obviamente, esto es un poco patético" (min. 13:26).

También se escuchan reacciones inesperadas de los protagonistas al ver las imágenes: "esta no la recuerdo. Me resulta extraño que esta foto se tomara en comisaría. Soy yo. Pero no recuerdo nada de eso" (min. 14:05). Este olvido de la imagen de sí mismos les ocurre a otros prisioneros. Otro dice: "es gracioso, pero de ésta no me acuerdo. Mi cabello estaba todo

erizado, bueno, es el cabello. No recuerdo haber tenido mi pelo así. No sería capaz de reconocerme" (min. 19:00).

Estas respuestas revelan una disociación entre la persona que observa y la figura representada, como si se tratara de un otro irreconocible. Tal como señala Roland Barthes (1990), "la Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad" (p. 44). En el contexto del testimonio fílmico, esta cita adquiere especial importancia, ya que el retrato del prisionero se transforma en un objeto distante, ajeno incluso a quien alguna vez lo encarnó. En palabras del propio Barthes, "la Fotografía transforma el sujeto en objeto" (p. 45), lo detiene en un tiempo desvinculado de su propia identidad. .

En *48*, estas imágenes junto al testimonio, intensifican la dimensión emocional y psicológica del relato. La imposibilidad de reconocerse en la propia imagen de archivo evidencia el efecto despersonalizado del trauma y del paso del tiempo, pero también refuerza el carácter espectral que Susana de Sousa Dias construye a lo largo de su obra: una tensión entre presencia y ausencia, entre lo que fue y lo que permanece en la memoria fragmentada.

En otra imagen, una de las mujeres explica **[Figura 115]**: "aquí, ya tenía algunas canas. No se ven en la foto, pero sí tenía canas" (min 11:10). De este modo, revela detalles personales que la imagen, por sus limitaciones técnicas, no logra mostrar. Así, los testimonios amplían la comprensión de la imagen, agregando sentimientos, pensamientos y recuerdos. Al mismo tiempo, los relatos orales de un cuerpo presente se conectan con el cuerpo o rostro del pasado, que ya no existe. En este sentido, la directora De Sousa (2012) aclara que su objetivo no era simplemente oponer pasado y presente, sino articularlos desde una perspectiva más compleja:

> Quería que esas fotografías fueran también una imagen del presente y que los prisioneros contaran sus experiencias de la dictadura, pero con todo el peso de la memoria, todo el peso de lo vivido, desde un punto de vista del presente. Es con esa especie de co-presencia de tiempos heterogéneos con lo que quería trabajar, para hacer un tipo de relación más compleja entre el presente y el pasado, menos simplista que la de los documentales convencionales[32].

[32] Sousa Dias, S. de. (2012, 22 de marzo). *Cinéma du réel: Susana de Sousa Dias (II)*. Elumiere. Recuperado el 14 de febrero de 2025 de https://www.elumiere.net/exclusivo_web/reel12/sousa_02.php



Figura 115. Prisionera en *48*

La interrelación entre estas imágenes de archivo y los testimonios orales refuerza la dimensión emocional del documental. Las voces de los sobrevivientes, que narran sus experiencias con pausas y silencios, se escuchan sobre las fotografías que parecen cobrar vida lentamente, configurando una experiencia sensorial de la memoria. Mientras surgen las voces de los prisioneros, las imágenes de archivo emergen de la oscuridad, como si las palabras fueran capaces de resucitar las imágenes y traerlas de nuevo al presente. La imagen de archivo se convierte así en un espacio dinámico de memoria, activado por los testimonios orales.

El silencio que predomina en el documental favorece aún más este proceso, ya que la atención del espectador se centra en la imagen y su relación con la voz.

Estos recursos poéticos —ritmo pausado de la edición, fragmentación del relato, uso del silencio— permiten que el documental convierta la imagen de archivo y el testimonio en un diálogo continuo, entrelazando emoción, imaginación y reflexión crítica, conforme a Plantinga (2014) y Gomes (2004).

En determinados fragmentos, la voz se separa de la imagen, dejando al espectador solo frente a la mirada de una persona, creando un espacio de contemplación que activa la imaginación y la construcción de significado, ¿quién es esa persona?, ¿qué vivió?, ¿qué historia guarda?. Otras veces, la imagen desaparece y permanece solo el relato, destacando el tono de voz, las pausas, la respiración y la carga emocional del recuerdo. Un ejemplo de ello ocurre cuando uno de los narradores habla mientras la fotografía de archivo de su esposa, también presa, Conceição, se desvanece lentamente hasta quedar solo un fondo negro:

> El 25 de abril, Conceição y yo... Yo estaba en Bruselas y ella en París. Y regresamos a Portugal. Éramos Conceição, el camarada Cunhal y yo, los tres. Y muchos emigrantes portugueses más, que volvían en el mismo avión. Fue un caos, de verdad. No sé cómo no nos aplastaron. Era imposible avanzar. Todos querían abrazar. Fue algo impresionante, delirante. Ver a la gente con banderas rojas por todas partes era algo completamente inédito. Fue algo... inimaginable. Realmente inimaginable (min. 29:19)

El tono de voz, cargado de emoción,se quiebra al terminar la última frase, y se perciben de forma clara sus lágrimas. El testimonio, en ausencia de imagen, adquiere fuerza y revela la huella emocional del protagonista. La oscuridad visual intensifica la presencia sonora, desplazando el eje perceptivo hacia la escucha.

En el montaje, la directora portuguesa explica que las partes en las que los testigos se desvían del discurso o divagan se eliminan, para que la palabra esté siempre vinculada a la imagen (Mutchinick y Noriega, 2020, p. 8). En ese sentido, afirma que trata la imagen al igual que la palabra, con el mismo valor y de forma igualitaria, no sagrada. En ambos casos, corta y suprime aquello que no es necesario o no sirve para mejorar el discurso (Mutchinick y Noriega, 2020, p. 8). El montaje minucioso es, así, el dispositivo que articula el diálogo entre archivo y memoria.

El documental *48* se inscribe en una tradición documental que emplea el archivo como un dispositivo de resistencia, reivindicando la memoria de quienes fueron silenciados y reconstruyendo, a través de la poética del testimonio, una historia marcada por la violencia y la lucha por la justicia.

Las imágenes de archivo cambian su función inicial de identificación policial, para convertirse en imágenes subjetivas de relatos personales, transformándose en un espacio de reactivación de la memoria colectiva. Como señala Souto (2015):

> Si antes de la película las fotos de la PIDE eran parte de un catálogo, casi una taxonomía, ahora pueden ser vistas como elementos de un álbum audiovisual, compuesto de afecto, pero también de horror (...) Y este desplazamiento es probablemente el mayor gesto político del filme: convertir la obra de un aparato de

> control no solo en testimonios vivientes de la violencia, sino también en expresión estética del horror (p.50).

Narrar lo terrible, como el sufrimiento, la violencia o la tortura, despierta en el espectador una mezcla compleja de emociones que van desde la conmoción hasta una forma inquietante de atracción. Esta tensión entre el deseo de saber y el pudor ante el dolor ajeno pone en juego cuestiones éticas fundamentales: ¿por qué miramos? ¿Desde qué lugar lo hacemos? La representación del sufrimiento implica siempre una distancia entre quien observa y quien ha experimentado el trauma, lo que obliga a cuestionar los marcos desde los cuales se construye esa mirada y las formas en que el cine puede aproximarse a ella sin caer en la espectacularización del dolor.

En el caso de *48* (2010), Susana de Sousa Dias aborda estos interrogantes con una sensibilidad particular. Lejos de recurrir a imágenes explícitas de violencia, la directora construye una obra donde el horror de la dictadura portuguesa se hace presente a través de retratos fotográficos procedentes del archivo policial y de los testimonios orales de quienes vivieron la represión. Esta elección estética y política desactiva cualquier forma de voyeurismo y coloca al espectador en una posición de escucha atenta y reflexión crítica. En un contexto de saturación mediática, lo verdaderamente significativo en *48* es su capacidad para activar la reflexión, fomentar la imaginación del espectador y reivindicar, a través del acto de recordar, la dignidad y la resistencia de quienes fueron silenciados por el aparato represivo del Estado.

El ambiente onírico que se crea en *48* se construye mediante una serie de recursos estéticos: imágenes en blanco y negro que aparecen y se desvanecen, superposición de diferentes rostros, fondos negros, largos silencios, susurros de las voces en off de los protagonistas o la fragmentación de pequeñas historias individuales que se combinan con imágenes sacadas de su contexto original. El resultado es que el espectador entra en un estado de ensoñación, desde una experiencia emocional e imaginativa. Se produce una suspensión temporal, donde una voz del presente se superpone a un rostro del pasado y se configura un tiempo híbrido que conjuga ambas dimensiones.

Hacia el final de *48*, uno de los últimos testimonios se presenta sin imagen, pues no se logró localizar la fotografía del protagonista según cuenta el testimonio. Aunque él asegura haber sido fotografiado por la policía política (PIDE), nunca vio esas imágenes ni estas han

aparecido. Esta ausencia visual refuerza la idea de invisibilización y olvido que atraviesa toda la obra.

Toda la película se centra en las torturas colectivas sufridas en prisión, y lo hace mediante testimonios de voces apagadas, melancólicas y casi susurrantes, intercaladas por largos silencios. Al final de la película, la imagen abandona el registro fotográfico y muestra en su lugar un paisaje nocturno: la silueta de un árbol que emerge lentamente de la oscuridad o formas difusas que recuerdan a luces que se encienden y apagan **[Figura 116]**. Este tratamiento visual envuelve la narración en una atmósfera fantasmal que funciona como alegoría, en la que la luz y la sombra remiten a la memoria del pasado y a la cercanía de la muerte

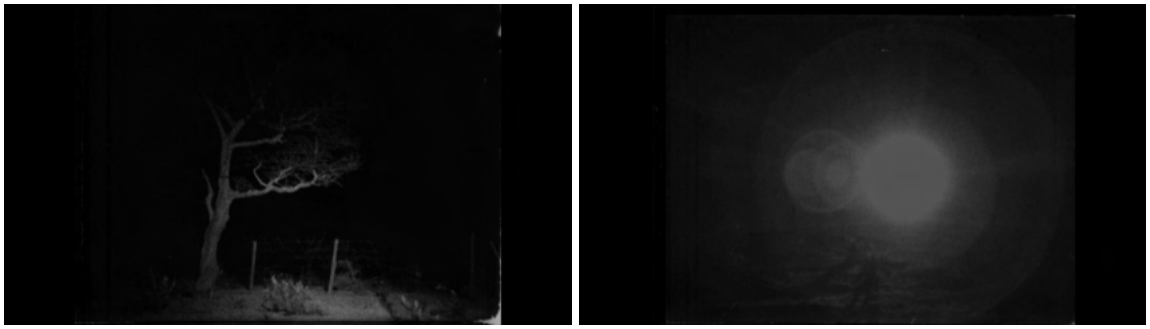


Figura 116. Paisaje nocturno en *48*

Uno de los momentos más estremecedores del filme se produce cuando el testigo dice: "tus únicos pensamientos son oraciones a Dios para que se haga su voluntad. Pero, en mi caso, la mayor oración fue: 'Padre, si te he ofendido, te pido perdón, pero llévame contigo, porque ya no puedo más...' (...) En el momento en que necesitas la muerte, la muerte desaparece" (min. 01:21:10). Este fragmento expresa con crudeza el deseo de morir como única vía de escape ante el sufrimiento, cerrando el documental en un punto límite donde la palabra sustituye definitivamente a la imagen y la memoria se manifiesta como un espacio vulnerable, marcado por la persistencia del dolor.

7.1.1.2. Iluminación simbólica en *Luz oscura* (2017)

A diferencia de *48* (2010), *Luz oscura* (*Luz obscura*,2017), dirigida también por Susana de Sousa Dias, introduce una variación importante en el tratamiento del testimonio, ya que incluye los nombres de las personas que narran sus experiencias. Esta decisión se explicita

desde el inicio, con un texto introductorio que contextualiza los 48 años de dictadura en Portugal bajo el régimen de Salazar, y presenta a los protagonistas y su vínculo familiar:

> El concepto de familia se imponía por encima del individuo en la organización de la sociedad. Miles de personas fueron perseguidas. El comunismo era considerado "la gran herejía". Octávio Pato, como muchos otros militantes del Partido Comunista Portugués, fue arrestado y torturado. Vivió 14 años de su vida en la clandestinidad. Álvaro, Isabel y Rui son sus hijos nacidos durante aquellos años. Todos ellos fueron fotografiados mientras estaban en prisión: en típicas fotos policiales de ficha o en retratos de cuerpo entero, en situaciones de aparente vida cotidiana familiar, en los patios de la cárcel (min.01:20).

Esta apertura evidencia la voluntad de atribuir identidad concreta a las voces silenciadas, diferenciándose de la estrategia de anonimato de *48*.

Las primeras escenas presentan el testimonio de Isabel, hija de Octávio Pato, y constituyen un ejemplo del uso de recursos poéticos en la representación del trauma de la dictadura y la represión. Su relato, presentado en voz en off, narra la detención que sufrió junto a sus hermanos durante su infancia en la clandestinidad. Este testimonio se acompaña visualmente de imágenes en blanco y negro muy contrastadas, con movimientos extremadamente ralentizados de las olas del mar y sin sonido ambiente. El mar no se representa de forma realista, sino como abstracción visual: las formas del agua se descomponen y transforman lentamente, funcionando como una alegoría de la memoria fragmentada y del trauma vivido **[Figura 117]**.

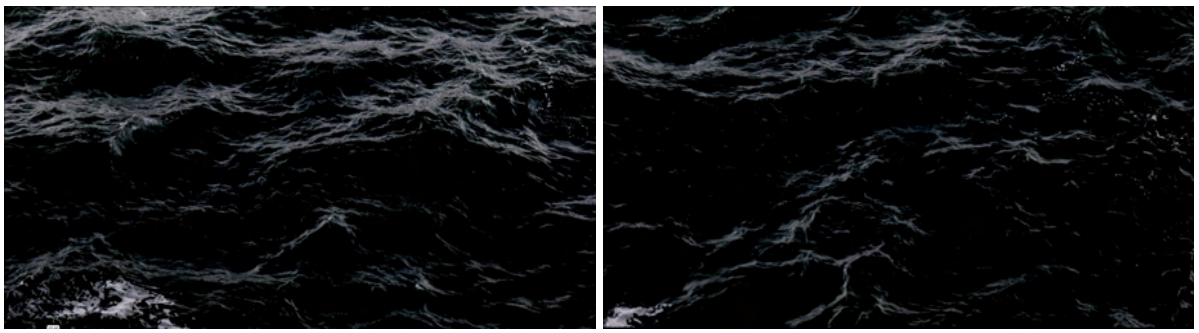


Figura 117. El mar en *Luz oscura*

La voz de Isabel dice:

> Nací en un pequeño pueblo llamado 'Fin del Mundo', viviendo en la clandestinidad. Tengo recuerdos dispersos de haber estado en muchas casas diferentes. Algunos paisajes… Estaba el otro niño, Rui. Debimos haber pasado la mayor parte del tiempo dentro de la casa, jugando, pero siempre dentro. Ese es el tema con las ventanas… coches, un patio trasero con patitos, y eso debió de ser nuestro entretenimiento: estar en la ventana mirando hacia afuera. Recuerdo particularmente la noche… No recuerdo muy bien a las personas que venían a la casa. Recuerdo especialmente la noche en que la casa fue allanada por la PIDE. Rui y yo dormíamos en la misma habitación. Fue entonces cuando Rui, Albina y yo fuimos arrestados. Por ese entonces, mi padre ya había sido detenido (min. 02:03).

Este relato se presenta sin música ni sonidos añadidos, permitiendo que cada pausa, suspiro o trago de saliva se escuche con claridad. La crudeza de la voz desnuda, junto con las imágenes abstractas y en penumbra, construyen un espacio íntimo de contemplación. La relación entre palabra e imagen no se plantea como ilustración, sino como una tensión poética que intensifica el impacto emocional del testimonio.

Al igual que en *48*, la emoción se intensifica a través del montaje, particularmente por el ritmo del documental, que es deliberadamente lento, con largos fundidos a negro que marcan los silencios y abren espacio para la reflexión.Sin embargo, en *Luz oscura* la luz adquiere un papel simbólico mucho más activo, modulando la emoción y otorgando visibilidad o intimidad según la carga afectiva del testimonio .

El siguiente testimonio corresponde a Álvaro, hermano de Isabel, que relata cómo fue descubriendo la existencia de sus hermanos:

> Tenía 11 años en ese momento. Entonces, finalmente, las cosas se aclararon respecto a la estructura de mi familia, de la que no sabía nada: la existencia de Isabel, mi hermana, también hija de Antónia Joaquina Monteiro, la misma madre que yo, así como la existencia de Rui, hijo de una segunda pareja de mi padre, Albina Fernandes (min. 08:00).

Después de estas palabras, se genera una escena inquietante, en completo silencio, en la que aparecen fotografías familiares fragmentadas. Los cuerpos dan la espalda, o solo se observan

unos pies o manos, sin rostros que los identifiquen, lo que crea una sensación de despersonalización **[Figura 118].**



Figura 118. Fragmentos de fotografías familiares en *Luz oscura*

Este recurso visual y metafórico explica la confusión interna y emocional que sentía Álvaro ante el descubrimiento de tener dos hermanos. Pocos segundos después, Álvaro explica: "me sentí simultáneamente sorprendido y satisfecho. Pero satisfecho en el sentido de que, después de todo, no estaba solo, tenía personas con quienes vivir, con quienes jugar, pero de repente había dos extraños en mi casa" (min.10:15). Las imágenes fragmentadas carentes de rostros reconocibles, comunican esa sensación de alejamiento y desconcierto.

El montaje genera inicialmente una sensación de desconcierto en el espectador, lo que prepara emocionalmente la recepción de las palabras de Álvaro. De este modo, la imagen no acompaña al testimonio, sino que anticipa y modela su recepción afectiva.

La luz y el color en *Luz oscura* se convierten en mediadores emocionales, evocando los estados internos de los narradores. Un ejemplo de esto ocurre en una de las escenas, que de repente se inunda de luz, con un cielo azul despejado y nubes moviéndose lentamente **[Figura 119]**. Mientras tanto, se escucha el testimonio de un narrador que recuerda el momento en que, siendo niño, vio por primera vez a su padre, perseguido por la dictadura:

> Cuando comencé a entender que mi padre estaba vivo y que realmente podría conocerlo, eso ocurrió cuando tenía 9 años. (...) Mi papá organizó un encuentro con mi tío Abel y mi abuela. (...) mi abuela me había advertido que debía guardar absoluto silencio sobre la reunión bajo la amenaza de que la PIDE podría obtener información sobre cómo y cuándo se celebró y encontrar una pista para atrapar a mi padre. Por lo tanto, nunca se mencionó este encuentro, aunque tuve la felicidad de ver a mi padre por primera vez (min. 24:00).

Ese encuentro secreto, revestido de ternura y peligro, se entrelaza visualmente con la luminosidad de la escena, generando una correspondencia emocional entre imagen y palabra. La voz del narrador se quiebra, se interrumpe por momentos, y esa fragilidad en el relato se intensifica con la luz que lo envuelve. Frente a la penumbra de otras secuencias, la luz aquí traduce visualmente la experiencia de alegría y revelación.A diferencia de 48, donde la luz permanece neutra y uniforme, aquí la luminosidad refleja directamente la emoción del recuerdo, resaltando ternura, alegría o miedo según corresponda.



Figura 119. Fotograma del cielo en *Luz oscura*

En contraste, otras escenas apuestan por la oscuridad para reflejar el horror y el peso de la ausencia. Un ejemplo estremecedor es la imagen en penumbra del tío Carlos, donde el rostro del hombre aparece quieto, silencioso, en un fundido lento hacia la oscuridad **[Figura 120]**. Su mirada fija a la cámara, tomada antes de morir bajo tortura, se convierte en una aparición perturbadora, una presencia espectral que interpela al espectador mientras su sobrino relata: "Carlos Pato murió (...) el 16 de junio de 1950, en el año en que nací (...) Mi tío Carlos fue sometido a la tortura del sueño y a la tortura de la estatua" (min. 41:02).



Figura 120. Fotografía del tío Carlos en *Luz oscura*

La oscuridad actúa como lenguaje del silencio y la represión. La fotografía de Carlos, parece revivir en la pantalla como una figura que retorna desde el pasado para romper el olvido y recordar a quienes fueron silenciados. En *Luz oscura* la alternancia entre luz intensa y sombra profunda establece un diálogo visual que articula emoción, memoria e identidad concreta de los protagonistas, mientras que en *48* la oscuridad enfatiza la despersonalización y el anonimato de los testimonios.

Por lo tanto, algunos recursos estéticos se mantienen constantes tanto en *48* como en *Luz oscura*, como el ritmo pausado, los largos fundidos a negro, la voz en off sobre fondo negro o los fundidos encadenados de imágenes que muestran el paso del tiempo en prisión. En *Luz oscura*, se muestra la transición y superposición de la imagen de la madre joven y la más envejecida en el que se observa la transformación física y emocional provocada por la experiencia traumática. El resultado es una breve imagen distorsionada y casi grotesca, en la que los rasgos faciales se alteran, de forma que se intensifica el impacto visual de la evolución sufrida a lo largo del tiempo **[Figura 121]**.



Figura 121. Superposición de fotografías de la madre
con diferentes edades en *Luz oscura*

En otro momento de la película, los rostros de Albina Fernandes aparecen distorsionados y borrosos en imágenes en blanco y negro, acompañados de planos fijos **[Figura 122]**.

Mientras tanto, las voces de sus hijos intentan reconstruir la imagen de su madre. Una de las voces describe: “el rostro de mi madre era un rostro austero. Tenía una sonrisa (...) muy característica, pero era una cara austera” (min. 47:00). A continuación, otra voz femenina continúa: “cabello rizado, rostro pequeño, tendiendo a lo redondeado, habladora, la recuerdo alimentando a Rui, tal vez una noche durante Navidad que se quedó con nosotros, no mucho más que eso” (min. 48:00). Estas evocaciones imprecisas se superponen a las imágenes difusas, creando una atmósfera de pérdida y vacío.

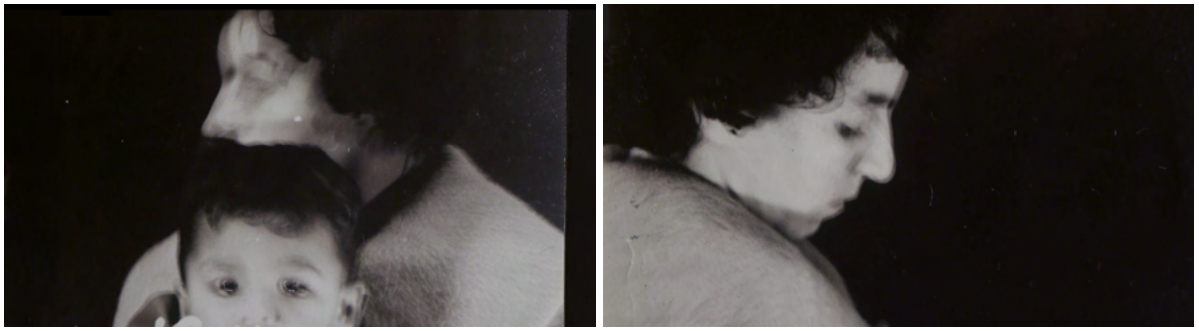


Figura 122. Rostros distorsionados en *Luz oscura*

Una diferencia clave entre las dos películas de la directora portuguesa es que, en *Luz oscura* se revelan los nombres de los personajes y se muestran sus rostros en fotografías del pasado, además de que, en un momento de la película, aparece Álvaro en el presente, lo que trae al espectador al tiempo presente. En cambio, en *48* se conserva el anonimato de las víctimas, limitándose a mostrar sus rostros sólo en el pasado.

En una escena, se presenta una pintura de una casa, que evoca el recuerdo del hogar del narrador **[Figura 123, izquierda]**, mientras este dice: "los aromas de las flores, los olores de los campos, el olor de la fruta, todo esto es exactamente lo mismo que he guardado en mi memoria. El río, el río Tajo, las brisas que hay... los colores de la casa donde vivía en Vila Franca, que ya no existe”. Se produce un efecto de sinestesia, al atribuirse olores y aromas a la imagen de un cuadro, lo que genera una conexión emocional con un lugar lejano que desapareció, del que solo queda el recuerdo y la imaginación.



Figura 123. Pintura de una casa (izquierda) y dibujo de la casa (derecha) en *Luz oscura*

La misma casa se reconstruye también a través de un dibujo en la tierra realizado por el narrador, quien traza un esquema de su distribución interior **[Figura 123, derecha]**. Esta evocación se refuerza con imágenes en blanco y negro del entorno, especialmente del río, a las que De Sousa incorpora un sutil y lento movimiento en el agua, junto algunos sonidos de animales. De alguna manera, De Sousa intenta revivir la casa, rescatar su presencia desde la memoria y transformarla en una imagen viva del recuerdo **[Figura 124]**.



Figura 124. Movimiento del paisaje en *Luz oscura*

Otro recurso que emplea De Sousa en *Luz Oscura* es la progresiva distorsión de un paisaje con palmeras, que se transforma visualmente hasta adquirir una forma casi abstracta. Esta alteración de la imagen se logra mediante efectos de desplazamiento de capas, lo que genera una sensación de inestabilidad y descomposición del paisaje **[Figura 125]**. Dicha intervención acompaña un testimonio que rememora una discusión familiar en torno a la guerra colonial, reflejando no solo el conflicto íntimo dentro del hogar, sino también la atmósfera de represión que impedía hablar libremente sobre el régimen:



Figura 125. Distorsión del paisaje en *Luz oscura*

Recuerdo una gran discusión con él sobre la guerra colonial. Sostenía que los jóvenes debían ir a la guerra para defender la patria; exactamente lo que decía el régimen. Los sentimientos de la gente podía estar en contra de esta opinión, pero había que decir lo que decía la mayoría, porque si decías algo distinto, despertaban sospechas.Y esto generaba una opinión tanto en los jóvenes como en los adultos (min. 58:15).

Este conjunto de imagen alterada y testimonio revela cómo la violencia simbólica del régimen permeaba incluso los espacios más íntimos, moldeando discursos y silenciando.

Al comparar los dos documentales, *48* y *Luz oscura,* se observan cambios relevantes en la representación del testimonio. En *48*, el espectador establece una conexión emocional e imaginaria con los rostros anónimos de las imágenes de archivo: retratos tomados por el aparato represivo durante la dictadura portuguesa.

En *Luz oscura*, en cambio, esos testimonios adquieren nombre, voz e incluso, en algunos casos, cuerpo presente. La directora decide romper el anonimato, revelando la identidad de quienes narran y dándoles un lugar activo en la reconstrucción de la memoria. Así, mientras *48* apela a una memoria colectiva a partir de imágenes fijas y testimonios despersonalizados, *Luz oscura* introduce una forma más íntima y afectiva, que complejiza la representación del trauma.

Finalmente, estas reflexiones abren la pregunta sobre cómo los testimonios de varias generaciones y los recursos poéticos del cine pueden fortalecer una memoria compartida, tema que se explorará en el siguiente caso de estudio: *La casa de Argüello* (2018), de Valentina Llorens.

7.2. Lo cotidiano como lenguaje del testimonio intergeneracional: el trauma de la dictadura en *La casa de Argüello* (2018) de Valentina Llorens

En *La casa de Argüello* (2018), Valentina Llorens desplaza la memoria de la dictadura al espacio íntimo y familiar. A través del diálogo con la abuela de Valentina, Nelly Llorens, una superviviente del terrorismo de Estado, la directora aborda los efectos de la violencia política no sólo como hechos históricos, sino como cicatrices traumáticas en la experiencia familiar.

El contexto en el que se inscribe esta historia es el de la última dictadura cívico-militar argentina, que tuvo lugar entre 1976 y 1983. Se trató del sexto golpe de Estado en la historia del país, ejecutado por los altos mandos de las tres Fuerzas Armadas (Ejército, Armada y Aeronáutica), con el objetivo de derrocar al gobierno constitucional encabezado por María Estela Martínez de Perón, viuda de Juan Domingo Perón, quien había asumido la presidencia tras la muerte de éste en 1974. Este régimen instauró el período más violento y represivo del país, en el que hubo alrededor de 30 mil desaparecidos, personas que fueron secuestradas por las autoridades y cuyo paradero de muchos de ellos aún hoy se desconoce (Rodríguez, 2009, p. 228)

La película de Llorens propone un acercamiento poético y sensible al trauma transmitido entre generaciones. La destrucción de la casa familiar en el barrio cordobés de Argüello, que da título al film, se convierte en un símbolo de esa violencia, pero también en un punto de activación del recuerdo íntimo y personal de la abuela.

Los recursos poéticos y estéticos del documental, como los silencios, los gestos, la superposición de imágenes a color y blanco y negro, ciertas repeticiones en el montaje, combinados con el testimonio personal de la directora y de la abuela, crean un vínculo emocional con el espectador y activan una memoria sensible de la dictadura argentina. Estos elementos actúan como mediadores entre la carga emocional del testimonio y su representación audiovisual.

El punto de partida de la película es la confesión de la directora sobre su impulso de querer grabar a su abuela en Córdoba, sin tener previamente un guión o una estructura narrativa, tras una ruptura con su novio. Este comienzo establece un vínculo íntimo entre la directora y el espectador, desde lo cotidiano y lo afectivo.

En una de las primeras escenas, la abuela, sentada frente a la cámara en su casa y acompañada de su nieta, comienza a cantar. Este gesto, en un principio espontáneo y cotidiano, adquiere una dimensión política cuando en la escena siguiente dice: “son muchos años que tuve que visitar las cárceles, unos estaban en Tucumán, otros en Córdoba, Bernardo, otros en Mendoza, Fátima y María en Santa Fé. No me podían prohibir que cante y entonces, ¿qué hacía? Cantar” (min. 07:04). Así, cantar, un acto íntimo y emocional, se convierte en una forma de protesta, subversivo y de resistencia.

Pocos segundos después, la abuela continúa con un testimonio sobrecogedor sobre uno de sus hijos y su mujer: “Sebastián y su esposa Diana estaban desaparecidos (...) pero después me llega la noticia de que los mató el ejército. Estaba en zona de guerra en Tucumán” (min. 07:24). Este testimonio se acompaña de planos detalle del cuerpo de la abuela con unas sillas **[Figura 126].** A continuación, la voz de la directora le dice: "mirá tu alrededor, mirá la silla" (min. 07:29). Esta frase desvela la teatralización de la escena, en la que lo performativo y lo testimonial producen un efecto contradictorio: la carga emocional del relato se ve contenida por la conciencia del artificio cinematográfico.



Figura 126. Abuela en *La casa de Argüello*

La directora argentina no oculta la cámara, sino que la hace visible como un elemento de mediación. En esta escena, las sillas vacías actúan como símbolo de las ausencias, de los cuerpos que ya no están. Así, el documental inscribe el recuerdo de la abuela en una poética del duelo, donde la memoria se construye tanto con palabras como con gestos, silencios y objetos.

En el documental aparecen imágenes de álbumes familiares, como en una escena que se muestra una fotografía de la directora cuando era niña junto a un mono llamado Juancho perrete. Sin embargo, en vez de activar un recuerdo compartido con esta imagen, se revela un

vacío: pese a que Llorens le pide que le cuente alguna anécdota al respecto, la abuela no responde. De este modo, el álbum, tradicionalmente asociado a la preservación de la memoria, se presenta aquí como signo de olvido **[Figura 127]**.



Figura 127. Álbum familiar de *La casa de Argüello*

El silencio de la abuela frente a la fotografía resalta la fragilidad de los recuerdos transmitidos intergeneracionalmente, y enmarca el testimonio de Llorens como una construcción subjetiva que se forma, en gran medida, desde la ausencia.La directora afirma en el documental que: "con 11 meses me entregaron al cuidado de mi abuelo Tian y mi abuela Nely" (min. 08:30). Esta explicación indica que su memoria personal sobre estos hechos es construida a partir de los relatos transmitidos intergeneracionalmente, por las personas que la criaron o familiares.

En este sentido, su testimonio puede leerse como una forma de posmemoria, en la medida en que asume recuerdos ajenos mediante un proceso de identificación afectiva con la generación anterior. En la película, los recuerdos de la abuela se entrelazan con los propios de la directora. Como ella misma expresa "mi abuela fue la protagonista de mis primeros recuerdos. Me crió en los años más difíciles de la familia. Ella me enseñó a hablar. Casi todo lo que me contó a cámara ya lo había escuchado en las reuniones familiares" (min.09:08). Junto al testimonio sigue la teatralización de la escena, pasando la abuela delante de la cámara a petición de la nieta.

El documental combina el testimonio oral con recursos visuales y sonoros de forma poética. Por ejemplo, imágenes de agua en movimiento generan formas abstractas que se entrelazan con la voz de la directora, que dice: "como el río de mi infancia, todo era natural" (min. 09:32). Este montaje establece una metáfora visual que relaciona el movimiento del agua con el recuerdo **[Figura 128].**



Figura 128. Agua en movimiento en *La casa de Argüello*

En una de las escenas, se incorpora la lectura de una carta que la abuela escribió a su hija Fátima, madre de Valentina Llorens, durante su encarcelamiento. Mientras lee el documento, la abuela dice: “esta es una carta escrita a tu mamá, Fátima (...) cuando cayó presa (...) Querida Fátima, mañana es tu cumpleaños, que seas muy feliz a pesar de todo” (min. 10:49). Esta lectura hace un puente entre las tres generaciones, al resignificar las palabras escritas en el pasado a través de la voz de la abuela. Su entonación, las pausas, los silencios y el quiebre de su voz transforman el texto en una experiencia afectiva, donde la memoria se reactiva desde el presente y se transmite de forma íntima.

El énfasis poético se refuerza a través de la repetición de planos en el montaje, como ocurre en la escena donde la abuela lee otro fragmento de carta en la que describe una escena doméstica: “Y acá le pongo noticias tuyas” dice dirigiéndose a la directora y empieza la lectura “Y aquí nos tienes, con bastante barullo” . Después de varias repeticiones de estas frases, continúa leyendo: “ya serví la cena (...) Valen anda medio caprichosa y se enoja conmigo y me dice que se va a Buenos Aires (...). Qué lindo, ¿no? Fijate vos que no me acordaba yo de esto”. Al finalizar la lectura, la abuela reconoce su propio olvido. Esta confesión evidencia la fragilidad del recuerdo y subraya el carácter fragmentario de la memoria.

El documental articula distintos tipos de testimonios, orales, escritos, corporales y visuales, mediante una poética íntima que busca evocar, resignificar y sostener una memoria que, como afirma Hirsch (2021), está “atravesada por agujeros” pero persiste a través de los vínculos afectivos (p.49).

Los relatos de la abuela se entrelazan con imágenes como planos detalle de su rostro, paisajes naturales, escenas cotidianas o teatralizadas que, refuerzan la carga emocional del testimonio **[Figura 129].**



Figura 129. Detalles del rostro en *La casa de Argüello*

En una secuencia, la directora propone invertir los roles y le ofrece a su abuela la posibilidad de filmarla a ella. Al coger la cámara el viento la desestabiliza y la cámara cae. Por unos segundos, el punto de vista se altera y el espectador se sitúa, de manera simbólica, en el cuerpo de la abuela, creando un efecto de inmersión física en el documental, en el que la cámara se humaniza y la directora aparece en la película por primera vez **[Figura 130].**



Figura 130. Directora Valentina Llorens de *La casa de Argüello*

El montaje incorpora recursos poéticos que dialogan con el testimonio e incrementan su dimensión afectiva. Uno de ellos es la superposición de imágenes: archivos en blanco y negro de la tierra de su abuela se entrelazan con planos contemporáneos a color, teñidos de tonos cálidos e irreales. Esta combinación no solo sugiere un cruce entre pasado y presente, sino también entre paisaje y emoción. Así, más que un simple puente temporal, la secuencia materializa visualmente cómo la memoria se teje a partir de capas superpuestas, donde lo vivido y lo heredado conviven en un mismo plano poético **[Figura 131].**



Figura 131. Paisajes de *La casa de Argüello*

Muchos de los planos del documental están centrados en su hija Frida **[Figura 132]**, con quien la directora establece vínculos directos con su propia infancia, por ejemplo en un momento dice: "Frida jugaba en el mismo espacio de mi infancia". Esta conexión se intensifica hacia el final de la película, donde se combinan videos de su niñez con imágenes actuales de Frida y de la abuela. Mientras tanto, suena la canción que su madre, Fátima, le cantaba desde la cárcel. Así, cuatro generaciones se entrelazan en un mismo espacio audiovisual, donde la memoria se transmite afectivamente a través de la imagen, la voz y la música.

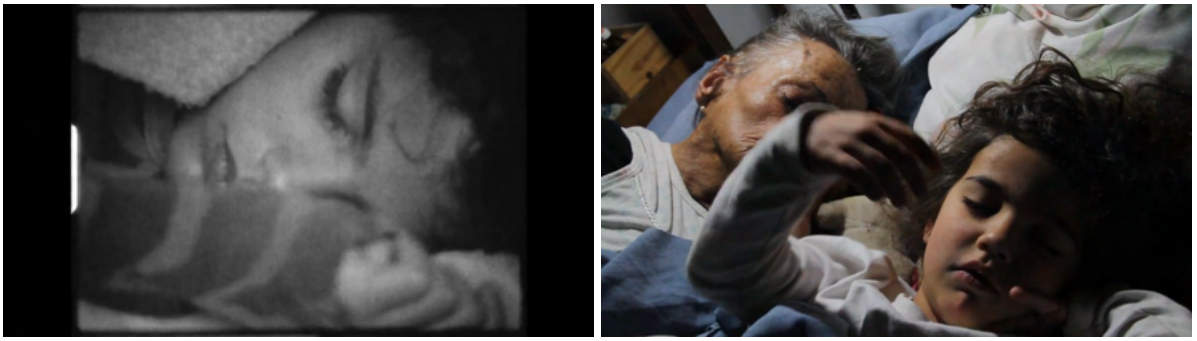




Figura 132. Hija de la directora en *La casa de Argüello*

Las fotografías familiares aparecen a lo largo de la película, como recurso poético y testimonial. La disposición y forma en la que se colocan estas imágenes en el documental es relevante para su interpretación y narrativa. Muchas veces son puestas en el encuadre por Llorens, que las ordena, superpone o retira, como si estuviera organizando los recuerdos de forma performativa, pero también acompañan y complementan muchas veces al relato **[Figura 133]**. En una de las escenas construidas únicamente a partir de fotografías familiares, la directora va retirando una a una del encuadre, hasta que queda solo una imagen de ella misma a los seis años. En ese momento, dice: "mamá seguía clandestina, incluso conmigo" (min.43:18), y acto seguido retira también esa última foto. El fondo blanco que queda en pantalla enfatiza la ausencia materna durante su infancia y visualiza, de forma simbólica, el silencio y el vacío que dejó la clandestinidad. Este recurso estético, articula la memoria integrando la voz, con lo que se muestra y se toca.



Figura 133. Fotografías familiares ordenadas y colocadas en *La casa de Argüello*

Otras veces, las imágenes se ponen en forma de collage **[Figura 134]** de forma que se crean libres asociaciones entre ellas.



Figura 134. Mural de fotos familiares en *La casa de Argüello*

En uno de los planos, la directora aparece mirando una mesa cubierta de fotografías familiares de su infancia **[Figura 135].** Mientras las observa con actitud reflexiva, se escucha en fuera de campo la voz de su hija, que le dirige preguntas sobre su abuela Fátima, la madre de la directora, y Llorens le responde contando el modo en que la abuela logró huir a Suecia para salvarse. La mesa, funciona como una metáfora visual de una memoria construida a partir de fragmentos.



Figura 135. Fotograma de *La casa de Argüello*

En algunas secuencias, el documental incorpora imágenes abstractas: trazos de dibujo, manchas de pintura que caen o se disuelven lentamente, combinadas con planos en blanco y negro de paisajes **[Figura 136].** Esta superposición genera un espacio narrativo suspendido, marcado por el silencio y la contemplación, que invita al espectador a una experiencia sensorial e introspectiva. La presencia de estas imágenes pictóricas encuentra su justificación más adelante, cuando la directora comenta: "En ese tiempo empecé a dibujar, no sé muy bien por qué ni para qué" (min. 48:42). De este modo, lo visual y lo verbal se articulan para construir una dimensión poética de la memoria, donde la creación artística aparece como forma de procesar lo vivido.

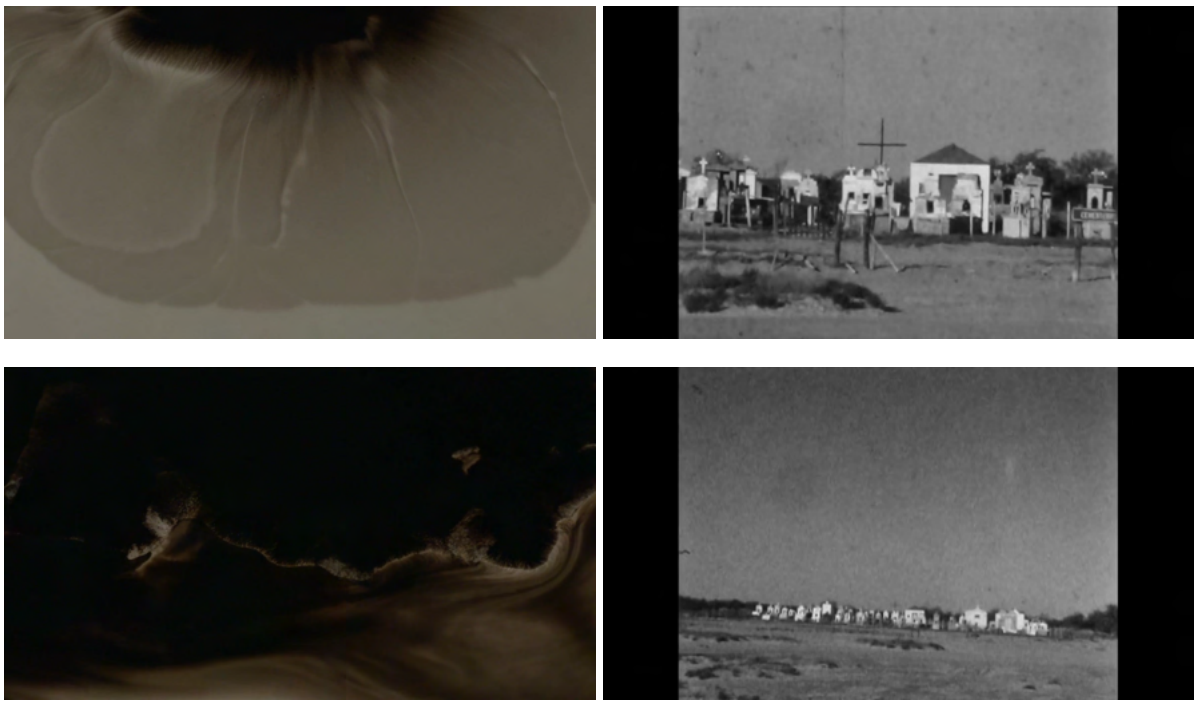


Figura 136. Formas abstractas y paisajes en *La casa de Argüello*

Las cartas y los dibujos hechos a mano entre la directora y su madre aparecen en el documental en forma de collage visual **[Figura 137]**. Mientras los manipula , los mueve, los reordena o los superpone, la directora parece intentar reconstruir simbólicamente los fragmentos dispersos de su historia personal.



Figura 137. Cartas y dibujos de la directora en *La casa de Argüello*

Esta evocación de la memoria del pasado, se entrelaza con la voz en off, que lee un email escrito en el presente dirigido a su madre:

> Le escribí un mail a Fátima: Hola mamá,¿cómo estás? Tus nietos te están extrañando, pero no te escribo por eso.Estoy a full con el documental, como ya sabés, es un camino muy profundo que tomé (...) Yo sé que hay algunas cosas muy difíciles para hablar para vos, puedo entender. Lo cierto es que hay baches que se me arman,

> detalles, preguntas íntimas, que si no las sé por vos se me arman fantasías y entonces no sé bien donde estoy parada. Me gustaría que me cuentes que sensación tuviste cuando supiste que estabas embarazada de mí y mil preguntas más que me van apareciendo, ¿podrás hacerlo? (min. 50:00).

En esta escena se combinan los dos tiempos, presente y pasado, también dos medios de comunicación, las cartas hechas a mano o el email digital, y se visualiza su proceso mental de construcción de la memoria, con sus vacíos y sus desórdenes.

La directora se entrevista con su madre para hacerle preguntas sobre su tiempo en la cárcel con ella. La entrevista se graba solo con la voz de la conversación entre madre e hija y se usa un fondo negro o blanco en su mayor parte, que evoca la memoria y el olvido o la desaparición.

En algunas escenas, las cartas y dibujos son mostrados con una lupa, lo que permite ver de cerca el trazo, la caligrafía y los detalles del documento. A veces, el uso de la lupa genera desenfoques o distorsiones que alteran la imagen **[Figura 138]**. Este recurso estético funciona como un elemento poético que busca acercar al espectador a la textura de los recuerdos y destacar la dimensión física y emocional de los archivos personales.



Figura 138. Detalles de las cartas y dibujos observados con lupa en *La casa de Argüello*

Al integrar múltiples capas de lenguaje (oral, visual, corporal, afectivo y artístico) *La casa de Argüello* propone una forma singular de testimonio en la que el trauma se narra desde las huellas que estos dejan en la experiencia íntima y cotidiana. En este documental, la memoria de la dictadura se presenta como una red fragmentada atravesada por silencios, olvidos y afectos, donde los gestos más simples como cantar, mirar una fotografía, ordenar cartas, jugar con una nieta, adquieren una potencia política y testimonial. La obra de Valentina Llorens construye una poética del archivo y lo cotidiano que subvierte las lógicas

tradicionales del relato histórico, desplazando el foco desde los eventos hacia los vínculos, y desde lo público hacia lo doméstico. Este enfoque sensible e intergeneracional transforma el testimonio en una experiencia encarnada, donde la memoria se teje desde el cuerpo, los objetos, el espacio, las imágenes y las palabras heredadas.

En el siguiente apartado se propone una lectura comparativa de esta obra junto a *48* y *Luz oscura* de Susana de Sousa Dias, a fin de explorar las distintas formas en que el cine documental articula la memoria traumática desde una perspectiva estética y política.

7.3. Síntesis comparativa de las estrategias poéticas y testimoniales

Con el fin de establecer un marco analítico común que permita identificar convergencias, particularidades y divergencias, se muestra a continuación una tabla comparativa de los tres documentales analizados: *48* (2010) y *Luz oscura* (2017) de Susana de Sousa Dias, y *La casa de Argüello* (2018) de Valentina Llorens. La tabla organiza los elementos clave de cada película según distintos ejes, como el enfoque testimonial, el uso del archivo, los recursos estéticos y el tratamiento de la memoria, con el objetivo de trazar líneas de sentido que permitan pensar cómo estos filmes construyen poéticas del testimonio a partir de memorias marcadas por el trauma político y la transmisión intergeneracional.

	***48* (2010) de Susana de Sousa**	***Luz oscura* (2017) de Susana de Sousa**	***La casa de Argüello* (2018) de Valentina Llorens**
Origen del testimonio	Víctimas directas de la dictadura portuguesa cuyas voces se escuchan en off.	Familiares del preso político Octávio Pato (principalmente hijos).	La directora, su abuela y su madre en una articulación intergeneracional del recuerdo.
Forma del testimonio	Voces en off, sin identificación completa de quienes testimonian.	Voces identificadas y vinculadas explícitamente a una historia familiar.	Testimonios orales y escritos, presencia corporal de las protagonistas y mediación performativa del archivo familiar.
Presencia del cuerpo	Presencia limitada a fotografías de los prisioneros.	Fotografías del pasado y breve aparición en el presente de Álvaro (hijo de Octávio Pato).	Cuerpos presentes en escena: abuela, directora e hija en escena.

Imagen de archivo	Fotografías policiales de archivo, resignificadas con el relato y manipuladas con zooms, fundidos y encadenados. El archivo estatal se desplaza de su función identificatoria a una función memorial y crítica.	Fotografías familiares y policiales, resignificadas con el relato y manipuladas con zooms, fundidos, encadenados y reencuadres. El archivo articula memoria familiar y violencia política.	Álbumes familiares, cartas, fotos y collages intervenidos por la directora.El archivo familiar funciona como práctica performativa de memoria (ordenar, borrar, intervenir).
Estética y recursos poéticos	Blanco y negro, minimalista y austera. Oscuridad y fondo negro predominantes, efectos sutiles (zooms, movimientos lentos). Ritmo pausado con largos fundidos a negro y encadenados. Uso de alegorías Estética onírica y espectral.	Blanco y negro en su mayor parte, efectos sutiles (zooms, movimientos lentos), fondo negro y encadenados. Ritmo pausado con largos fundidos a negro. Combinación de penumbra y momentos de gran luminosidad simbólica.Uso de alegorías. Estética onírica, pero más afectiva y familiar que en *48*.	Color y blanco y negro, superposiciones, distorsiones e imágenes abstractas, collages, metáforas visuales, texturas visuales. Repeticiones sonoras, superposición de planos Estética íntima, emocional e introspectiva.
Temporalidad	Pasado represivo, evocado desde un presente enunciativo, pero sin corporalidad actual en pantalla.	Pasado y presente entrelazados, con énfasis en la transmisión del trauma.	Pasado y presente fusionados: diálogo entre generaciones vivas.
Lugar del testimonio	Fuera de campo, voz desanclada de un cuerpo presente.	Fuera de campo, pero con nombres y relaciones familiares explícitas.	En la casa familiar, el campo y otros espacios cotidianos y personales.
Representación del trauma	- Memoria colectiva, evocada desde el anonimato de las víctimas de la dictadura. - Evocación de la memoria desde el enfoque en la vivencia individual de quienes sufrieron el secuestro y tortura.	Memoria íntima y familiar; trauma heredado.El pasado represivo se reconstruye a través de los efectos que persisten en la descendencia.	Memoria intergeneracional articulada desde lo cotidiano y los vínculos familiares.
Objetivo político/memorial	Visibilizar el terror del régimen, resignificar el archivo estatal.	Visibilizar el terror del régimen a partir de una historia familiar marcada por la represión, y resignificar el archivo estatal.	Reactivar la memoria desde lo íntimo y resignificar lo cotidiano como espacio político.

Tabla 9. Tabla comparativa de recursos estéticos y narrativos del testimonio en las tres películas. Elaboración propia

La tabla permite visualizar de forma sintética las convergencias y divergencias entre *48* y *Luz oscura* de Susana de Sousa Dias, y *La casa de Argüello* de Valentina Llorens. Aunque cada documental responde a contextos históricos y geográficos distintos, la dictadura portuguesa en los dos primeros y la argentina en el tercero, los tres coinciden en su abordaje poético del testimonio como medio para transmitir la memoria del trauma. Desde distintas estrategias formales y narrativas, las cineastas articulan una mirada íntima que se apoya en recursos visuales, sonoros y afectivos para construir una memoria que resiste el olvido. En cada caso, la memoria del trauma se articula mediante el archivo, el cuerpo, el silencio y las relaciones familiares, convirtiendo lo cotidiano, lo fragmentario y lo subjetivo en dispositivos estéticos.

El análisis de los tres documentales revela cómo la representación del testimonio varía, desde el enfoque despersonalizado de *48*, que utiliza únicamente voz en off, hasta la exposición directa del cuerpo y la voz en *La casa de Argüello*, pasando por la mezcla de testimonios orales y presencias corporales y archivos familiares en *Luz oscura*. En estos tres documentales, las imágenes de archivo funcionan como elementos sensibles donde la memoria se activa. Las fotografías se cargan de emoción a través de la narración oral, permitiendo que el pasado adquiera afectividad mediante la voz. En *48*, los testimonios se centran en las voces de quienes fueron víctimas directas de la tortura; en *Luz oscura*, en cambio, el foco se desplaza hacia los descendientes de esas víctimas, hijos e integrantes del núcleo familiar, cuyas voces encarnan la persistencia del trauma en el presente. Por su parte, *La casa de Argüello* propone una poética articulada a partir de una perspectiva íntima y autobiográfica de cuatro generaciones de mujeres. El testimonio se inscribe en un espacio íntimo, en la casa de la abuela o en los campos de la infancia de la directora, donde la memoria surge desde el testimonio oral, pero también mediante escenas teatralizadas, objetos familiares o la música.

Esta forma de construcción subjetiva de la memoria, centrada en lo emocional y en las relaciones familiares, es característica del documental contemporáneo y marca una diferencia respecto a modelos testimoniales del siglo XX. A diferencia del cine testimonial de épocas anteriores, más orientado a estructuras narrativas objetivas o institucionalizadas, el documental del siglo XXI se abre a formas más íntimas, fragmentarias y poéticas de narrar la memoria. En el caso de *La casa de Argüello*, esta aproximación permite interpretar la obra de

Valentina Llorens como una "experiencia afectiva que queda fuera de formas institucionalizadas o estables de la identidad o de la política, que puede constituir la base para una cultura pública" (Cvetkovich, 2018, p. 35). La cultura pública, en este sentido, no surge solo de discursos oficiales o de memorias hegemónicas, sino de la circulación de relatos privados que, al ser compartidos, adquieren un valor colectivo. Así, lo íntimo se convierte en una vía para interpelar a la sociedad en su conjunto, influyendo en la manera en que esta recuerda, siente y se representa frente a hechos traumáticos del pasado, como la última dictadura militar argentina.

La película refleja cómo la memoria de la dictadura, combinada con el olvido, forma aún parte de la identidad familiar de las generaciones posteriores. Incluso cuando el testimonio es fragmentado o ausente, la violencia histórica continúa presente en las relaciones y prácticas cotidianas de aquellos que, aunque no vivieron directamente la dictadura, siguen formando parte de sus memorias intergeneracionales.

Una diferencia fundamental entre estas películas radica en el espacio donde emergen los testimonios. En *La casa de Argüello*, el testimonio se inscribe en escenarios cotidianos y presentes, que evidencian la continuidad del trauma en la vida diaria. Por el contrario, en las obras de Susana de Sousa Dias, el testimonio se despliega principalmente a través de la imagen de archivo, creando un espacio imaginario y onírico construido mediante recursos estéticos visuales como la iluminación, los movimientos lentos de cámara, las superposiciones de imágenes y una narrativa que se apoya en las voces de los testigos para resignificar el pasado.

En conclusión, estos documentales destacan la importancia de las memorias privadas y fragmentadas como formas de resistencia frente al olvido colectivo, mostrando cómo el trauma histórico continúa presente en las relaciones intergeneracionales. A través de sus recursos estéticos y narrativos, las cineastas convierten lo íntimo en un acto público de memoria, aportando una visión personal sobre los efectos del trauma y la dictadura en las generaciones posteriores.

Este recorrido comparativo evidencia cómo los recursos poéticos y estéticos empleados en los documentales contemporáneos no solo resignifican el archivo y la memoria del trauma, sino que también plantean preguntas éticas fundamentales sobre la manera de representar el sufrimiento ajeno, lo que conduce directamente a la reflexión sobre la ética del testimonio.

7.4. La tensión entre ética y estética en el documental de la memoria del trauma

Las películas analizadas en esta tercera parte, *48* (2010) y *Luz oscura* (*Luz obscura*, 2017) de Susana de Sousa Dias, *La casa de Argüello* (2018) de Valentina Llorens, *Pequeñas voces* (2010) de Jairo Eduardo Carrillo y Óscar Andrade, y *Nostalgia de la luz* (2010) de Patricio Guzmán, emplean una serie de recursos estéticos que transforman los testimonios traumáticos en experiencias sensibles y estéticamente elaboradas.

Como ya se ha señalado, esta operación no es neutra. Toda mediación formal implica una toma de posición ética. La manera en que el dolor es encuadrado, iluminado, ralentizado o acompañado de silencios determina no solo su inteligibilidad, sino también el tipo de relación que el espectador establece con ese sufrimiento.

En este contexto, la tensión entre ética y estética se convierte en uno de los problemas centrales del documental contemporáneo sobre la memoria traumática. La representación del trauma implica necesariamente un equilibrio entre la transmisión del dolor y las formas estéticas que permiten hacerlo visible y comprensible. Sin embargo, cuando estas formas se desligan de una reflexión crítica, pueden producir efectos problemáticos en la recepción. Como advierte Adler (2021), "los lectores corren el riesgo de insensibilizarse frente a este momento narrativo en ausencia de un marco interpretativo adecuado" (p. 51). Esta observación resulta especialmente pertinente para el análisis de las imágenes documentales del sufrimiento, ya que la repetición de relatos traumáticos sin una mediación interpretativa puede generar procesos de normalización o distanciamiento emocional.

A partir de estas consideraciones, se vuelve pertinente examinar con mayor detenimiento el problema ético que emerge cuando el sufrimiento traumático es mediado mediante formas estéticas.

7.4.1. El dilema ético: estetizar el sufrimiento

Retomando la reflexión ética planteada anteriormente, la representación del horror en el documental vuelve a situarnos ante una paradoja: ¿la belleza visual banaliza el dolor o, por el contrario, facilita su comprensión y recepción crítica?

Diversos autores han advertido sobre el riesgo de que la forma estética suavice o incluso neutralice la violencia representada. Vilar (2012) ejemplifica este riesgo al analizar

fotografías de conflictos premiadas por su "perfección estética", como la imagen de una mujer argelina llorando, comparada con una Pietà, donde la forma puede distraer al espectador y diluir el valor de denuncia de la imagen (p. 10).

Susan Sontag (2011) advertía que las imágenes del sufrimiento pueden convertirse en objetos de contemplación estética, lo que transforma el dolor en algo susceptible de ser observado desde una posición relativamente segura. En este contexto, la autora cuestiona la idea de una comunidad emocional automática entre espectadores y víctimas: "no debería suponerse un nosotros cuando el tema es la mirada al dolor de los demás" (p. 14). Su reflexión pone de relieve que la recepción de imágenes traumáticas no implica necesariamente empatía, sino que puede generar también distancia, fascinación o incluso una forma de consumo visual del sufrimiento.

Asimismo, el problema no se reduce a la belleza formal. Lora (2002) subraya que la repetición constante de escenas de violencia, incluso cuando no están estetizadas, puede producir desensibilización y normalización del horror en el público (p. 131). La saturación mediática transforma lo excepcional en cotidiano, debilitando la recepción ética del testimonio.

Desde la teoría del trauma, Dominick LaCapra (2005) también advierte sobre las complejidades éticas de la empatía en la comprensión del sufrimiento. Como señala el autor, "la empatía es un elemento afectivo de la comprensión, difícil de controlar" pero "la empatía conveniente no implica una identificación total sino lo que podría llamarse un desasosiego empático frente a los sucesos límite traumáticos" (LaCapra, 2005, pp. 119). Esta distinción sugiere que la comprensión del trauma exige mantener una cierta distancia crítica que evite la apropiación simbólica del dolor ajeno.

En este sentido, el dilema ético del documental no se limita únicamente a cómo se representa el horror, sino también a para qué y desde qué posición se lo muestra. La cuestión no es simplemente si la imagen es bella, sino qué tipo de relación establece con el espectador y qué formas de sensibilidad activa en su recepción. Estas consideraciones conducen a un interrogante más amplio: ¿existen límites en la representación del horror?, ¿puede el trauma ser representado sin traicionar su experiencia histórica?, ¿de qué manera las formas estéticas condicionan nuestra capacidad de comprender y mirar el sufrimiento?

7.4.2. Los límites de la representación del horror

Las críticas a la estetización del trauma suelen apoyarse en la sospecha de que toda formalización estética implica una traición a la experiencia. Desde esta perspectiva, el horror debería representarse con crudeza, evitando cualquier mediación que pueda resultar "agradable" o "contemplativa". Para muchos críticos, la estetización corre el riesgo de transformar el sufrimiento en objeto de contemplación y de neutralizar su dimensión histórica y política. Sin embargo, diversos autores han cuestionado esta oposición simplificada entre forma estética y verdad del sufrimiento.

LaCapra (2005) advierte que el problema no reside únicamente en la presencia de recursos estéticos, sino en la forma en que estos pueden producir narrativas reconciliadoras que neutralizan el impacto del trauma. Según el autor, ciertas representaciones tienden a generar "narrativas fetichizadas y totalizadoras que niegan el trauma que les dio origen, retomando prematuramente al principio del placer, armonizando los acontecimientos y recuperando a menudo el pasado con mensajes exaltados u optimistas, escenarios que sirven a los propios intereses" (LaCapra, 2005, p. 97). En estos casos, la estetización no produce comprensión, sino una forma de clausura simbólica del trauma, donde el pasado violento se integra prematuramente en narrativas de sentido que atenúan su carácter perturbador.

Desde otra perspectiva, Georges Didi-Huberman (2004) cuestiona la idea de que el horror sea simplemente irrepresentable. Frente a la tentación de invocar lo "inimaginable" como forma de autoprotección moral y perceptiva, el autor propone asumir una responsabilidad de la imaginación: "para saber hay que imaginarse. Debemos tratar de imaginar lo que fue el infierno (...). No invoquemos lo inimaginable" (Didi-Huberman, 2004, p. 17). En su planteamiento, esta exigencia no conduce a estetizar el sufrimiento, sino a responder a una deuda contraída con los testimonios visuales producidos en condiciones extremas. Esos fragmentos de imagen, afirma, son "más preciosos y menos sosegadores que todas las obras de arte posibles" y, precisamente por ello, reclaman ser mirados y narrados "pese a todo" (Didi-Huberman, 2004, p. 17).

En este sentido, el debate contemporáneo no se organiza tanto entre quienes aceptan o rechazan la forma estética, sino entre diferentes concepciones de su función. Mientras algunos autores alertan sobre el riesgo de estetizar el sufrimiento, otros sostienen que toda

representación implica necesariamente una mediación formal y que el problema ético radica en cómo esa mediación configura la experiencia del espectador.

En una línea complementaria, Jacques Rancière (2014) sostiene que la dimensión política del arte no depende únicamente de lo que muestra, sino de cómo reorganiza el campo de lo visible. El autor denomina "reparto de lo sensible" al sistema que determina "lo que vemos y lo que podemos decir, a quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir" (Rancière, 2014, p. 20). Desde esta perspectiva, las formas estéticas configuran las condiciones mismas de visibilidad del sufrimiento. En el caso del documental, esto implica que la forma visual no solo transmite el trauma, sino que también determina cómo puede ser percibido, interpretado y compartido dentro del espacio público.

Este debate resulta especialmente pertinente para los documentales analizados, los cuales recurren a diversas estrategias formales, como la composición visual, el uso del paisaje, la animación o el trabajo con archivos, para mediar la representación del trauma. En estos casos, la dimensión estética funciona como un dispositivo que organiza la percepción del sufrimiento y condiciona su interpretación por parte del espectador.

Así, la cuestión ética no reside en la mera presencia de forma en la representación del trauma, sino en el tipo de relación que esa forma establece con el sufrimiento representado. El problema no es si existe mediación estética, sino qué experiencia de mirada produce: si invita a una reflexión crítica sobre el trauma o si, por el contrario, lo convierte en objeto de consumo visual.

En este contexto, resulta pertinente examinar de qué modo ciertas estrategias estéticas —particularmente las de carácter poético— pueden funcionar no como un embellecimiento del horror, sino como una mediación ética que reorganiza la experiencia del testimonio y las condiciones de su recepción.

7.4.3. Lo poético como estrategia ética

Frente a los riesgos de banalización o consumo morboso del testimonio, algunos teóricos como Renov (2010) defienden el valor de la forma poética. Lejos de entender la estética como un mero embellecimiento del horror, Renov plantea que las estrategias formales pueden abrir vías de comprensión que no se reducen al impacto informativo del testimonio. En su

concepto de “aprendizaje placentero”, lo estético no distrae del trauma, sino que lo resignifica: “la función estética nunca puede separarse de la didáctica” (pp. 21-22).

Desde esta perspectiva, la mediación poética no implica necesariamente una estetización superficial del sufrimiento, sino la posibilidad de generar formas de recepción más reflexivas, en las que el espectador se enfrenta al trauma sin que este sea reducido a espectáculo o a mera conmoción emocional.

Las películas analizadas recurren a diferentes estrategias formales —como la animación, la construcción contemplativa del paisaje o la fragmentación narrativa— que introducen una distancia sensible respecto al acontecimiento traumático. Esta distancia no elimina el dolor representado, pero evita su exposición voyeurista y favorece una aproximación más reflexiva al testimonio.

En este sentido, lo poético no funciona únicamente como un recurso estilístico, sino como un dispositivo ético de mediación, capaz de reorganizar la experiencia perceptiva del espectador y de abrir nuevas formas de relación con el pasado traumático.

No obstante, estas estrategias también plantean nuevas preguntas sobre el modo en que la memoria se construye a partir de sus vestigios visuales. En muchos documentales contemporáneos, esta problemática se articula a través del trabajo con imágenes de archivo, cuya relectura estética introduce un nuevo nivel de reflexión sobre la memoria histórica.

7.4.4. El archivo como campo de disputa

La ética del testimonio también compromete el uso del archivo, en tanto fuente visual e histórica que articula múltiples memorias posibles. La imagen de archivo se ha transformado en un espacio de exploración estética, subjetiva y política. Como señalan Català y Cerdán (2007), en el documental contemporáneo ya no se busca solamente representar hechos, sino elaborar “discursos estéticos sobre la pura indexicalidad de esas imágenes” y su carácter contingente (p. 19).

Sousa Dias —en *48* (2010) y *Luz oscura* (2017)— ralentiza imágenes policiales del Estado Novo portugués para “abrir el archivo y hacer ver” (Mutchinick y Noriega, 2020). Este gesto desnaturaliza la violencia institucional, recordando, como señala la propia directora, que el

acceso a los documentos históricos está mediado por relaciones de poder, incluso en la era digital (Mutchinick y Noriega, 2020).

Desde otro enfoque, *La casa de Argüello* (2018) de Valentina Llorens trabaja el archivo íntimo y familiar para reconstruir la figura de su madre y la memoria traumática de su entorno familiar. Aquí, el archivo ya no remite a una institución, sino a una memoria emocional heredada. Lo poético funciona como herramienta de duelo transgeneracional, donde las cartas y filmaciones caseras se convierten en espacios de reencuentro.

Ambas obras muestran que el archivo, sea institucional o familiar, es un campo de disputa. Al recontextualizar las imágenes, el documental construye nuevas significaciones: se genera un diálogo entre lo filmado y lo recuperado, donde incluso los documentos visuales del pasado se convierten en materiales del imaginario (Català y Cerdán, 2007, p. 21). Así, el archivo se convierte en un dispositivo de memoria que combina lo testimonial con lo poético, lo vivido con lo imaginado.

Esta resignificación permite pensar el archivo como herramienta crítica desde la que se interpelan tanto las narrativas oficiales como las subjetivas.

7.4.5. Riesgos éticos de la puesta en forma del testimonio

Los casos estudiados muestran que la estetización en el documental no es, en sí misma, algo negativo o censurable. Más bien, puede convertirse en un acto ético cuando se utiliza con responsabilidad y propósito.

Por ejemplo, cuando la forma poética evita caer en el puro espectáculo y, en cambio, prioriza la subjetividad de los testimonios —como sucede en *Pequeñas voces*— o impulsa la reflexión en lugar de la mera conmoción —como en *Nostalgia de la luz*—, se produce un equilibrio entre ética y estética. Del mismo modo, la estetización puede funcionar como una herramienta crítica cuando cuestiona el poder, ya sea a través de la deconstrucción de archivos, como en *48*, o interpelando directamente al espectador, como hace *La casa de Argüello.*

La siguiente tabla resume las principales estrategias éticas identificadas en estas obras, así como los riesgos que logran sortear. En todos los casos, el desafío ético y artístico radica en discernir cuándo el uso de determinados recursos estéticos potencia la reflexión crítica y

cuándo, por el contrario, deriva en una estetización vacía del sufrimiento o en su transformación en espectáculo.

Película	Estrategia ética	Riesgo evitado
Pequeñas voces	Animación como mediación	Voyeurismo del trauma infantil
Nostalgia de la luz	Sublime cósmico y contemplación del paisaje	Deshumanización de las víctimas
48	Desaceleración del archivo	Reproducción de la violencia estatal
Luz oscura	Superposición de voces y fragmentación poética	Cosificación de los cuerpos en el archivo estatal
La casa de Argüello	Uso del archivo familiar y del lenguaje cotidiano para construir una memoria desde la posmemoria.	Reducción del trauma a relatos institucionales, simplistas o despersonalizados

Tabla 10. Estrategias éticas y riesgos evitados en documentales sobre dictaduras y violencia.Elaboración propia

Esta tabla sintetiza los hallazgos centrales de esta parte de la investigación, permite confirmar que, en el documental contemporáneo, ética y estética no se oponen: se interpelan mutuamente. Por tanto, no se trata de rechazar la belleza en el cine testimonial, sino de preguntarse siempre para qué se utiliza. Como bien señala Renov (2010), el cine documental tiene la capacidad —y, quizá, la obligación— de "conmover para transformar" (p. 29).

Este enfoque abre nuevas preguntas para futuras investigaciones: ¿de qué manera lo sensorial —el sonido, el montaje, el silencio— puede seguir enriqueciéndose como forma ética de narrar el horror a partir de la tecnología?, ¿cómo se transforma la memoria cuando se integran nuevas tecnologías sensoriales?, ¿o cómo dialogan los archivos institucionales y familiares en la construcción poética de la memoria histórica?

PARTE IV /

FORMAS PATRIMONIALES DE LA MEMORIA

Introducción

Esta cuarta parte de la tesis se centra en el documental como espacio de construcción de memoria colectiva y configuración de identidades culturales, con especial atención a las formas patrimoniales del testimonio. Se propone articular las dos partes anteriores —dedicadas a lo poético y a lo expandido— para examinar cómo los recursos estéticos, expositivos y retóricos del documental contemporáneo iberoamericano no solo preservan prácticas culturales, sino que también generan nuevas formas de representación cultural e identitaria, ampliando los modos de expresión y transmisión de la memoria.

En continuidad con la Parte III, dedicada al análisis de la poética del trauma, esta sección propone un desplazamiento conceptual: de la representación estética del dolor y la violencia a su inscripción en marcos identitarios y patrimoniales. Las estrategias formales examinadas previamente —como la resignificación del archivo, la estetización del paisaje o la articulación entre belleza y horror— no solo configuran modos de representación del trauma, sino que contribuyen a estabilizar narrativas colectivas que, al ser compartidas y reconocidas socialmente, participan en procesos de construcción identitaria y patrimonialización de la memoria. En este sentido, la dimensión poética del documental constituye un mecanismo activo en la transformación del trauma en memoria cultural, identidad colectiva y patrimonio.

Desde esta perspectiva, la pregunta que orienta el análisis es: ¿cómo los documentales iberoamericanos que emplean recursos poéticos y formas expandidas del testimonio contribuyen a construir y transmitir identidades culturales y a reforzar el patrimonio colectivo? La hipótesis sostiene que el documental testimonial opera como un puente entre lo individual y lo colectivo, articulando relatos íntimos con significados sociales y generando experiencias compartidas que consolidan y reconfiguran la identidad cultural.

En este contexto, la identidad se define como el "conjunto de rasgos propios de una colectividad que los caracterizan frente a los demás[1]". Desde una perspectiva antropológica y sociológica, la identidad se configura mediante procesos de diferenciación y reafirmación

[1] Real Academia Española. (s. f.). *Identidad*. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 08 de octubre de 2026de https://dle.rae.es/identidad

frente al otro, lo que implica que siempre se construye en relación con alteridades (Molano, 2007, p. 73). ident

Ahora bien, hablar de "identidad" implica necesariamente referirse a "cultura", pues ésta constituye el marco en el que se inscriben los significados que cohesionan a una comunidad. Según el *Diccionario de la lengua española*, cultura es el "conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.[2]". Sin embargo, el concepto de "identidad cultural" no posee un sentido único: mientras algunos autores lo asocian a componentes objetivos de un sistema sociocultural, otros lo vinculan a la adscripción subjetiva y emocional a una comunidad, e incluso hay quienes lo consideran un constructo ideológico (Gómez, 2003, p. 316). Pese a estas divergencias, en esta investigación se asume que la identidad cultural no es una categoría estática, sino un proceso dinámico que se actualiza en prácticas, representaciones y memorias compartidas. Como señalan Stuart Hall y Paul du Gay (2003), las identidades "nunca se unifican, sino que son construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes […] en un constante proceso de cambio y transformación" (p. 17). A esto añaden que las identidades "se constituyen dentro de la representación" y "se relacionan tanto con la invención de la tradición como con la tradición misma" (Hall y du Gay, 2003, p. 17-18).

La identidad cultural emerge así en las formas de narrar, en las tradiciones reinterpretadas y en los símbolos que cohesionan a una comunidad. Este concepto, que se transforma a lo largo del tiempo y varía según el contexto social, se desarrolla deliberadamente para reivindicar el lugar del grupo, asegurar su visibilidad y articular experiencias y aspiraciones compartidas.

No obstante, esta construcción de la identidad colectiva no es un proceso lineal, sino que implica momentos simultáneos de construcción y deconstrucción. Por un lado, permite representar y dar forma a las percepciones subjetivas de los individuos sobre el espacio, revelando las emociones, recuerdos e impresiones que sostienen el entramado identitario. Por otro, supone un cuestionamiento de las narrativas hegemónicas —aquellas historias, mitos y relatos que, al ser compartidos y aceptados por un grupo, han configurado su sentido de pertenencia—. Al poner en diálogo estas memorias personales con el documental testimonial

[2] Real Academia Española. (s. f.). *Cultura*. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 17 de mayo de 2023 de https://dle.rae.es/cultura

contemporáneo iberoamericano, se desvelan dinámicas subyacentes, tensiones y contradicciones que de otro modo permanecerían invisibles o marginadas.

En este contexto, el documental testimonial funciona como un espacio performativo donde los sujetos afirman y negocian su pertenencia a un grupo, contribuyendo tanto a la construcción de memorias colectivas como al enriquecimiento del patrimonio cultural.

Esta parte de la investigación se organiza en dos capítulos: en primer lugar, se aborda la representación de la identidad cultural a través del documental de testimonio, explorando sus distintos niveles, los recursos poéticos y formales que la articulan, y las consideraciones éticas implicadas en la representación de culturas e identidades en el contexto iberoamericano. En segundo lugar, se analiza el papel del documental como patrimonio cultural, con especial atención a su capacidad para preservar costumbres, rituales y prácticas comunitarias. A partir de este recorrido, se busca evidenciar cómo el documental testimonial iberoamericano constituye un dispositivo privilegiado para articular memoria, identidad y patrimonio, transformando relatos personales en experiencias colectivas y contribuyendo a la consolidación de un "nosotros" cultural y afectivo.

Capítulo 8 / Testimonio y memoria en la construcción de la identidad cultural

8.1. Identidad cultural y testimonio

El documental testimonial constituye una herramienta importante para observar cómo se articulan memoria, relato e identidad en el terreno audiovisual. Desde una perspectiva que combina la teoría cultural y la práctica audiovisual, este género documental articula un espacio donde lo privado se abre a lo público, y las memorias individuales se inscriben en la construcción de una memoria social compartida.

En este sentido, Goldstein y Rayner (1994) sostienen que:

> La identidad colectiva en la sociedad moderna tardía puede fortalecerse gracias a un proceso de interacción continua con otras colectividades, un proceso que exige a cada comunidad verse a sí misma desde la perspectiva de los otros e

> incorporar esas perspectivas a través del prisma de su propia conciencia en un proceso reflexivo permanente (pp. 381-382).

Esta dialéctica resulta fundamental para comprender cómo el documental testimonial participa en la configuración de la identidad cultural.

Por tanto, la identidad cultural puede entenderse como el entramado de características, valores, creencias, prácticas y representaciones que permiten a un grupo social reconocerse a sí mismo y diferenciarse de otros. Tal como señala Prats (1998), la identidad constituye una construcción social compleja que se despliega en "una relación dialéctica entre la realidad, las ideas, los valores y los intereses de quienes la propugnan y la comparten" (p. 121).

Este entramado se configura como un proceso continuo, articulado mediante mecanismos cognitivos y afectivos, que implica, siguiendo a Redondo (2013), una "dotación de significados respecto al entorno" (p. 110).

El documental testimonial contemporáneo iberoamericano contribuye a procesos de reconocimiento, identificación y construcción cultural. En este contexto, el testimonio funciona como un acto performativo que, al situarse en el espacio audiovisual, participa en la producción de identidades socialmente legibles. Analizar cómo las narrativas personales se integran en el relato documental permite comprender el documental como un espacio de producción identitaria.

8.1.1. El documental como espacio de producción identitaria

El testimonio en el documental es un acto performativo que implica la puesta en escena de la memoria y la identidad ante la cámara. Siguiendo la teoría de Judith Butler (1993), la identidad no constituye una esencia inmutable, sino que surge de actos repetidos que la configuran (p.12). Así, el testimonio no solo expone públicamente al testigo, sino que participa en la producción de sentidos identitarios socialmente reconocibles en el momento mismo de su enunciación.

Butler (1993) sostiene que la performatividad debe concebirse "no como un acto singular o deliberado, sino como la práctica reiterativa y citacional mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra" (p. 12). Bajo esta lógica, las normas sociales y culturales actúan como ideales reguladores cuya materialización se impone mediante prácticas reiteradas. Estas

materializaciones, nunca completas ni definitivas, abren la posibilidad de cuestionar y rearticular las estructuras normativas establecidas, algo que se evidencia en el modo en que el documental organiza y expone las voces testimoniales.

Esta dinámica performativa se hace particularmente evidente cuando el relato testimonial se inscribe en una memoria social compartida. En *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, la directora transforma su memoria fragmentaria sobre la desaparición de sus padres en un dispositivo audiovisual que interpela la memoria social sobre la dictadura argentina. De manera similar, *Proyecto Quipu* (2017) de Court y Lerner recopila testimonios de personas esterilizadas en Perú y expande la performatividad del testimonio al espacio digital.

La obra documental de Lola Arias explora la performatividad del testimonio al convertir el cuerpo en vehículo de memoria . En *Teatro de guerra* (2018), excombatientes de Malvinas recrean sus experiencias ante la cámara, activando un dispositivo escénico donde la memoria se corporiza y resignifica la identidad militar y cultural argentina. Este mismo proceso ocurre en la segunda película documental de Lola Arias, *Reas* (2024), que desplaza esa performatividad hacia otras experiencias de encierro y exclusión, al hacer que mujeres y personas trans que pasaron por cárceles argentinas se interpreten a sí mismas. En ambos casos, el acto testimonial se vuelve acto escénico y, simultáneamente, herramienta de reconstrucción de identidades atravesadas por la violencia institucional y la exclusión social.

En todos estos casos, lo íntimo adquiere una dimensión colectiva, consolidando al documental como un espacio de producción identitaria en el que se articulan memorias, cuerpos y relatos. De este modo, los ejemplos analizados confirman que el documental testimonial funciona como un espacio de negociación cultural, en el que la identidad se construye a través de prácticas testimoniales situadas, en las que memoria, cuerpo y enunciación se articulan performativamente para producir sentidos identitarios compartidos.

Este carácter relacional y procesual de la identidad se manifiesta en múltiples dimensiones que interactúan en el relato documental, por lo que resulta necesario examinar sus principales elementos constitutivos.

8.1.2. Componentes de la identidad cultural

Más allá de su dimensión performativa, el documental testimonial visibiliza y resignifica los componentes constitutivos de la identidad colectiva. Muchos de estos elementos poseen un

carácter inmaterial y "son producto de la colectividad" ya que no pertenecen a un individuo particular (González, 2000, p. 43 en Molano, 2007, p. 73). Desde esta perspectiva, la identidad cultural integra elementos simbólicos, materiales y afectivos, cuya selección y jerarquización nunca son neutras.

Como advierte Gómez (2003), la identidad cultural suele construirse mediante rasgos escogidos selectivamente, a los que un grupo se adhiere con fines políticos (p. 279), lo que revela su carácter selectivo y, en ocasiones, instrumental. Estos elementos abarcan desde factores estructurales —lengua, economía, parentesco, religión— hasta manifestaciones de gran arraigo simbólico y afectivo, como la música, la gastronomía, los trajes tradicionales y las leyendas (Gómez, 2003, p. 281).

El documental testimonial reinterpreta estos componentes mediante su retórica y estética audiovisual, transformándolos en experiencias sensibles y actualizando sus significados.

Entre estos elementos, la lengua ocupa un lugar central. Como ya se ha señalado en el análisis de *El botón de nácar* (Guzmán, 2015), la recuperación de los vocablos kawésqar y yámana contribuye a preservar un patrimonio lingüístico en riesgo de desaparición. En yámana se documentan términos como *ama* ("foca"), *umapsa* ("ballena"), *anan* ("canoa"), *tapui* ("padre") y *tapea* ("madre"); mientras que en kawésqar una mujer relata palabras tradicionales, incluida la designación de la canoa como *hallef* (min. 40:50–45:25).

El filme no se limita a registrar palabras aisladas, sino que incorpora relatos en lengua indígena, inscribiendo el lenguaje en una red de prácticas, saberes y formas de relación con el territorio. De este modo, la lengua se convierte en soporte de memoria y en un bien patrimonial cuya fragilidad se hace evidente en el contraste entre términos ancestrales y conceptos introducidos por la colonización, como "Dios" o "policía" que carecen de traducción en esas lenguas.

En este sentido, el registro adquiere un valor patrimonial y documental: convierte la lengua en un medio de transmisión cultural, articula la identidad cultural y evidencia la fragilidad de saberes y tradiciones que el cine contribuye a visibilizar y preservar.

Otro componente central de la identidad cultural es el territorio, entendido como escenario y archivo de la memoria colectiva. En *El botón de nácar,* el agua y la costa patagónica articulan la conexión entre la violencia histórica sobre los pueblos originarios y las desapariciones

durante la dictadura. Del mismo modo, en *Nostalgia de la luz* (Guzmán, 2010), el desierto de Atacama configura un paisaje-memoria que condensa capas temporales. En ambos casos, Guzmán convierte la geografía en un agente activo que vincula naturaleza, identidad y memoria.

Otros elementos de la identidad cultural, como la religión, el arte, la gastronomía y la vestimenta tradicional, actúan como marcadores visibles y simbólicos de pertenencia en numerosos documentales etnográficos y testimoniales iberoamericanos. Estas dimensiones no solo reflejan prácticas cotidianas, sino que también funcionan como símbolos de resistencia frente a los procesos de colonización, asimilación y pérdida cultural.

En *El botón de nácar* (Guzmán, 2015), el director chileno recurre a imágenes de archivo de los primeros habitantes de la Patagonia —kawésqar, selk'nam, aonikenk, haush y yámana— donde se documentan sus vestimentas tradicionales, utensilios y pinturas corporales **[Figura 139 y 140]**. Estas imágenes evidencian la dimensión material de su cultura, a la vez que evocan su significado ritual y espiritual, parcialmente perdido tras la colonización.

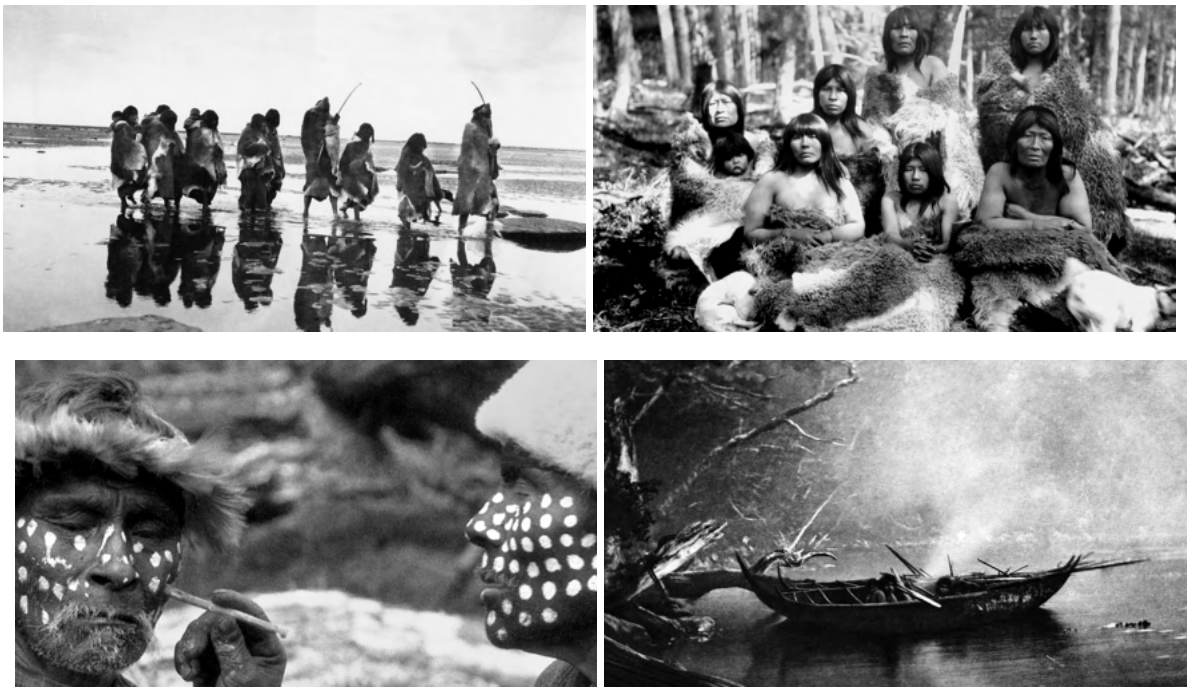


Figura 139. Primeros habitantes de la Patagonia en *El botón de nácar*

Los dibujos corporales mostrados en el documental son un ejemplo de esta riqueza simbólica, pues sus significados permanecen en gran parte desconocidos, revelando una brecha de transmisión cultural.



Figura 140. Pinturas en los cuerpos de los habitantes de

la Patagonia en *El botón de nácar*

El testimonio oral adquiere un peso central en la construcción de identidad en el filme. Martín Calderón, uno de los indígenas entrevistados, relata su experiencia al atravesar el Cabo de Hornos en una canoa construida por su propio padre, embarcación que mantiene el diseño ancestral de los pueblos patagónicos. Según precisa el propio Guzmán en el filme, "se calcula que en el siglo XIX había 8.000 individuos con 300 canoas que se movían en este inmenso archipiélago" (min.16:55). En la actualidad, estas embarcaciones casi no pueden utilizarse debido a restricciones legales, lo que pone en evidencia la tensión entre el patrimonio cultural vivo y las imposiciones normativas contemporáneas . Durante la entrevista, Calderón recrea el gesto del remo junto a su canoa, en una performatividad testimonial que convierte su relato en una escenificación de la memoria cultural **[Figura 141]**.



Figura 141. Martín Calderón con su canoa en *El botón de nácar*

El documental articula así una reflexión sobre la identidad cultural como un campo de disputa. En una de las escenas, Gabriela, otra de las entrevistadas, afirma que "no se siente chilena, se siente kawésqar", explicitando ante la cámara un reclamo de identidad. Este tipo de afirmaciones no solo expresan una postura personal, sino que también performan la identidad indígena frente a la historia oficial del Estado. De forma paralela, el historiador Gabriel Salazar introduce una reflexión sobre la identidad chilena en relación con el mar, señalando: "este país no ha sabido apreciar el océano que tiene por delante; son pocos los que se han asomado al mar para admirarlo, y no solo admirarlo, sino intentar asumirlo como un elemento de identidad" (min. 24:20).

La película también denuncia los procesos de despojo cultural: "les quitaron sus creencias, su lengua y sus canoas" —afirma Guzmán (min. 25:58)—mientras se proyectan imágenes de archivo **[Figura 142]**, sintetizando la violencia de la colonización que derivó en la pérdida de prácticas culturales y el exterminio de gran parte de estas comunidades.



Figura 142. Imagen de archivo en *El botón de nácar*

El trabajo de Patricio Guzmán ofrece un caso paradigmático para analizar cómo el documental puede no sólo representar, sino también proponer versiones específicas de la identidad cultural de una comunidad, en este caso la chilena, a partir de la memoria.

De esta manera, el documental no solo representa la identidad cultural, sino que la resignifica y la proyecta en la esfera pública, contribuyendo a su salvaguarda. Su función opera como un medio activo de transmisión intergeneracional y un espacio de debate sobre los sentidos del pasado.

Comprender este proceso implica analizar cómo se organizan y jerarquizan dichos componentes en la narrativa fílmica, es decir, cómo se articulan los distintos niveles de la identidad cultural en el documental testimonial.

8.1.3. Niveles de identidad cultural

El primer reto que afronta el documental testimonial reside en delimitar qué concepción de identidad cultural se busca representar. La construcción de una idea unánime de identidad resulta problemática, pues plantea una pregunta central: ¿quién decide cuáles son los elementos comunes que definen la identidad cultural? Más que aspirar a fijar una definición cerrada, el documental testimonial puede configurarse como un espacio de reflexión crítica, capaz de generar interrogantes, visibilizar tensiones y reconocer la coexistencia de narrativas divergentes. La identidad cultural no es un bloque homogéneo; tampoco existe una única identidad que pueda representar a la totalidad de una nación o comunidad, mucho menos a la humanidad en su conjunto.

Para comprender su complejidad, puede pensarse la identidad cultural en múltiples niveles o "capas" que el documental no sólo refleja, sino que también contribuye a construir, legitimar o cuestionar. Como señala Gómez (2003):

> No hay elementos culturales simples o inconexos, sino que siempre se trata de sistemas, con un grado variable de complejidad organizativa. Existen diversos niveles de organización de la cultura y en todos ellos encontramos estructura. De modo que la cultura es un sistema adaptativo complejo, de escala social, compuesto de subsistemas especializados (p. 280).

Esta perspectiva permite justificar la selección de niveles específicos de identidad cultural relevantes para este análisis.

Asimismo, Gómez (2003) afirma que la identidad cultural "como sistema es, a la vez, social, política, lingüística, familiar, religiosa, filosófica, jurídica, vestimentaria, artística, etc. Es una entidad producida por el devenir histórico, con un pasado siempre heterogéneo" (p. 280), lo que evidencia que los niveles de identidad cultural no son excluyentes, sino interrelacionados y dinámicos.

La representación audiovisual de estos niveles permite observar cómo las obras testimoniales negocian significados, articulan memorias y modelan imaginarios colectivos, condicionando la percepción social del patrimonio cultural y de la propia identidad.

1. Identidad nacional o institucional Definida por estructuras políticas y límites territoriales. Funciona como *"marca-país"* con símbolos exportables.
2. Identidad histórica Incluye disputas políticas e interpretaciones sobre el pasado.
3. Identidad atribuida por agentes externos Asignada por organismos internacionales, medios o diplomáticos.
4. Identidad comercial/turística Basada en el mercado y turismo. Convierte símbolos como fiesta, folclore, gastronomía y vestimenta en mercancías e imágenes comerciales.
5. Identidad local o comunitaria Enraizada en prácticas sociales, memoria y relaciones con un territorio compartido.
6. Identidad étnica Basada en pertenencias culturales, lingüísticas, cosmovisiones y prácticas rituales de un grupo específico, reflejando dimensiones fundamentales de la cohesión y memoria colectiva
7. Identidad de género Explora autopercepción y expresión de género; en documentales visibiliza diversidades y cuestiona roles normativos.
8. Identidad construida desde la participación social Autopercepción social mutable y contingente. → Incluye *webdocs colaborativos* y *documental social participativo* como expresiones colectivas y horizontales de identidad.

Tabla 11. Niveles de la identidad colectiva. Elaboración propia

La Tabla 11 propone una categorización de algunos de los niveles más relevantes para su representación en el documental. Se trata de una categorización de elaboración propia, basada en distintas aproximaciones teóricas que han problematizado la multiplicidad de capas de la

identidad cultural, entre ellas las de Gómez (2003), Anderson (1983), Hall (2013), Thompson (1995), Debord, (1967), Castells (1997) o Jenkins (2006), Sucari (2020), Trujillo (2016), Cobos (2016) y Gómez Suárez (2016), entre otros. No se trata de una clasificación cerrada ni exhaustiva, sino de un referente ilustrativo que, mediante ejemplos de documentales iberoamericanos —aunque no todos sean estrictamente contemporáneos— seleccionados por su canon crítico, representatividad histórica e innovación estética, permite esclarecer los distintos niveles de identidad cultural, y ofrecer una base pertinente para el análisis.

Estos niveles no deben entenderse como compartimentos estancos, sino como estratos que, en el documental testimonial iberoamericano, pueden superponerse, dialogar y reconfigurarse mediante estrategias poéticas y procedimientos formales de experimentación. Esta dinámica puede comprenderse a partir de la noción de "etnografía experimental" desarrollada por Catherine Russell (1999), entendida como una "incursión metodológica de la estética en la representación cultural, una colisión entre teoría social y experimentación formal" (Prefacio XI). Tal concepción implica replantear la naturaleza histórica de la otredad, atendiendo tanto a su construcción en el discurso colonial como a la manera en que la diferencia cultural y la "autenticidad" se negocian en los contextos contemporáneos y poscoloniales (Russell, 1999, pp. 10-11). Dicha articulación puede construirse mediante recursos poéticos —metáforas, alegorías, dislocaciones temporales o modulaciones sonoras— y, en algunos casos, a través de la expansión de la obra más allá del formato fílmico tradicional hacia instalaciones, documentales interactivos, plataformas web, experiencias inmersivas en realidad virtual o aumentada, e incluso estrategias que implican la participación del espectador. Estas operaciones cuestionan las jerarquías establecidas por las narrativas hegemónicas y evidencian que, como señala Russell (1999), los cineastas "han experimentado con la 'otredad' de la realidad (...) con grandes implicaciones para las formas de memoria cultural" (p. 4). En este sentido, los distintos niveles de identidad cultural pueden cruzarse, tensionarse y reconfigurarse en función de las operaciones formales y de los marcos de representación que cada obra pone en juego.

8.1.3.1. Identidad nacional o institucional

En el ámbito de la identidad nacional o institucional, Benedict Anderson define la nación como "una comunidad política imaginada" (Anderson, 1983, pp. 5-6), lo que permite

comprender cómo este nivel de identidad cultural se construye a partir de símbolos, relatos y discursos compartidos que proyectan hacia el exterior una imagen del país.

Esta identidad funciona como una narrativa oficial o institucional que proyecta una imagen selectiva y simplificada del país. Puede operar como herramienta de cohesión, promoción cultural o diplomática, pero también como mecanismo de exclusión, al invisibilizar realidades que no encajan en el relato dominante. Se trata, por tanto, de una construcción discursiva impulsada, de forma frecuente, por el Estado o las instituciones para consolidar una visión hegemónica de la nación, enfatizando valores, símbolos, tradiciones y rasgos sociales presentados como representativos, muchas veces con fines de cohesión política, cultural o propagandística.

El caso español durante la dictadura franquista constituye un ejemplo de cómo el audiovisual se empleó para legitimar un régimen político a través de la construcción de una identidad nacional uniforme y excluyente. Según Jurado González (2015), "ambos elementos, el religioso y el patriótico, se convirtieron, por tanto, en la esencia doctrinal del régimen" (p. 171). El binomio "patria y religión" se articuló con otros valores como el orden y la moral, reivindicados "continuamente por el régimen" y reforzados por creadores audiovisuales que, siguiendo la ideología oficial, estrecharon lazos con la Administración y se beneficiaron de la labor propagandística (Jurado González, 2015, p. 171).

La propaganda franquista se materializó en lemas como "Una, Grande y Libre", "Una Patria, Un Estado, Un Caudillo" y "Arriba España", que condensaban la idea de unidad territorial y, en muchos casos, un "anticatalanismo visceral" como reacción frente a los nacionalismos periféricos (pp. 173–174). En este marco, la Falange capitaliza el debate sobre las "esencias de España", impulsando la reclamación de un "cine hispano" reconocible y de calidad (Jurado González, 2015, p.194).

Directores como Rafael Gil contribuyeron a esta narrativa con películas de fuerte carga religiosa, como *La señora de Fátima* (1951), *Sor intrépida* (1952), *La guerra de Dios* (1953) o *El beso de Judas* (1954) (Jurado González, 2015, p. 194). Otro ejemplo es *Franco, ese hombre* (1964) de José Luis Sáenz de Heredia, que "humaniza la figura del dictador y lo presenta como el garante de la paz y el progreso, vinculando su liderazgo con la identidad nacional" (Jurado González, 2015, p. 194). A este repertorio propagandístico se suma

también *Raza* (1942), de José Luis Sáenz de Heredia, ya comentada anteriormente como pieza fundacional del imaginario audiovisual franquista.

Entre los materiales propagandísticos más eficaces se encuentran también los *Noticiarios y Documentales Cinematográficos* (NO-DO), producidos entre 1943 y 1975 y de proyección obligatoria en las salas de cine hasta 1976 (Van Zummeren-Moreno & Haro, 2019, p. 31).

Estas piezas reforzaban la imagen de una España cohesionada bajo los valores oficiales —catolicismo, tradición, disciplina y grandeza imperial—, valiéndose del folklore entendido como "las tradiciones, usos, creencias, leyendas, canciones y literaturas tradicionales" (Van Zummeren-Moreno & Haro, 2019, p. 32). Así, "el folclore fue uno de los instrumentos principales de cohesión durante la posguerra" con la finalidad de mostrar "las particularidades de cada región dentro de una España unificada" mientras que "la música folclórica se empleó para reforzar la identidad de España" (Van Zummeren-Moreno & Haro, 2019, p. 29).

La aparición de testimonios en el NO-DO fue anecdótica y siempre mediada, obedeciendo a un guión institucional y reforzando el discurso oficial más que ofreciendo perspectivas genuinas desde la población.

En los NO-DO, el testimonio directo tuvo muy poca representación. La estructura del NO-DO privilegiaba la voz en off y las imágenes de actos institucionales. Cuando aparecían intervenciones personales, las declaraciones eran breves, protocolarias y sin margen para la expresión autónoma. Un caso excepcional fue un documental sobre teleclubs del NO-DO en el que se filmó a vecinos hablando en catalán, gallego y euskera; el documental fue censurado y su realizador, Alfonso Umbría, despedido[3].

Entre las escasas entrevistas registradas se encuentra la realizada a Narciso Ibáñez Serrador tras el estreno de *Historia de la frivolidad* (1967), donde el director señaló: "tú sabes que en TV nosotros los directores y realizadores no hacemos siempre estrictamente lo que queremos, sino más bien lo que nos encargan[4]". Esta afirmación revela la relación de dependencia entre

[3] Rita Report. (2022). *Historias del NO-DO*. https://ritareport.com/historias-del-no-do

[4] NO-DO. (1967, 9 de febrero). *Historia de la frivolidad* [Programa de televisión]. Televisión Española. Dirigido por N. Ibáñez Serrador. Guion de N. Ibáñez Serrador. Estudios de Prado de Rey, Madrid. https://www.rtve.es/play/videos/nodo/not-1324/1486999/

creación audiovisual y directrices institucionales, así como la influencia de intereses propagandísticos, turísticos o comerciales en la forma y contenido de las obras.

Ejemplos como la pieza *Navidad en Liétor* (1955) evidencian el sesgo de representación: se muestran escenas de cocina, matanza del cerdo, villancicos, rezos y representaciones teatrales religiosas, con un protagonismo marcado de las mujeres en tareas domésticas y la omnipresencia de símbolos católicos **[Figura 143]**. Como señala Busto Miramontes (2012), "NO-DO contribuyó a la construcción de estereotipos culturales y a relaciones de género con implicaciones políticas a través de las relaciones musicales" (p. 1).



Figura 143. Mujeres en la cocina, virgen, representación teatral religiosa y bailes en *Navidad en Liétor*[5]

La identidad nacional-institucional construida por el NO-DO reforzó la legitimidad del régimen franquista y moldeó la memoria colectiva. Este tratamiento audiovisual de los NO-DO, repetitivo y minuciosamente editado, no solo reforzaba el relato oficial hacia el

[5] Imágenes obtenidas de *Navidad en Liétor* (NO-DO 1955 A, diciembre), disponibles en el Archivo Histórico de RTVE: https://www.rtve.es/play/videos/archivo-historico/.

interior, sino que también servía como carta de presentación internacional. La imagen proyectada coincidía con la estrategia diplomática franquista de posicionar a España como un destino turístico exótico, seguro y tradicional, invisibilizando las culturas periféricas, las lenguas no castellanas y cualquier forma de disidencia política o social.

Este modelo evidencia cómo el cine documental, cuando se subordina a un proyecto ideológico, deja de ser un espacio de testimonio para convertirse en un instrumento de homogeneización simbólica.

La lógica subyacente de la identidad nacional-institucional, responde al "peligro de la historia única" descrito por Chimamanda Ngozi Adichie (2018), donde "se muestra a un pueblo solo como una cosa, una única cosa, una y otra vez, y al final lo conviertes en eso" (p. 8). Además, la manera en que se narran los hechos, quién los narra y cuántas versiones se cuentan dependen siempre de relaciones de poder (Adichie, 2018, p. 8).

Frente a este modelo de identidad nacional-institucional, homogéneo y centralizado, el documental iberoamericano ha operado, en numerosos casos, como un espacio de fisura y relectura crítica. Obras como *El silencio de los otros* (2018) de Almudena Carracedo y Robert Bahar desmontan el relato de consenso construido por el franquismo al reactivar memorias silenciadas y situar el testimonio de las víctimas en el centro del discurso audiovisual. De manera similar, como ya se ha analizado en capítulos anteriores, películas de Susana de Sousa Dias como *48* (2010) y *Luz oscura* (*Luz obscura*, 2017), así como *Naturaleza muerta* (*Natureza Morta*, 2005), a partir del archivo fotográfico del régimen salazarista, resignifican el archivo salazarista desde una mirada autoral que subvierte su intención original.

En este sentido, el cine documental de autor se configura como un contrarrelato frente a la identidad nacional promovida por regímenes autoritarios o por discursos institucionales contemporáneos. No se trata de sustituir una narrativa hegemónica por otra, sino de introducir la pluralidad, el conflicto y la memoria vivida allí donde antes dominaba la imagen única de la nación. Este desplazamiento permite cuestionar el imaginario nacional como entidad cerrada y estable, y entenderlo como un campo de disputa en permanente transformación.

Sin embargo, este potencial crítico se ve condicionado por las limitaciones estructurales que afectan al documental iberoamericano, especialmente al cine de autor. Tal como señala Gumucio (2012), existe una clara desventaja frente al cine comercial promovido desde los

grandes centros mundiales de producción y distribución, desventaja que se acentúa en el caso del documental y, aún más, en formatos que no se ajustan a las normas de exhibición comercial (p.17). Como apunta el autor, esta situación responde a una estructura que privilegia el largometraje de ficción con vocación comercial, desde los marcos legales hasta los circuitos de exhibición, relegando al documental a espacios de visibilidad restringida (Gumucio, 2012, p. 17).

Así, aunque el documental contemporáneo logra tensionar y problematizar la identidad nacional-institucional, su alcance social sigue siendo desigual frente a las narrativas dominantes difundidas por la industria audiovisual global. Esta tensión no invalida su función crítica, sino que subraya su condición de espacio alternativo de memoria, donde la identidad nacional deja de ser una marca unívoca para convertirse en un territorio de interrogación, conflicto y reapropiación.

8.1.3.2. Identidad histórica

8.1.3.2.1. Identidad histórica, memoria y disputa narrativa

El segundo nivel de identidad cultural se centra en la dimensión histórica, entendida como la construcción de relatos que permiten situar a un grupo en el tiempo y dotar de continuidad a su memoria colectiva. Como señala Stuart Hall (2013), "las identidades culturales vienen de algún lugar, tienen historia. Pero como todo lo que es histórico, estas identidades están sometidas a constantes transformaciones" (p. 262). La identidad histórica, por tanto, no constituye un registro inmutable del pasado, sino un campo de disputa sujeto a reinterpretaciones, silenciamientos y revisiones.

Aunque se apoya en hechos históricos verificables y en fuentes documentales, testimoniales o audiovisuales, este nivel nunca es neutral: la selección de materiales, la interpretación de las evidencias y la puesta en relato implican decisiones ideológicas y metodológicas. De ahí que alrededor de un mismo acontecimiento puedan coexistir versiones contrapuestas que cuestionan las narrativas hegemónicas o estatales.

En este contexto, el documental testimonial contemporáneo iberoamericano resulta especialmente eficaz para explorar estas versiones divergentes de la identidad histórica, al problematizar los sentidos del pasado y visibilizar memorias en conflicto.

8.1.3.2.2. El golpe de Estado en Chile (1973): identidad histórica oficial vs. contra-memoria

El golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 en Chile y la muerte de Salvador Allende constituyen uno de los ejemplos más elocuentes de cómo un mismo acontecimiento puede generar identidades históricas radicalmente opuestas en *Chile… y su verdad* (1977) de Aliro Rojas Beals y en *La batalla de Chile* (1975–1979) de Patricio Guzmán.

Chile… y su verdad (1977), dirigido por Aliro Rojas Beals y narrado por Fernando James, constituye un ejemplo paradigmático de la narrativa oficial promovida por la dictadura militar de Augusto Pinochet. Desde sus primeros minutos, el documental reconstruye el asalto al Palacio de La Moneda y las consecuencias inmediatas del golpe de Estado, articulando material de archivo, recreaciones visuales y testimonios cuidadosamente seleccionados para legitimar el derrocamiento del presidente Salvador Allende. La voz en off introduce el relato histórico afirmando: "El 5 de septiembre de 1970, Allende había obtenido estrecha mayoría relativa... las calles desiertas de la capital mostraban el abatimiento de la mayoría" (min.00:30), acompañada de planos urbanos vacíos y una banda sonora que intensifica la sensación de crisis **[Figura 144]**.



Figura 144. Calles vacías de Santiago de Chile en *Chile… y su verdad* (1977)

El sesgo ideológico de la obra se manifiesta tanto en la selección de imágenes como en el tono discursivo, orientado a construir una valoración negativa del gobierno de Allende, reforzando la legitimidad del golpe militar. La escasa presencia de testimonios responde a esa misma lógica; entre ellos, destaca el de un entrevistado que sostiene: "tenía intención de entrar en las comunidades... nos quería entregar ese conocimiento marxista y nunca quisimos entrevistar con él" (min. 58:28) **[Figura 145].**



Figura 145. Entrevista en *Chile… y su verdad*

Asimismo, la narración enfatiza la presunta preparación de una guerra civil armada: "para la toma armada del marxismo, apoyada por el gobierno" (min. 01:00), acompañando el discurso con imágenes de armamento **[Figura 146]**.



Figura 146. Armas en *Chile… y su verdad*

El desenlace sintetiza la lógica restauradora de la dictadura mediante una retórica de orden y normalización: "en pocos días las actividades nacionales se normalizaron... el orden y la tranquilidad... se ven hoy como una apreciada reconquista" (min.01:07:00). En este sentido, el documental actúa como dispositivo de construcción identitaria hegemónica, en el que la memoria del golpe se presenta como acto de liberación nacional frente a la amenaza del socialismo, excluyendo deliberadamente otras voces y experiencias.

Sobre el mismo acontecimiento histórico, se encuentra la emblemática trilogía *La batalla de Chile* (1975–1979) de Patricio Guzmán, integrada por *La insurrección de la burguesía* (1975), *El golpe de Estado* (1976) y *El poder popular* (1979). Estas películas documentan los meses previos al golpe y las tensiones políticas y sociales que condujeron al derrocamiento

del gobierno de Allende. En contraste con *Chile… y su verdad*, la obra de Guzmán articula una identidad histórica desde la perspectiva de los sectores populares y militantes de izquierda, utilizando grabaciones directas en la calle, testimonios recogidos en tiempo real y escenas filmadas durante el propio día del golpe.

Una diferencia fundamental entre ambas obras radica en que las películas de Guzmán incorporan numerosos testimonios directos de los protagonistas y testigos de los hechos **[Figura 147]**, mientras que en *Chile… y su verdad* la narración está guiada casi exclusivamente por una voz en off que estructura y orienta el relato . No obstante, la ausencia de voz en off y la presencia de testimonios "directos" no implica necesariamente neutralidad; la selección de los testimonios incluidos evidencia un proceso de curaduría que puede reforzar ciertas perspectivas y, por tanto, contener elementos propagandísticos en la construcción de la narrativa histórica.

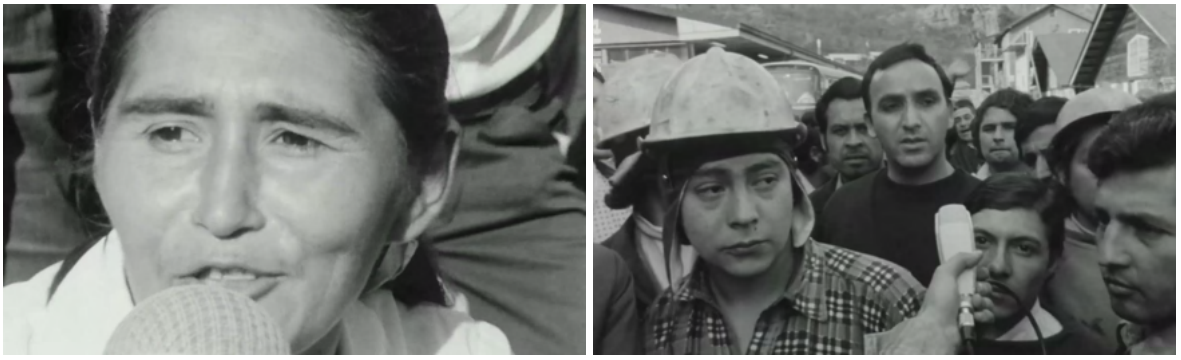


Figura 147. Entrevistas en *La insurrección de la burguesía*

En *La insurrección de la burguesía* (1975), Guzmán abre el relato también con el asalto al Palacio de La Moneda, pero ofrece una interpretación radicalmente opuesta. El documental destaca las reformas sociales y políticas impulsadas por Allende para combatir la pobreza, subrayando su impacto positivo. La narración de los resultados electorales difiere notablemente de la versión anterior:

> La victoria que creían ganada se convierte en fracaso. Contra todo pronóstico, la Unidad Popular no solo no ha perdido sino que ha reforzado su base electoral. Negándose inmediatamente a aceptar el veredicto de las urnas, una parte de la oposición clama fraude electoral y lanza sus tropas de choque a la calle (min. 18:57").

A continuación se ven imágenes de la gente huyendo de los ataques **[Figura 148]**



Figura 148. Huida de la población antes los ataques en *La insurrección de la burguesía*

Las imágenes muestran calles colmadas de manifestantes en un registro visual que contrasta con las calles vacías y desoladas de *Chile… y su verdad*. La multitud aparece como defensora de sus derechos y que se enfrenta a la élite empresarial **[Figura 149]**. Otra secuencia significativa presenta la concentración del 30 de abril, en la que 300 mil personas rinden homenaje a un obrero caído, testimonio del respaldo popular al proyecto político de Allende.



Figura 149. Manifestaciones en *La insurrección de la burguesía*

En la segunda parte, *El golpe de Estado*, la voz en off afirma: "al no poder destituir constitucionalmente al presidente Allende, el gobierno estadounidense y la oposición chilena cambian su estrategia a la de un golpe de Estado". A lo largo de la narración, el apoyo popular se mantiene como un eje constante, evidenciado en consignas como "¡Viva el presidente de los trabajadores!" (min. 06:18) y en el registro de múltiples manifestaciones y entrevistas en las que los participantes expresan su respaldo al gobierno.

Este contrapunto ilustra cómo dos obras documentales que abordan los mismos hechos pueden construir identidades históricas opuestas: mientras *Chile… y su verdad* legitima el

golpe como una "reconquista del orden", *La batalla de Chile* lo presenta como la interrupción violenta de un proceso de transformación social respaldado por amplios sectores populares.

8.1.3.2.3. Posmemoria histórica de El Salvador y Guatemala

Un ejemplo contemporáneo de construcción de identidad histórica en el documental iberoamericano es *Los Ofendidos* (2016), documental salvadoreño dirigido por Marcela Zamora y producido por Kinoglaz y *El Faro*. La obra centra su narración en las experiencias de los sobrevivientes de la guerra civil salvadoreña (1980–1992), con particular atención a la historia de su padre, Rubén Ignacio Zamora Díaz, quien fue detenido y torturado por la policía durante 33 días. Al mismo tiempo, incorpora testimonios de otros actores del conflicto, incluidos perpetradores, de modo que la historia familiar de la directora se entrelaza con una memoria social más amplia. Mediante entrevistas directas con su padre, conversaciones evocadas con su madre y la incorporación de imágenes de archivo de manifestaciones, represión policial y asesinatos **[Figura 150]**, Zamora construye un relato en el que memoria familiar, testimonio subjetivo e historia social se entrelazan, evidenciando cómo el documental puede operar como un dispositivo ético y epistemológico para reconstruir identidades históricas en el marco de traumas colectivos.



Figura 150. Manifestaciones, funerales y víctimas en *Los Ofendidos*

La guerra civil salvadoreña fue un conflicto armado interno que se prolongó durante doce años, enfrentando al gobierno salvadoreño, respaldado política y militarmente por Estados Unidos, contra la guerrilla del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN), una coalición de organizaciones insurgentes de izquierda. Este contexto de violencia estructural y sistemática condicionó profundamente la vida cotidiana de las familias y comunidades, generando experiencias de pérdida, desplazamiento y represión que se convierten en ejes centrales del relato documental.

Desde su infancia, la directora comenzó a reconstruir fragmentos de su historia familiar en este contexto de guerra: "Durante los años en que mi madre estuvo viva, junté algunas piezas de mi retrato familiar en la guerra. Cada vez que íbamos las dos solas en el carro, aprovechaba para preguntarle detalles de su vida con mi papá durante esos años" (min. 08:48).Este recuerdo se articula visualmente con imágenes de la directora viajando en coche en el presente, un recurso que le permite evocar y conectar el pasado familiar con su experiencia actual **[Figura 151]**.



Figura 151. Viaje en coche de la directora en *Los ofendidos*.

Esta búsqueda de memoria personal se convierte en un eje central del documental, que combina recuerdos íntimos con hechos históricos verificables, como el asesinato de sacerdotes jesuitas en 1989 o la presidencia de Alfredo Cristiani (1989–1994), estableciendo un diálogo constante entre lo individual y lo colectivo.

La mediación autoral y la dimensión performativa del testimonio son evidentes a lo largo de la obra. En una escena clave, la voz en off de Zamora narra durante la interacción con su padre en el comedor familiar **[Figura 152]**: "en ese comedor mi madre un día me dijo: 'Anda, pregúntale a tu papá que te cuente qué pasó durante su captura'. Yo le dije que aún no sabía cómo hacerlo, que no estaba preparada. Pero luego, en medio de este documental,

murió mi mamá y tuve la necesidad de saber" (min. 08:48). Este gesto revela cómo la memoria individual se convierte en medio para articular experiencias colectivas y comprender las decisiones y estrategias de supervivencia en tiempos de conflicto.



Figura 152. Entrevista con el padre de la directora
Marcela Zamora en *Los ofendidos*

El documental intercala imágenes de archivo con material contemporáneo, incluyendo videos de manifestaciones, represión policial, asesinatos y funerales, así como entrevistas con figuras clave, como el General Eugenio Vides Casanova **[Figura 153]**, Ministro de Defensa y Director de la Guardia Nacional, al que se refiere como "el hombre que daba la orden de torturar" (min.18:32).



Figura 153. Entrevista a General Eugenio Vides Casanova,
Ministro de Defensa y Director de la Guardia Nacional
en *Los ofendidos*

Asimismo, la directora incorpora recuerdos de infancia que contextualizan la guerra civil en la experiencia familiar: "A mis diez años me llevaron a ese país donde mi papá pasaba tanto tiempo. El mismo año que llegamos a El Salvador, una bomba destruyó mi casa" (min. 07:51). La alternancia entre pasado y presente permite al espectador percibir la complejidad histórica de la guerra y comprender cómo los sujetos afectados tomaron decisiones éticas y políticas en contextos de extrema violencia.

El testimonio directo de los protagonistas funciona como instrumento epistemológico y ético. La directora reconstruye la memoria histórica de manera matizada, incorporando relatos de sobrevivientes y mostrando cómo la violencia se vivió de manera desigual, según género, clase y ubicación geográfica. Por ejemplo, Rubén Zamora relata: “En ese platica, mi papá me contó por qué optó por no tomar las armas en ese conflicto armado y optar por la vía política. En un inicio me dijo que no era necesario contar su captura y tortura, pues lo que él había vivido no se comparaba a lo que le habían hecho a otros salvadoreños, él me pidió que escuchara otras historias” (min. 08:48). Este relato evidencia que la memoria histórica no se limita a los grandes eventos políticos, sino que se construye también desde la experiencia vivida y la ética de la supervivencia individual.

Finalmente, en una de las escenas más delicadas, la directora entrevista a un torturador, cuya identidad permanece protegida al no mostrar su rostro. Este testimonio agrega una dimensión compleja al documental: permite confrontar la memoria desde la perspectiva del perpetrador **[Figura 154].**



Figura 154.Torturador durante la guerra civil
en El Salvador en *Los ofendidos*

De forma complementaria al documental de Zamora, el documental guatemalteco *El silencio del topo* (2021) de Anaïs Taracena se caracteriza por generar una “vía para reconocer la memoria histórica no hegemónica” y por desarrollar una “poética cinematográfica” (Zamora, Córdoba y Bonilla, 2024, pp. 13, 45). Al igual que Zamora, Taracena actúa como “agente de posmemoria”: dirige las entrevistas y construye el relato a partir de afectaciones indirectas de su propio pasado y el de sus familiares, sin haber vivido los hechos de forma directa (Zamora, Córdoba y Bonilla, 2024, p. 5).



Figura 155. Elías Barahona dando testimonio en *El silencio del topo*

El documental se centra en la vida de Elías Barahona y utiliza imágenes de archivo, testimonios y recreaciones para retratar el régimen autoritario que gobernó Guatemala en la década de 1980, caracterizado por represión política, desapariciones forzadas y violaciones sistemáticas de derechos humanos (Zamora, Córdoba y Bonilla, 2024, p. 5) **[Figura 155]**. La obra destaca la habilidad de las directoras para condensar dos décadas de historia en menos de 100 minutos, articulando experiencias personales y colectivas en un relato coherente y emotivo (Zamora, Córdoba y Bonilla, 2024, p. 6).

En su análisis, Taracena y Zamora reconocen la fragilidad de la memoria individual y subrayan la importancia de capitalizar la memoria colectiva frente a gobiernos y poderes que amenazan con la impunidad y con volver a provocar la violación de derechos humanos (Zamora, Córdoba y Bonilla, 2024, p. 6).

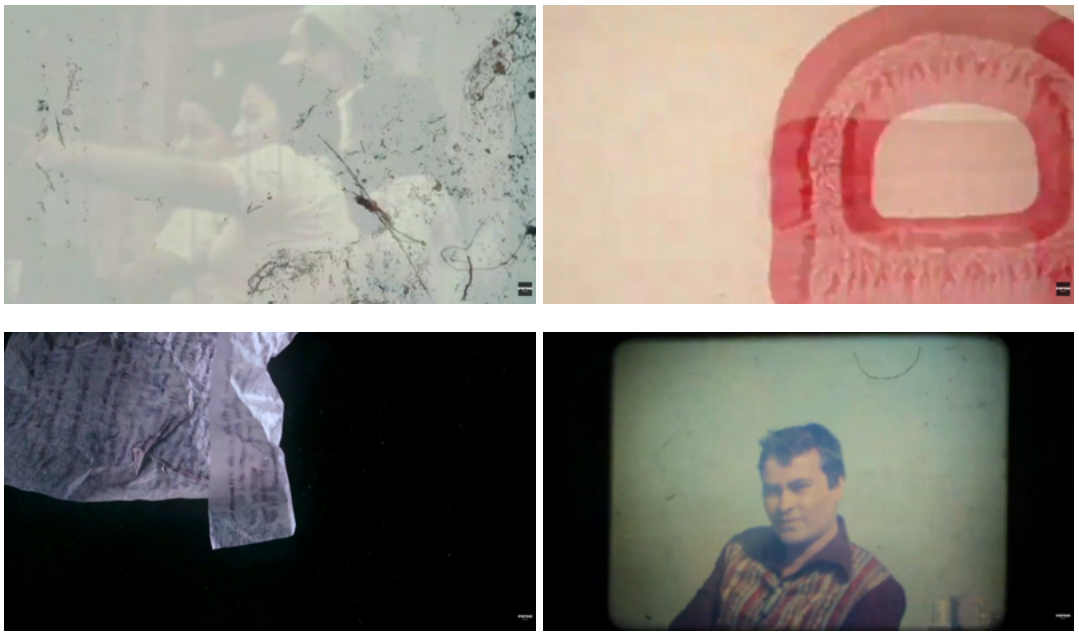


Figura 156. Recursos estéticos y material
de archivo en *El silencio del topo*

La película combina recursos estéticos y narrativos diversos, como entrevistas, archivos, representaciones del pasado, espacios urbanos, imágenes abstractas con texturas, recursos poéticos y música, para construir un relato testimonial que amplifica voces usualmente silenciadas por las estructuras de poder (Zamora, Córdoba y Bonilla, 2024, pp. 7-8) **[Figura 156]**.

8.1.3.2.4. Honduras: Berta Cáceres y la memoria de la resistencia

El documental hondureño *Berta soy yo* (2022) de Katia Lara se inscribe en la historia reciente de Honduras marcada por el golpe de Estado de 2009, la violencia estructural y la consolidación de un régimen oligárquico-militar. La película reconstruye el asesinato de la activista y líder indígena Berta Cáceres, vinculándolo directamente con la ruptura democrática impulsada por las élites nacionales y el poder geopolítico estadounidense.

El derrocamiento de Manuel Zelaya el 28 de junio de 2009 no fue un hecho aislado ni un simple conflicto institucional (Soler y Prego, 2019, p. 41). Como afirma el propio Zelaya (2015), se trató de un golpe de Estado "orquestado por Washington y la oligarquía hondureña, opuestos al acercamiento con la izquierda latinoamericana[6]". Tras su detención por las Fuerzas Armadas y su expulsión forzada a Costa Rica, Zelaya fue sustituido por Roberto Micheletti, y la junta golpista gobernó hasta enero de 2010 (Soler y Prego, 2019, p. 41). Este acontecimiento inauguró un ciclo de regresión autoritaria, militarización y saqueo del territorio hondureño.

Soler y Prego (2019) caracterizan este proceso como neogolpismo, una modalidad de golpe que articula la violencia militar con procedimientos institucionales. En Honduras, las Fuerzas Armadas no actuaron como un actor autónomo, sino como brazo ejecutor de una estrategia diseñada por la élite política y económica:

> Las ffaa […] se encargaron de detener a Manuel Zelaya y deportarlo a Costa Rica el 28 de junio de 2009. Por su parte, el Congreso Nacional […] leyó una carta de renuncia atribuida al presidente y aprobó un decreto legislativo

[6] Lamrani, S. (2023). Los Estados Unidos orquestaron el golpe de Estado de 2009 *Amerika, 25*. https://doi.org/10.4000/amerika.16624

> (141-2009) que ordenaba separarlo del cargo y nombraba a Roberto Micheletti como presidente provisional (Soler y Prego, 2019, p. 41).

Lejos de tratarse de una anomalía, el golpe fue respaldado por todo el aparato estatal:

> El golpe de Estado fue avalado por el Congreso, el Tribunal Supremo y las ffaa demostrando que la élite militar conformaba el núcleo ideológico y geopolítico del consenso bipartidista (Soler y Prego, 2019, p. 42).

Es en este marco de contrarrevolución oligárquica, militarización y extractivismo donde debe entenderse el asesinato de Berta Cáceres en 2016 (Homand, 2016, p.124). Fundadora y dirigente del Consejo de Organizaciones Populares e Indígenas de Honduras (COPINH), Cáceres fue una figura central en la defensa del territorio y de la cultura lenca frente a los megaproyectos impuestos por el capital transnacional (Homand, 2016, p.124). Como recuerda Homand (2016), su lucha articulaba ecología, autonomía indígena y resistencia al modelo colonial de despojo (p.124).

Berta soy yo construye una investigación política y judicial sostenida a lo largo de tres años. La propia Katia Lara explica que el filme registra todo el proceso judicial por el asesinato y que todavía los asesinos están pendientes de una resolución definitiva (entrevista, min. 03:45). La película se convierte así en una herramienta de denuncia activa frente a la impunidad estructural del Estado hondureño.

El documental articula testimonios de familiares, periodistas, activistas y expertos, muchos de ellos participantes directos del movimiento popular que se levantó contra el golpe de 2009. Figuras como el periodista Milton Benítez o la activista garífuna Miriam Miranda aparecen como sujetos políticos que exigían el retorno a la constitucionalidad y la defensa de los pueblos frente al proyecto oligárquico impuesto tras el golpe (Lara, entrevista, min. 09:28). La memoria que emerge no es institucional, sino insurgente.

Desde el punto de vista estético, Lara recurre a recursos poéticos —susurros, distorsiones de la voz, silencios en negro e imágenes evocadoras— que intensifican la carga emocional del testimonio y subrayan su potencia política. Como señala Escobar (2021), este tipo de documental testimonial produce un "efecto de archivo" que permite cuestionar el capitalismo colonial desde perspectivas ecofeministas indígenas (p. 17).

En este sentido, *Berta soy yo* construye una identidad histórica hondureña anclada en la resistencia popular, la memoria de las luchas indígenas y el duelo político por una dirigente asesinada por enfrentar al poder económico y militar. La figura de Berta Cáceres, militante, ecologista y mujer lenca, se convierte en un símbolo de la continuidad del colonialismo interno y de la violencia estatal.

Tanto los casos chilenos, salvadoreños, hondureños como guatemaltecos evidencian que la identidad histórica no constituye un relato único ni cerrado, sino que es el producto de complejos procesos de negociación, silenciamiento y reivindicación de memorias. En este marco, el testimonio directo de los sujetos funciona como un instrumento epistemológico y ético, capaz de articular voces individuales y, cuando la colectividad se expresa de manera auténtica, colectivas. En caso contrario, lo que se percibe es únicamente la impresión de una expresión colectiva. Este enfoque permite desafiar las versiones oficiales, visibilizar la pluralidad de experiencias y construir un conocimiento más matizado y dinámico de la memoria histórica.

8.1.3.3. Identidad atribuida por agentes externos: instituciones, medios o realizadores ajenos

El siguiente nivel surge cuando la identidad cultural es designada o reconfigurada por agentes externos: instituciones internacionales, organismos culturales, medios globales o realizadores que no pertenecen a la realidad retratada. Este nivel pone en evidencia cómo las narrativas identitarias pueden ser objeto de mediación, priorizando valores universales, intereses políticos o discursos comerciales por encima de los significados locales.

En este sentido, organizaciones como la UNESCO, fundaciones culturales o medios globales de comunicación suelen desempeñar un papel determinante al decidir qué elementos de la identidad o del patrimonio cultural son relevantes para la humanidad. Esta selección, aunque puede contribuir a la visibilización y preservación, también introduce un filtro ideológico y estético que condiciona la forma en que esas identidades son percibidas, especialmente por audiencias internacionales. Como señala Thompson (1995), “el desarrollo de los medios de comunicación no solo ha hecho visible el poder de nuevas maneras, sino que también lo ha hecho visible en una escala sin precedentes: hoy la visibilidad mediada es, de hecho, global en su alcance” (p. 4). Esta visibilidad global implica que las representaciones identitarias

quedan sometidas a dinámicas mediáticas que no siempre responden a la lógica interna de las comunidades, sino a la lógica de circulación internacional y reconocimiento.

Este fenómeno no se limita a los medios, sino que incluye a corporaciones y organizaciones internacionales, por ejemplo, *National Geographic*, que intervienen activamente en la producción audiovisual desde una perspectiva global. Un ejemplo es el documental *Canoeros: Memoria Viva* (2022), dirigido por Jon Betz y Brian Newell y producido por el programa de conservación marina *Pristine Seas* de la *National Geographic Society*. La película aborda la lucha de los pueblos Kawésqar y Yagán del sur de Chile por la defensa de su territorio —ubicado en la Reserva Nacional Kawésqar— frente a la amenaza de la industria salmonera[7]. Aunque los miembros de estas comunidades participaron activamente en la expedición y proporcionaron testimonios, la narrativa y la producción fueron lideradas por una institución extranjera, *National Geographic*.

Si bien los miembros de ambas comunidades participaron activamente en la expedición y brindaron testimonios, la narrativa y la producción estuvieron lideradas por una institución internacional y por directores estadounidenses, lo que introduce una dinámica compleja: la identidad se representa desde una mediación externa, aun cuando se incorpora la voz testimonial interna. Esta tensión plantea interrogantes sobre autenticidad, agencia y poder discursivo en la construcción de memorias.

El documental incluye testimonios directos de miembros de estas comunidades, que revelan la riqueza cultural y la resiliencia de sus formas de vida. Por ejemplo, una mujer relata la experiencia de su madre:

> Lamentablemente mi mamá, cuando tenía 6 años, la llevaron unos pescadores a Punta Arenas, su situación era más de esclava que de persona y es muy triste su vida porque después de que la sacaron de su hábitat y de su padre, ella perdió contacto con toda su familia, y era un poquito triste porque ella cada vez que se acordaba se le llenaban los ojos de lágrimas (min. 30:58).

[7] National Geographic Society. (2022, 14 de enero). *Nat Geo lanza tráiler de documental sobre pueblos indígenas que buscan proteger su territorio ancestral en Chile* [Nota de prensa]. National Geographic Society. Recuperado el 21 de agosto de 2025, de https://news.nationalgeographic.org/nat-geo-lanza-trailer-de-documental-sobre-pueblos-indigenas-que-buscan-proteger-su-territorio-ancestral-en-chile/

Asimismo, el documental muestra la transmisión intergeneracional de la lengua yagán, como en la presentación de un niño, de la familia Calderón, de ascendencia yagán, que se presenta en su lengua ancestral: "me llamo Daniel, hablo yagán" (min. 00:49), o en las escenas donde los adultos enseñan canciones y vocabulario ancestral **[Figura 157]**, incluyendo expresiones como *annu* ("feliz"). Estos fragmentos sugieren una intención de preservación cultural, pero dicha preservación se encuadra en una narrativa que responde a la agenda institucional de conservación ambiental promovida por *National Geographic*.



Figura 157. Familia de ascendencia yagán en
Canoeros: Memoria Viva

Aunque la participación comunitaria es central, el control del dispositivo narrativo recae en agentes ajenos, lo que evidencia la asimetría entre participación testimonial y control de la representación.

Esta dinámica no es exclusiva de corporaciones mediáticas estadounidenses. En el ámbito iberoamericano encontramos ejemplos similares, como *Boliviana* (2015), dirigido por el cineasta español Mariano Agudo y producido por Intermedia Producciones (España). Este documental propone un retrato coral de cuatro mujeres bolivianas —entre ellas indígenas—, Gabriela Quispe Pilco, Nina Uma, María Galindo, y Casilda Choque, que enfrentan desigualdades estructurales, combinando testimonios de activismo político, experiencias migratorias y resistencia cultural. Si bien incorpora voces autóctonas con gran fuerza testimonial, la mirada europea introduce un marco narrativo mediado que filtra los relatos desde códigos culturales externos.

Uno de los principales aportes del documental es la ruptura de estereotipos internacionales sobre la mujer boliviana, a menudo reducida a imágenes de sumisión, pobreza o folclore. *Boliviana* visibiliza subjetividades complejas y heterogéneas, atravesadas por género, clase y colonialidad. María Galindo, activista feminista, relata su experiencia de exilio y contradicciones identitarias:

> Estuve en Italia, inscrita en una universidad del Vaticano, como monja, porque yo tuve que salir escapando del país y me ayudaron unas monjas. Entonces fue una vida doble, porque yo obviamente era feminista, nunca lo manifesté, y era atea, nunca lo manifesté, era lesbiana, nunca lo manifesté, porque ese no era mi espacio vital; era un tránsito (min. 08:33).

Otra protagonista, Nina Uma, rapera y activista, reflexiona sobre los estereotipos de género que desafía desde el hip hop:

> Mi papá y mis hermanas me han visto cantar después de un año y unos meses que yo ya hacía hip hop. Yo le decía: 'papi, he hecho hip hop', y él decía: 'ah, sí, claro, la Elena, media loca es esa hija. ¿Por qué? Porque yo salgo del esquema de hija que se tiene aquí en Bolivia. Porque además vivo sola. Eso en Bolivia es terrible, que una mujer viva sola y sin casarse es terrible. Es o en tu casa o con tu marido. Pero yo ya he salido de mi casa, vivo sola y hago hip hop, hip hop que tiene que ver con una intervención política fuerte (min. 20:56).

También se recoge la voz de una mujer que recuerda su infancia marcada por el trabajo y la ausencia paterna, destacando la necesidad de ocultar su identidad femenina ocultando su cara, para poder trabajar **[Figura 158]**:

> Yo he lustrado a mis nueve años porque mi papá nos ha enseñado a lustrar, que ha sido un poco difícil, porque no te tomaban mucho en cuenta por lo que eras niña. Todos piensan que el niño gana más porque es menor, pero no es cierto. Yo me tapaba la cara para que no vieran que era mujer. Mi papá se ha ido de mi casa porque mi mamá no soportaba su vicio que es la 'posachera'. Y nos ha abandonado, bueno, ya no está con nosotros (min. 29:16).



Figura 158.Fotogramas de *Boliviana* (2015) de Mariano Agudo

En ambos casos, los testimonios ofrecen una visión de las preocupaciones y experiencias de las mujeres y comunidades indígenas, pero están inevitablemente mediados por la narrativa diseñada por realizadores externos. La selección de voces, los recursos visuales y la estructura narrativa determinan qué aspectos se enfatizan y cuáles se omiten, influyendo en la percepción que el público internacional construye sobre estas identidades.

Aunque las cuatro mujeres protagonistas participan activamente en el documental de Mariano Agudo, la producción y distribución dependen de instituciones y agentes externos, introduciendo una lógica de representación orientada a la circulación global. Sería relevante conocer la percepción de estas protagonistas sobre el resultado final y cómo interpretan su propia representación, ya que esta mediación evidencia una tensión entre el reconocimiento cultural de sus experiencias y la adaptación a códigos estéticos y narrativos del mercado internacional.

Así, la identidad atribuida por agentes externos se configura como una categoría clave para analizar las representaciones documentales iberoamericanas en un contexto global. Su estudio permite problematizar la relación entre hegemonía narrativa, legitimación cultural y consumo, y prepara el paso al siguiente nivel, el de la identidad comercial o turística, donde la construcción cultural se articula de forma más explícita con estrategias de mercado y promoción territorial.

8.1.3.4. Identidad comercial y turística

La identidad comercial o turística se configura como una proyección cultural orientada principalmente a la promoción de servicios, productos o destinos. En este nivel, las narrativas audiovisuales se diseñan con un objetivo prioritario: asociar determinados símbolos culturales —fiestas, paisajes, gastronomía, prácticas artesanales o tradiciones locales— a valores comerciales y experiencias de consumo.

Desde la perspectiva de Guy Debord (1967), esto puede entenderse como la transformación de la cultura en espectáculo, donde los elementos culturales pierden su carácter vivido para convertirse en mercancías visuales y emocionales:

> El mundo a la vez presente y ausente que el espectáculo hace ver es el mundo de la mercancía dominando todo lo que es vivido. Y el mundo de la mercancía se

> muestra así tal como es, puesto que su movimiento equivale al distanciamiento de los hombres entre sí y respecto de su producto global (p. 10).

Bajo esta lógica, la identidad cultural se fragmenta y se estetiza, reduciendo los elementos culturales a representaciones cuantificables y fácilmente consumibles:

> La pérdida de cualidad, tan evidente en todos los niveles del lenguaje espectacular, de los objetos que ensalza y de las conductas que rige, no hace más que traducir los rasgos fundamentales de la producción real que anula la realidad: la forma-mercancía es de parte a parte la igualdad a sí misma, la categoría de lo cuantitativo (Debord, 1967, p. 10).

En el documental testimonial, este nivel se evidencia cuando la obra prioriza la atracción estética y emocional del público sobre el contexto histórico, social o ritual de los símbolos culturales, participando así en la lógica de mercantilización de la vida social. La cultura se convierte en espectáculo y mercancía, lista para ser contemplada y consumida, siguiendo la crítica de Debord al fetichismo de la mercancía.

Un ejemplo es la serie documental colombiana *Finding Encanto* (2023), dirigida por Gregg Bleakney y Julián Guerrero. La serie fue producida por *Wherenext*[8] con el apoyo del Ministerio de Comercio, Industria y Turismo a través de ProColombia, organización que tiene como objetivo promover el turismo y la imagen del país[9].

Según la página de *Wherenext*, la serie buscaba "mostrar la experiencia de viajeros internacionales muy disímiles, quienes descubrieron la esencia del país a través de sus propias pasiones, mientras exploraban la diversidad natural y cultural de las regiones visitadas[10]".

La serie presenta seis capítulos, cada uno centrado en un viajero que explora distintas dimensiones de la experiencia turística en Colombia: música, arte, gastronomía, deporte, biodiversidad y ancestralidad. Cada protagonista se apropia de un territorio y su cultura local

[8] WhereNext. (s. f.). *About us: A DMC travel network and trusted film production, marketing, and communications agency in Colombia and Latin America*. Recuperado el 19 de agosto de 2025, de https://www.wherenext.com

[9] ProColombia. (s. f.). *¿Qué es ProColombia?* Recuperado el 09 de octubre de 2025, de https://procolombia.co/nosotros/que-es-procolombia

[10] WhereNext. (2023, 14 de septiembre). *Finding Encanto: WhereNext, ganadora en Cannes* [Entrada de blog]. Recuperado el 23 de agosto de 2025, de https://www.wherenext.com

para generar contenidos originales: el DJ británico Ollie Twist fusiona música electrónica con sonidos del Gran Caribe; la muralista mexicana Adry del Rocío crea un mural inspirado en la arquitectura y las artesanías de los Andes Occidentales; la chef Selassie Atadika diseña un menú emblemático del Pacífico colombiano; la maratonista estadounidense María Solís Belizaire desarrolla una ruta deportiva en los Andes Orientales; el fotógrafo Andy Austin produce una serie de imágenes sobre la biodiversidad de la Amazonía y Orinoquía; y el escritor español Gabriel Martínez elabora una crónica sobre la ancestralidad vinculada al jaguar en el Macizo colombiano[11]. Cada experiencia combina promoción turística con la valorización de la cultura, el paisaje y la identidad local.

En el primer capítulo, Andy Austin recorre la Amazonía y la Orinoquía, relatando su experiencia y la de los locales: "fue impresionante ver montar a caballo a Yovana (...) en un lugar donde no hay muchos turistas, tienes una experiencia más auténtica porque la gente no está haciendo las cosas por turismo" (min. 07:45). También se muestran bailes tradicionales y la integración de los protagonistas en la vida cotidiana de las comunidades (min. 08:32).

En el segundo capítulo, la chef ghanesa Selassie Atadika explora la gastronomía del Pacífico colombiano, diseñando un menú emblemático inspirado en la cocina local. En sus testimonios destaca la diversidad cultural del país: "una de las cosas que he visto es la diversidad de gente aquí en Colombia" (min. 1:21). Asimismo, a través de pequeñas entrevistas con cocineras locales como Basilia, se pone en evidencia la transmisión ancestral del conocimiento culinario: "de la familia aprendí (...) es como volver a los ancestros, volver a investigar la gastronomía de nosotros, la gastronomía que viene de ahí donde ustedes" (min. 1:50) **[Figura 159].**



Figura 159. Basilia, cocinera (izquierda), y Selassie

[11] Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, "Colombia gana en Cannes con una serie documental sobre turismo", 28 de septiembre de 2023, recuperado el 21 de enero de 2025 de https://www.mincit.gov.co/prensa/noticias/turismo/serie-documental-finding-encanto-gana-en-cannes

Atadika, chef de Ghana (derecha) en *Finding Encanto*

Otros elementos culturales como máscaras pintorescas, paisajes, animales, música, rituales, vestimentas típicas y bailes se presentan en la serie sin explicarse en profundidad, funcionando más como ornamento visual que como objeto de análisis; su propósito es reforzar la sensación de diversión y descubrimiento de los seis exploradores y, al mismo tiempo, mostrar la diversidad cultural del país **[Figura 160]**.

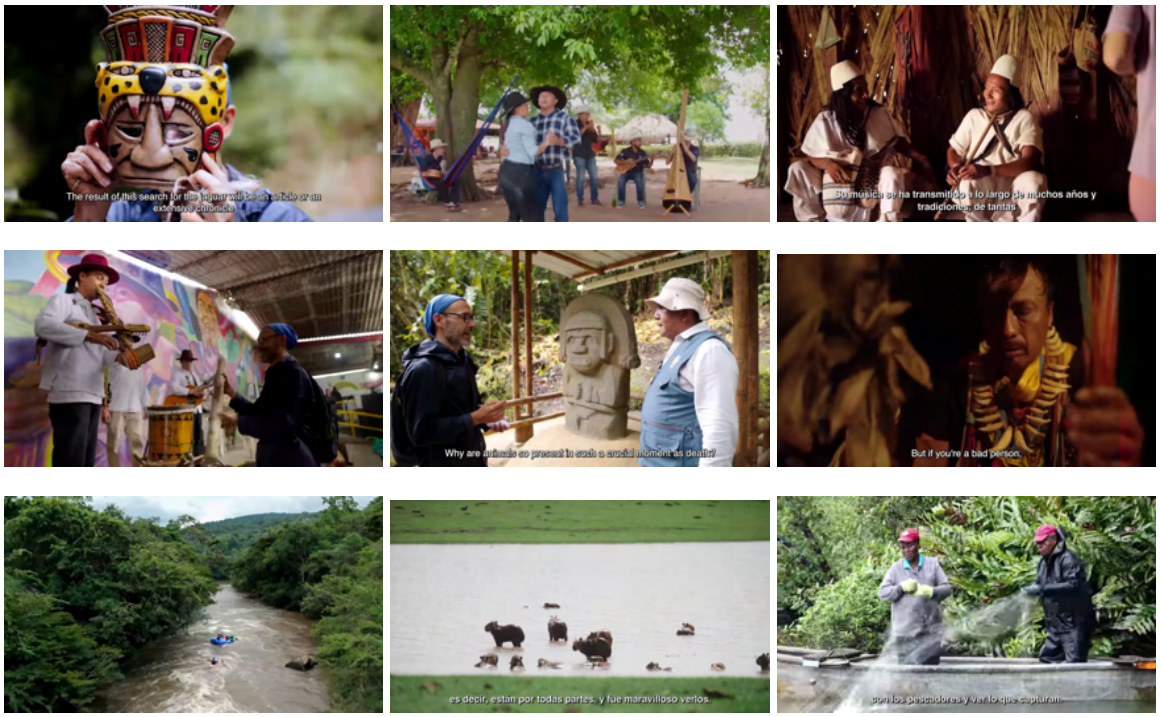


Figura 160. Elementos culturales y naturales en *Finding Encanto*

De manera complementaria, puede señalarse como ejemplo de construcción de identidad turística en el ámbito iberoamericano el documental *Maravillas Argentinas: El Documental* (2023), dirigido por Gabriel Franco y producido por Tripin Argentina. El proyecto, declarado de interés turístico por el Ministerio de Turismo y Deportes de la Nación[12], configura una narrativa audiovisual que promueve la valorización del territorio mediante la difusión de paisajes emblemáticos. La obra documenta un itinerario de 51 días por siete provincias argentinas, recorriendo sitios de alto reconocimiento simbólico y potencial comercial, tales

[12] El Destape, "Un recorrido por la naturaleza más impactante con un mensaje para las generaciones futuras", 26 de julio de 2023, recuperado el 29 de enero de 2025 de https://www.eldestapeweb.com/turismo/argentina/un-recorrido-por-la-naturaleza-mas-impactante-con-un-mensaje-para-las-generaciones-futuras-202372612180

como las cataratas del Iguazú, el cerro El Chaltén y el Campo de Hielo, el glaciar Perito Moreno, el cerro de los Siete Colores y las Salinas Grandes, la península de Valdés, el camino de los Siete Lagos junto con los parques nacionales Nahuel Huapi y Lanín, así como el Parque Nacional Talampaya y el Parque Provincial Ischigualasto[13]. De este modo, el film opera como un dispositivo de visibilización y promoción de recursos naturales convertidos en atractivos turísticos, articulando paisaje, patrimonio y mercado bajo la lógica de la identidad turística.

Ahora bien, el documental no se limita a la mera espectacularización de los paisajes, sino que incorpora testimonios que enriquecen la representación identitaria. Una museóloga local afirma: "soy iguazuense, hija de padres migrantes, criada con los pies en el barro colorado. Tenemos más de 1000 años de historia con los pueblos originarios" (min. 35:00). Estas voces, junto con las de miembros de comunidades guaraníes, ponen en primer plano cosmovisiones ancestrales y su relación íntima con la naturaleza, dotando al relato de una dimensión cultural y espiritual. De igual modo, el cacique de Jasy Porá transmite saberes colectivos que contrastan con la mirada puramente comercial del turismo, subrayando la persistencia de conocimientos transmitidos oralmente.

Asimismo, la película entrevista a artesanas que destacan cómo el tejido y otros oficios manuales responden a técnicas heredadas, afirmando: "son técnicas aprendidas de generaciones anteriores" (min.41:00), reclamando que se mantengan vivos los oficios antiguos. También aparecen guardianas de la sabiduría ancestral que relatan el valor de las plantas medicinales, junto a productores de sal, agrónomos de bodegas y cocineras que, a través de platos como las empanadas fritas en grasa, proyectan una identidad gastronómica asociada al territorio. Estos testimonios complementan la exhibición de una fauna diversa —pingüinos, orcas y otras especies—y de paisajes, que refuerza la idea de un país biodiverso y atractivo para el consumo turístico **[Figura 161]**.

[13] LA NACION, "Maravillas Argentinas. El documental para descubrir el país y viajar de una manera diferente", 14 de julio de 2023, recuperado el 29 de enero de 2025 de https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/maravillas-argentinas-el-documental-para-descubrir-el-pais-y-viajar-de-una-manera-diferente-nid14072023/

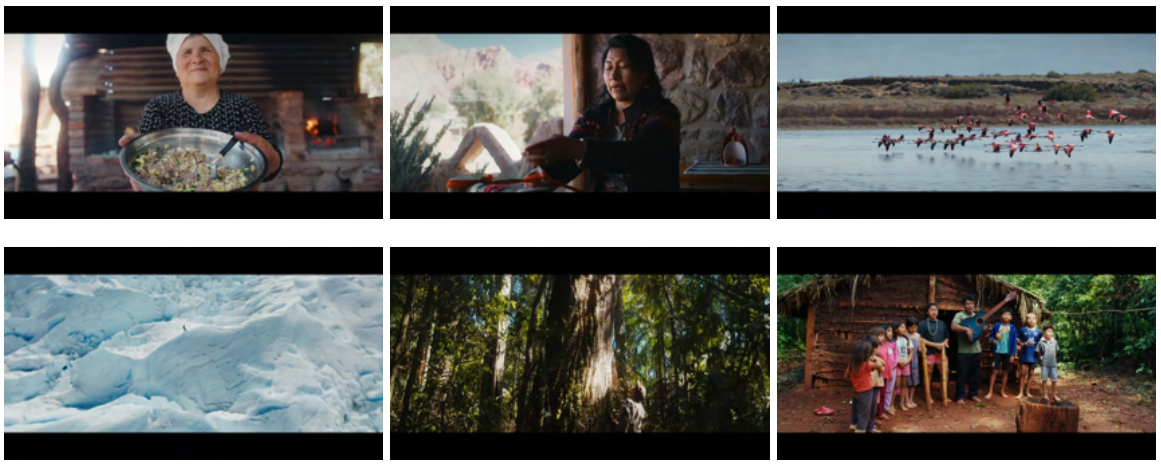


Figura 161.Fauna, paisaje y cultura en *Maravillas Argentinas: El Documental*

El componente lingüístico también tiene un lugar en el film: “estos pueblos llamados los Tehuelches, esta palabra ‘tehuelche’, puesto por los mapuches como los pueblos del sur. Estos Tehuelches se llaman a sí mismos Aonikenk”. La inclusión de estas reflexiones testimoniales, junto a guías turísticos que explican el recorrido, convierte al espectador en un “cómplice acompañante” del viaje, marcado visualmente por rótulos temporales como el número de día del viaje. La música instrumental, por su parte, magnifica las imágenes, dotándolas de una épica casi cinematográfica, cercana a la exaltación de figuras heroicas o a la emotividad de un final de acción.

En este sentido, *Maravillas Argentinas* ejemplifica cómo la identidad cultural puede ser representada en el documental con fines comerciales y turísticos, al asociar elementos culturales y naturales a experiencias de consumo. Así, el film oscila entre la visibilización de memorias y saberes colectivos y la inserción de estos en un marco de espectacularización que responde a lo que Guy Debord (1967) conceptualiza como la mercantilización de la vida social.

Estos ejemplos evidencian cómo el documental de orientación promocional puede funcionar como herramienta de proyección turística, combinando experiencias personales de los viajeros con relatos locales para proyectar una imagen cultural que, si bien resalta su diversidad y riqueza, lo hace de manera simplificada y orientada al consumo. Este enfoque anticipa la exploración de cómo la identidad local o comunitaria se construye y se representa desde los propios actores y residentes de cada región.

8.1.3.5. Identidad local o comunitaria

Este nivel de identidad cultural se articula en torno a comunidades concretas, vinculadas a un territorio o espacio social específico, donde la transmisión de saberes, la memoria oral y las prácticas colectivas sostienen referentes compartidos y la continuidad del grupo.

Se trata de formas de pertenencia que permiten a los miembros de un grupo reconocerse mutuamente y preservar referentes culturales propios frente a dinámicas externas de dominación o estigmatización. En este sentido, este nivel puede ser entendido como una "identidad de resistencia", definida por Castells (1997) como "generada por aquellos actores que se encuentran en posiciones o condiciones devaluadas y/o estigmatizadas por la lógica de la dominación, construyendo así trincheras de resistencia y supervivencia sobre la base de principios diferentes u opuestos a los que predominan en las instituciones de la sociedad" (p.8).

El documental testimonial constituye una herramienta que permite visibilizar estas formas de identidad local o comunitaria, al captar voces, prácticas y memorias que configuran un archivo íntimo de la vida social.

El eco (2023), de la directora mexicana Tatiana Huezo, constituye un ejemplo de este nivel de identidad cultural. La película se sitúa en un pequeño poblado del norte de Puebla, en México, descrito como "una población […] tan grande como la extensión de unas cuarenta casas" (Quiroga, 2023), y retrata la vida de familias campesinas que habitan un territorio marcado por la precariedad económica, la migración y la amenaza extractiva, pero también por la resiliencia comunitaria y el cuidado intergeneracional. Como señala la propia directora:

> Quería voltear la mirada hacia el cuidado de la tierra, la crianza de los niños y descubrir el mundo de los pequeños que crecen en el campo y se hacen adultos demasiado pronto" (Huezo, citada en Quiroga, 2023).

La particularidad de la película es que los testimonios emergen de manera espontánea, en medio de la cotidianidad, sin intervención explícita de la cineasta. Esa oralidad doméstica convierte lo cotidiano en un espacio privilegiado de transmisión comunitaria. Un ejemplo lo ofrece la conversación entre una abuela y su nieta, cuando la anciana reconoce: "sabía yo, muchas canciones, pero con el tiempo se me fueron olvidando, con el casamiento y ya con los quehaceres, ya dejé las canciones" (min.

20:57). Esta confesión íntima revela cómo los cambios de rol social y familiar afectan la transmisión de saberes, mostrando la fragilidad de la memoria cultural femenina.

En otros momentos, la memoria del pasado comunitario se vincula directamente con la historia del asentamiento. Una nieta interroga a su abuela, ya anciana y postrada en la cama: "¿usted fue la primera mujer que llegó al Eco?". La abuela asiente con un gesto afirmativo y, ante la siguiente pregunta de la niña —"¿y ya llegó usted casada o joven?"— responde: "estaba yo joven" (min. 27:45) La escena sucede en una habitación, en la cotidianidad, y la nieta se ve obligada a gritar para que la abuela la oiga **[Figura 162]**.



Figura 162. Nieta y abuela en *El Eco*

Los testimonios también dan cuenta de creencias y rituales populares, como el momento en que un niño explica a sus compañeros en clase: "esto son espinas de nopalera carrera. Y las espinas sirven para ahuyentar a las brujas. Por si hay un bebé recién nacido para que no lo chupe la bruja" (min. 26:05).

La transmisión de saberes ligados al trabajo también ocupa un lugar central en la configuración de la identidad comunitaria. Cuando un niño pregunta a su madre: "¿cuándo aprendió a trasquilar?", ella responde: "pues la necesidad me obligó y yo me puse a trasquilarlas, como pude hijo, aunque quedaron medio tijereteadas" (min. 33:10). El testimonio subraya la dureza del aprendizaje forzado por la precariedad, que define tanto la vida adulta como la iniciación infantil. En la misma línea, otro niño recuerda con naturalidad: "es lo que hago desde chiquito. Ayudo a mi papá con el arado o tiro semilla" (min. 41:26), testimonio que expone la asimilación temprana de las labores agrícolas como parte inseparable de su identidad.

La intimidad se vuelve aún más palpable en relatos vinculados al cuerpo y al ciclo vital. Por ejemplo, una niña narra a otra más pequeña su primera menstruación: "A los 11 años me

sucedió eso, es algo que no sabía. Y ya llegando a mi casa, me vio mi mamá manchada y entonces me explicó cómo era eso. Cuando seas más grande lo vas a ir entendiendo. Es algo que pasa cada mes" (min. 1:15:48). Este diálogo funciona no solo como transmisión de saberes individuales, sino también como un acto de socialización de conocimientos específicos de la comunidad, revelando cómo ciertas experiencias corporales y ciclos de vida se integran en redes de aprendizaje y pertenencia colectiva.

Incluso las anécdotas domésticas y aparentemente triviales contribuyen a este mosaico de identidad: "cuando estabas chiquitito te saqué una garrapata del oído" (min. 29:01), dice una madre a su hijo. Estos relatos no solo preservan recuerdos personales, sino que inscriben en la memoria colectiva los cuidados y las relaciones intergeneracionales que sostienen a la comunidad.

El eco muestra cómo la identidad local o comunitaria se configura a partir de testimonios fragmentarios, cotidianos, que en conjunto componen un mosaico de la memoria. Este tipo de identidad se articula en torno a la pertenencia a un territorio concreto —como un pueblo, un valle, una región— y se sostiene en la interacción diaria entre sus habitantes. Las voces recogidas revelan la relación estrecha entre territorio, trabajo agrícola, creencias y vínculos familiares.

Si bien este nivel de identidad local o comunitario puede incorporar expresiones lingüísticas y prácticas heredadas, su anclaje principal radica en la experiencia compartida del lugar y en la cotidianidad, más que en una adscripción étnica formal. Esta precisión es clave para introducir el siguiente nivel: la identidad étnica. A diferencia de la anterior, la identidad étnica no se define únicamente por la vida comunitaria y la memoria, sino por la afirmación consciente de genealogías culturales, lenguas originarias y prácticas ancestrales, en un marco de resistencia frente a procesos históricos de homogeneización cultural.

8.1.3.6. Identidad étnica

La identidad étnica se construye a partir de pertenencias culturales compartidas, como la lengua, las cosmovisiones, las prácticas rituales y las formas de vida comunitarias, y refleja dimensiones fundamentales de cohesión y memoria colectiva. En este sentido, la identidad étnica está directamente vinculada con el concepto de etnia, entendida como:

> Un conglomerado humano, de dimensiones diversas, con una especial y propia relación con un territorio […] que reconocen una historia común que les provee particularidades relativamente estables de lengua y cultura; y que poseen autoconciencia de unidad y diferencia de otros conglomerados humanos (Di Bernardi, 1998, p. 309 en Rovira, 2022, p. 129).

Como señala Rovira (2022):

> Las identidades étnicas, como otras identidades colectivas, delimitan su territorio y sus fronteras, definiendo las relaciones con los 'otros'; puntualizan el adentro y el afuera, así como significan y resignifican las estructuras grupales. Además, conservan y modelan su pasado para vivir su actualidad, proyectar su forma y contenido hacia adelante, no siempre idénticas a sí mismas, sino incorporando los cambios producidos en las sociedades en las que se manifiestan (p. 130).

Estas definiciones resaltan que la identidad étnica no es estática, sino que constituye un proceso dinámico que se transforma en interacción con su entorno social e histórico, integrando tanto elementos objetivos como subjetivos.

Históricamente, la relación entre distintos grupos étnicos ha estado mediada por jerarquías sociales que asignaban privilegios o exclusión según criterios raciales y culturales. En la América colonial, por ejemplo, los europeos o criollos ocupaban la cúspide social, seguidos por mestizos y mulatos, mientras que los pueblos indígenas y afrodescendientes se situaban en la base de la pirámide. Estas diferencias no solo se expresaban en el estatus social, sino también en prácticas concretas de dominación: como advierte Stolcke (2009), "el abuso sexual de las mujeres indias era una práctica común" y que "la subyugación de la población indígena y la explotación de un creciente número de esclavos negros importados de África" evidencian cómo funcionaban y se reproducían esas estructuras de poder.

Restall (2003) refuerza esta idea, afirmando que los sistemas coloniales europeos definieron "la jerarquía social mediante la asignación de privilegios y exclusión basados en la ascendencia racial y cultural" (p. 47).

Asimismo, la doctrina de la limpieza de sangre, recogida por Lira Montt (1995), establecía que "la doctrina teológico-moral de limpieza de sangre tardo medieval prescribía las identidades y la jerarquía social en lo político, lo moral y religioso así como la manera de

perpetuarlos en el tiempo" (pp. 33-34).

En el contexto del documental testimonial iberoamericano, esta doble dimensión —cultural y política— se hace visible en obras que representan comunidades históricamente subalternizadas desde sus prácticas, sus lenguajes y sus formas de autorrepresentación o enunciación.

Un ejemplo de representación de la identidad étnica gitana es el documental *La Chana* (2016), dirigido por la cineasta croata Lucija Stojević y de producción española, que narra la vida de Antonia Santiago Amador, bailaora gitana y referente del flamenco. El documental recorre su trayectoria artística desde los inicios, al tiempo que incorpora testimonios íntimos que evidencian la intersección entre su identidad gitana y su vida personal y profesional.

El documental destaca elementos de la lengua caló, que funcionan como marcadores de pertenencia cultural. En una entrevista, la bailaora explica el origen de su apodo: "Chana" proviene del caló y significa "que sabe mucho". Además, aclara: "Los gitanos dicen 'lo que chanela'" (min. 17:20). La inclusión de esta explicación sitúa la lengua como signo de memoria y autoidentificación.

Asimismo, el documental evidencia cómo las normas culturales de la comunidad gitana influyeron en sus decisiones y oportunidades profesionales. La artista rememora la respuesta de su padre cuando su tío la invitó a bailar: "mi padre dijo que no, porque antes decían que las mujeres artistas eran malas" (min. 05:13). Esta anécdota refleja cómo los patrones de género tradicionales de la comunidad condicionan el acceso de las mujeres a ciertos espacios artísticos y sociales.

Los testimonios de La Chana también ponen de manifiesto las jerarquías patriarcales propias de la cultura gitana, que incidieron en su vida familiar y profesional:

> Peter Sellers quiso llevarme a Hollywood, pero no pudo ser porque alguien lo impidió. En la comunidad gitana, el hombre es el hombre, y la mujer, pues, está ahí, pero el hombre es el que manda. No te puedes deslizar en ningún sentido porque tienes las de perder (min. 21:37).

Esta afirmación muestra la coexistencia de talento y limitaciones dentro de su identidad étnica y de género.

Asimismo, La Chana describe con claridad las normas internas que regulaban el comportamiento femenino: "había un estipulado, una cosa para la mujer: tú a callar y a obedecer, porque el hombre así lo mandaba" (min. 44:00). Esta declaración refuerza la presencia de un machismo institucionalizado que condicionaba la autonomía y la voz de las mujeres dentro de su comunidad, articulándose como un elemento central en la construcción de la identidad de género gitana.

De manera paralela, el documental aborda experiencias de violencia y subordinación que atraviesan la vida personal de la bailaora:

> Tenía dos costillas estropeadas, porque el padre de mi hija me las rompió. Tenía envidia, tenía rabia y me anuló, y yo no le dejé porque estaba amenazada. Era mi señor, mi dueño y yo era su sierva. Me sentía sola, porque yo de mi tragedia, digamos, no podía decir nada (min. 35:14).

El testimonio se refuerza de forma visual con la utilización de imágenes de archivo y la composición de los planos, como el plano detalle en el que su brazo es sujetado en una fotografía **[Figura 163]**, que ilustra la presión ejercida por las estructuras patriarcales dentro de la comunidad gitana.



Figura 163. Detalle del brazo del marido sujetando a su mujer en *La Chana*

De manera simultánea, el documental integra elementos simbólicos de la cultura gitana, como la música, el baile y la indumentaria característica del flamenco, los cuales refuerzan la representación de la identidad étnica y cultural de la protagonista **[Figura 164]** y se articulan con los sentimientos y emociones de su experiencia, expresada por la bailaora durante la película: "cuando bailaba era mi luz, donde yo me sentía viva, fui feliz bailando, yo nací para bailar" (min. 36:50).



Figura 164. Escenario flamenco, bailaora, detalle de
indumentaria y calzado y un hombre
con guitarra en *La Chana*

En este sentido, *La Chana* resulta pertinente para este nivel de análisis porque permite observar cómo el documental representa una identidad étnica atravesada simultáneamente por lengua, memoria, tradición artística y relaciones de poder. De este modo, la película visibiliza rasgos culturales asociados a la comunidad gitana y problematiza sus tensiones internas, evitando una representación folclorizante o esencialista.

8.1.3.7. Identidad de género

La identidad cultural no puede comprenderse al margen de las construcciones sociales que definen el género y la sexualidad en cada contexto histórico. En las sociedades iberoamericanas modernas, estas construcciones han estado atravesadas por una lógica binaria, jerárquica y patriarcal, en la que la masculinidad ocupa una posición hegemónica frente a la feminidad. Tal como afirma Trujillo (2016), "vivimos en una cultura de categorías, donde se nos presenta la realidad en forma de binarismos hombre/mujer, hetero/homo, público/privado, igual/diferente" (p. 134). Esta matriz heterosexista ha configurado los roles de género como opuestos y excluyentes, relegando otras formas de expresión sexual al terreno de lo "anormal", "defectuoso" o "marginal" (Cobos, 2016, p. 134).

Sin embargo, la identidad de género no se agota en la dicotomía hombre/mujer. Desde la antropología y los estudios culturales se reconoce que "hay una increíble variedad de escenarios, en los que se da el transgenerismo y la sexualidad entre personas del mismo sexo", incluyendo sociedades con "tres géneros o géneros supernumerarios como construcciones sociales e individuales" (Gómez Suárez, 2016, p. 184). Esta constatación cuestiona el paradigma binario y abre paso a la perspectiva queer, entendida como "un conjunto de prácticas políticas y teorías" que se rebelan contra la norma sexual y que "refleja la diversidad de las denominadas sexualidades periféricas" (Trujillo, 2016, p. 172). La teoría queer, junto con el feminismo radical y los planteamientos foucaultianos, entiende lo sexual "como una construcción social moldeada por relaciones de poder a través de mecanismos que producen oposición, dominación y resistencia" (Trujillo, 2016, p. 185).

En este sentido, el documental testimonial iberoamericano contemporáneo se constituye en un espacio para visibilizar, cuestionar y resignificar estas identidades. Como dispositivo cultural, el documental queer "debe oponerse activamente a la violencia, el racismo, la homofobia y la transfobia" (Beck et al. 2001, p.17 citado en Alcoba, 2016, p.63), desestabilizando el imaginario binario y proponiendo narrativas de diversidad.

En este marco, tanto *El remolino* (2016) como *Memorias de un cuerpo que arde* (2024) muestran cómo la identidad de género se construye y negocia a partir de experiencias personales atravesadas por contextos sociales y culturales específicos. *El remolino* (2016), documental mexicano dirigido por la española Laura Herrero Garvín, expone las tensiones entre la subjetividad individual y las expectativas heteronormativas y patriarcales en contextos rurales iberoamericanos. La obra acompaña a Pedro, un campesino trans que habita con su hermana Esther en una comunidad ribereña de Chiapas, atravesada por las crecidas del río Usumacinta. El documental entrelaza las memorias familiares, las dificultades económicas y las contingencias climáticas con un proceso íntimo de afirmación de identidad que desafía los códigos patriarcales y heteronormativos de la comunidad.

El relato autobiográfico de Pedro pone en evidencia los costos afectivos y físicos que supuso su tránsito de género dentro de un entorno tradicionalista. En uno de los pasajes más significativos afirma: "Ya cuando me abrí el primer hoyito fue que mi mamá se dio cuenta. Después ya fue que me empecé a vestir de mujer y pintarme. Se molestaba mucho. Mi papá también se molestó mucho, me pegaba también. Pero a veces, mientras me pegaban yo les

decía: ‘Mientras más me peguen, más lo hago. Porque yo me sentía bien, era yo’” (min. 35:00). Este testimonio se acompaña de la imagen de su rostro en el retrovisor, que sugiere una mirada al pasado y a sí mismo, antes de mostrarse maquillándose y peinándose como un gesto cotidiano de afirmación identitaria **[Figura 165]**.

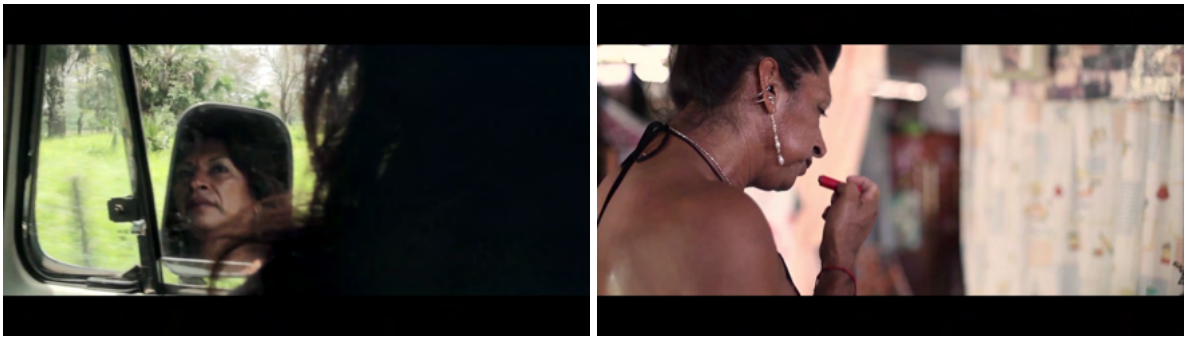


Figura 165. Protagonista en el coche y maquillándose en *El remolino*

El testimonio también muestra sus deseos y aspiraciones más allá de la vida cotidiana: “El sueño que tengo es encontrar pareja”, “Otro sueño que tengo, pero no sé cuánto costará, es el implante de senos y de las pompas”. Estos anhelos ponen en evidencia la tensión entre sus expectativas y las limitaciones sociales y económicas que las dificultan, al mismo tiempo que reflejan su determinación personal para afirmarse.

En paralelo, la voz comunitaria expone la persistencia del imaginario heteronormativo y religioso. Uno de los testimonios lo expresa de forma contundente: “Dios hizo el hombre e hizo a la mujer. Pero Satanás ha venido a enfermar al hombre y a la mujer. Aquí llueve parejo. Si él no ha buscado mujer es porque él no ha querido, porque él es hombre” (min. 44:22). Este discurso reproduce la lógica binaria y patologizante señalada por Trujillo (2016) y Cobos (2016), donde la diferencia sexual disidente se concibe como desviación moral o enfermedad. Asimismo, otras voces femeninas revelan la desigualdad de género en la comunidad: “Tú no puedes hablar tanto por ser mujer. Sí me gustaría que la gente pensara diferente, y por eso tengo que estar trabajando así duro” (min. 47:00).

El documental articula así un espacio de múltiples memorias y tensiones: por un lado, la subjetividad de Pedro marcada por insultos y violencia física (“Me decían que yo era un puto, un maricón. Que yo era hijo del diablo”, min. 55:32); por otro, la autocrítica de su padre (“Era yo un ‘perdío’, no supe administrar a mis hijos”), que abre fisuras en el discurso patriarcal; y, de fondo, la amenaza constante de la naturaleza como recordatorio de

vulnerabilidad colectiva: “Lo más difícil es el agua que nos viene a rematar a todos” (min. 57:31).

En términos analíticos, *El remolino* construye un paralelismo entre las crecidas del río y las resistencias de género: así como la comunidad debe aprender a sobrevivir a la fuerza del agua, Pedro reafirma su existencia en un medio que lo margina. El documental muestra que la identidad de género no se presenta aquí como un acto de ruptura espectacular, sino como una práctica cotidiana de resistencia que se entreteje con la memoria, la pobreza y el paisaje. En este sentido, el testimonio de Pedro opera como contra-narrativa frente a la matriz binaria heteropatriarcal y encarna el potencial del documental testimonial para cuestionar las estructuras normativas y proponer imaginarios alternativos de diversidad.

De manera complementaria, *Memorias de un cuerpo que arde* (2024) es un documental costarricense, dirigido Antonella Sudasassi, que aborda la construcción de la identidad de género desde la perspectiva de mujeres mayores que relatan experiencias de violencia, sexualidad y memoria. Una de las protagonistas declara: “como me ha costado desaprender (…) lo que significa ser mujer, como me ha costado aprender que no soy mujer, soy una persona. En mi corazón no soy de un género o de otro, no tengo edad, y soy lo que todos somos en el fondo” (min. 42:00). Este testimonio evidencia que la identidad de género no es un atributo fijo, sino un proceso de aprendizaje, resignificación y cuestionamiento de normas impuestas. Otros relatos destacan cómo las construcciones sociales limitaban la experiencia femenina: “muchas piensan que ser femenina es andar bien pintada, bien maquillada y ya”; “el sueño de todas las chiquitas era casarse para tener niños”; “no se habla de que la mujer podía sentir deseo, atracción”; “yo me acuerdo de haber tenido una crisis de identidad, ya no era la mujer joven, la esposa, no era más que una madre con su bebé” (min. 01:05:30).

El documental también aborda experiencias traumáticas y violencia de género. Por ejemplo, una de ellas narra un abuso sexual:

> Una vez me mandó a trabajar a una casa mi abuela, tenía como 11 años. Cuando yo estaba trabajando vi que sacaron a las hijas de ellos. Y se quedaron ellos dos y me llamaron al cuarto. y ellos se acostaron y empezaron a tener relaciones y yo los estaba viendo. Yo estaba toda nerviosa.Y entonces, después me mandó a bañarlo a él. Y dice: “restriéguele bien ahí”. Y yo con esas manicas chiquiticas restregándole ahí (min. 21:50).

Durante su testimonio, la cámara no muestra los hechos directamente, sino que se centra en la angustia y el miedo de una niña que encarna los sentimientos de la testigo. Mientras se escucha su testimonio solo se observa la angustia y miedo de una niña que representa los sentimientos de la testigo **[Figura 166]**.



Figura 166. Actriz que representa el hecho traumático de la infancia en *Memorias de un cuerpo que arde*

Otra participante describe la internalización de la culpa y la violencia desde la infancia: "Nos enseñaron a que éramos culpables de muchas cosas (…) Yo pedía perdón, porque me pegaran (…) Cuando fui agredida desde muy niña y quería denunciar, lo primero que me decían era: '¿qué estaba haciendo usted para despertar esos instintos en su primo?' (…) Entonces si me tocaron, si me agredieron sexualmente, bueno usted tuvo la culpa. Entonces mejor calladita, más bonita, mejor no diga nada". La actriz refleja el enfado arrojando objetos al suelo**[Figura 167]**.



Figura 167.Actriz arroja objetos al suelo, expresando su enfado, en *Memorias de un cuerpo que arde*.

Otra voz cómo la violencia afecta la vestimenta y la forma de habitar el cuerpo: "recuerdo que por muchos años, para evitar que me dijeran piropos vulgares o que me tocaran, tenía que no exponerme (…) significaba que mi manera de vestir fuera todo abotonado, todo con cuello de tortuga" (min. 29:52). La actriz refleja visualmente la tristeza y la impotencia mientras ambas repiten: "¿por qué no me escucharon?" (min. 30:50) **[Figura 168].**



Figura 168. La actriz llorando en *Memorias de un cuerpo que arde*

Otra escena combina ficción y testimonio: el marido amenaza con agredir al bebé; según la testigo, él le dijo: "déjeme o le pego a usted", y la actriz responde: "si es tan hombre, pégueme". Más tarde, se la muestra en un hospital, evidenciando el impacto físico y emocional de la violencia (min. 01:16:14) [**Figura 169].**



Figura 169. Secuencia en la que el marido amenaza al bebé, la mujer se interpone y finalmente se muestra en el hospital, en *Memorias de un cuerpo que arde*.

Por último, una protagonista narra violaciones sufridas incluso por su esposo: "una podía ser violada incluso por su esposo (…) Cuando me sentí muy enferma decidí dejarme morir (…) tenía cáncer a nivel de cuello y aun así con todo eso él me seguía violando" (min. 01:20:21).

En conjunto, ambos documentales evidencian que la identidad de género en el contexto iberoamericano no puede entenderse de manera aislada ni binaria. Mientras *El remolino* enfatiza la autoafirmación de un sujeto trans dentro de un espacio comunitario tradicionalista, *Memorias de un cuerpo que arde* muestra cómo la experiencia femenina y la memoria traumática se negocian a través de cuerpos simbólicos y la performatividad de la representación.

Ambos casos subrayan que la identidad de género es un proceso dinámico que se construye en la intersección de experiencias personales, normas comunitarias y estructuras sociales. No es una vivencia exclusivamente individual, sino una realidad relacional que se negocia en la

interacción cotidiana con los otros, y que se ve constantemente atravesada por memorias colectivas, limitaciones materiales y resistencias culturales.

Esta dimensión relacional permite introducir el siguiente nivel de análisis: la identidad construida a partir de la participación social, donde la agencia de los sujetos se expresa no solo en la autoafirmación personal, sino también en las formas colectivas de organización, colaboración y resistencia que configuran el tejido comunitario.

8.1.3.8. Identidad construida a partir de la participación social

La identidad construida desde la participación social se articula con lo que Henry Jenkins (2006) describe como "culturas participativas", en las que los individuos no son simplemente consumidores, sino que se requiere su participación activa (p. 3). Esta idea resulta especialmente relevante para comprender este nivel de análisis, centrado en formas de autopercepción colectiva que se configuran y reformulan a través de la intervención social directa.

La autopercepción social constituye un terreno inestable y contingente. Una sociedad puede pasar de una narrativa de orgullo nacional a un discurso de crisis identitaria en poco tiempo, dependiendo de los acontecimientos que marquen la agenda pública y de los relatos e imágenes que circulen en los medios de comunicación. En este sentido, se trata de un campo donde el documental, especialmente en sus formatos más abiertos y participativos, interviene activamente en la configuración de esa mirada colectiva sobre sí misma.

Los documentales colaborativos y los webdocs participativos resultan particularmente ilustrativos de esta dinámica. Al ceder parte del control narrativo a los propios protagonistas —o incluso a los espectadores—, estos formatos desestabilizan la autoridad tradicional del realizador y convierten el relato en un campo donde múltiples voces se entrelazan para dar forma a una identidad compartida. Este gesto no solo implica una democratización del proceso narrativo, sino que hace visible el carácter plural, negociado y provisional de la identidad colectiva.

8.1.3.8.1.Los docuwebs colaborativos y el documental social participativo[14]

La identidad autopercibida que emerge en los docuwebs colaborativos se define por su carácter abierto, mutable y comunitario. En este marco, Gaudenzi (2013) propone entender el documental interactivo como "documentales vivos" (p. 9), es decir, como una forma dinámica y relacional que se transforma en la interacción con sus usuarios, sus sujetos y su entorno. Desde esta perspectiva, en algunos documentales interactivos participativos "es la totalidad de los puntos de vista presentes la que ilustra las características comunes de los individuos, ya que ninguna entrevista individual sería suficiente para abordar temas tan amplios" (Gaudenzi, 2013, p. 24). De este modo, la obra no presenta una verdad única, sino un mosaico de perspectivas que permite a los usuarios construir su propio punto de vista a partir de la diversidad de historias (Gaudenzi, 2013, p. 24).

Aunque esta formulación se refiere específicamente al documental interactivo, resulta útil también para pensar ciertas prácticas del documental social participativo, en las que la memoria y la identidad se construyen de forma colectiva mediante procesos de colaboración y circulación compartida del relato.

En este nivel, la narración se presenta como un espacio en permanente construcción, donde los límites de la obra se expanden con cada nueva aportación de los usuarios. El rol del realizador se desplaza de la autoridad central a la figura de facilitador, y los participantes asumen un papel activo en la generación de contenido, la organización de materiales y la circulación del relato.

Un ejemplo destacado de esta lógica colaborativa se encuentra en el proyecto español *Ida e Volta* (Play-Doc, 2017), dirigido y coordinado por la catalana Marta Andreu. Este proyecto surge del taller *El Retrato Filmado* (2009-2013) y se desarrolló a partir de la inquietud de explorar cómo elaborar un retrato filmado y qué implica capturar en imagen la existencia del otro. Como explican los responsables del proyecto:

> Todo empezó con una inquietud: ¿Cómo elaborar un retrato filmado? ¿Qué implica atrapar en imagen la existencia del otro? Para explorarlo (...) convocamos a un grupo de cineastas e invitamos al mismo número de personas para que se prestaran a acoger a un cineasta en casa y a ser filmadas por él. (...) Siete cineastas se convirtieron en el

[14] Término "documental social participativo" extraído de Sucari, (2020), p.301

> núcleo del proyecto, el Laboratorio del Retrato Filmado, que tuvo lugar entre 2009 y 2013: Adriana Fernández, Lucía Catoira, Noemí García, Pilar Monsell, Diana Gonçálvez, Xacobo Sanmartín y Pela del Álamo. Ellos y sus protagonistas, Fina, Marina, Chus, Rodrigo, Palmira, Pepe y Celso (...) Y de ello quedó una huella en forma de película colectiva. Mejor dicho, cinco. *Ida e Volta* es el título que recibieron esas cinco películas, resultado del trabajo en el taller que se desarrollaba cada año durante el festival: el retrato como encuentro, el retrato-memoria, el retrato-deriva, el retrato-paisaje y finalmente el retrato-espejo. Hoy hemos querido recuperar esas experiencias y provocar una reflexión en torno a ellas, fijarlas y compartirlas. Así nace este objeto en forma de página web, donde el espectador, convertido en usuario para la ocasión, podrá revisitar lo que fue el Laboratorio del Retrato Filmado y las 'idas e voltas' que resultaron de él[15].

En *Ida e Volta*, los participantes generan contenidos audiovisuales sobre sus experiencias personales, articulando un relato colectivo donde cada contribución amplía y transforma la narrativa general. La obra funciona como un webdoc interactivo que permite al espectador, convertido en usuario activo, explorar las diferentes capas de los retratos filmados, construyendo así su propia interpretación del material. Este proyecto ilustra cómo la identidad puede construirse de manera abierta y participativa, en la que el rol del realizador consiste principalmente en facilitar la organización y circulación del contenido, mientras los protagonistas se convierten en coautores de su propia representación y del relato colectivo.

Ejemplos ya analizados como *Las Sinsombrero* (Lab RTVE, 2015), *Oficios Creativos* (2021) de Mariana X. River y *Proyecto Quipu* (2017) de María Court y Rosemarie Lerner, muestran cómo los webdocs colaborativos convierten al público en coautor del relato. A través de aportes en redes sociales, envío de materiales o respuestas directas a testimonios, estas obras generan narrativas vivas que se amplifican y transforman colectivamente, configurando identidades en diálogo continuo entre narradores y audiencia.

La identidad que surge de estos formatos puede ser ampliada o reconfigurada por la comunidad, y actúa como catalizador de nuevas autopercepciones colectivas, ofreciendo un espacio para que la sociedad se piense, se nombre y se reconstruya en tiempo real.

---

[15] M. Andreu, *Web doc Ida e Volta*, Play-Doc, 2017, recuperado el 07 de marzo de 2025 de https://www.play-doc.com/_oldfestival/es/web-doc-ida-e-volta/.

Los webdocs colaborativos operan como laboratorios narrativos donde la identidad se construye en tiempo real y de manera colectiva. La autopercepción social que de ellos emerge es dinámica y plural, y revela que la identidad es un proceso de negociación constante.

Esta dimensión abierta y dialógica conecta con el documental social participativo (DSP), cuya característica central es la implicación activa de los protagonistas en las fases del proceso creativo. Los participantes asumen un papel en la producción audiovisual —mediante la filmación de sus propios entornos y experiencias— y, en ocasiones, en la organización y montaje del material.

Este modelo desplaza a la comunidad del lugar de objeto de observación hacia el de sujeto creador y coautor del relato, lo que transforma la práctica documental en un espacio de colaboración. De este modo, el DSP se convierte en un mecanismo de empoderamiento colectivo, favoreciendo la apropiación del discurso por parte de quienes lo protagonizan y posibilitando la elaboración de narrativas que integran sus valores, memorias y visiones propias. En consecuencia, el proceso participativo no solo fortalece la identidad cultural compartida, sino que también contribuye a la preservación y circulación de memorias comunitarias desde una perspectiva interna.

Sucari (2020) destaca que los grupos de video comunitario surgieron en los años setenta con la intención de acercar el audiovisual a la ciudadanía y empoderar a sus protagonistas:

> Las formas de este acercamiento no solo revestían un carácter de innovaciones en las maneras de las narrativas a través de la construcción colectiva del relato audiovisual, sino que además la accesibilidad a la tecnología del vídeo permitía acercar a diferentes comunidades a los procesos de producción audiovisual, creando una frontera híbrida entre el saber hacer del denominado equipo de producción, y el saber estar de los protagonistas del film (p. 300).

Esta perspectiva destaca que los DSP reconfiguran la relación entre autor y protagonista, orientando la producción hacia la comunidad implicada más que hacia un público masivo (Sucari, 2020, p. 300). Como señala Sucari (2020), “los videos documentales producidos en esta fórmula colaborativa, más que dirigidos a un público de consumo televisivo, estaban dirigidos a la propia comunidad de origen” (p. 300). De este modo, la narrativa se construye a

partir del diálogo entre los participantes, y el proceso creativo funciona como un mecanismo de visibilización y fortalecimiento social.

En este contexto, Wight (2012) distingue tres tipos diferentes de documentales según la aparición de los realizadores en las obras audiovisuales finales:

> Los documentales indicativo-participativos son aquellos que son íntegramente producidos por una comunidad sin necesidad de ningún realizador profesional. En el otro extremo se encontrarían los documentales externo-participativos, en los cuales un realizador profesional facilita la producción e interviene en la toma de decisiones. Por último, y a caballo entre estos dos modelos, se encuentran los documentales reflexivo-participativos. En estos un realizador profesional se integra en la comunidad y participa como un miembro más incluyendo o no sus propias ideas (p.3-4, citado en Villanueva Baselga, 2015, p. 122).

Un ejemplo destacado de documental social indicativo-participativo se encuentra en el proyecto español *Artxiviu*, cuyo nombre es un acrónimo de archivo, arte y vida, desarrollado con la colaboración de la Fundació Assut, la Universidad Politécnica de Valencia y el Laboratorio de Creaciones Intermedia[16]. Según la propia página web del proyecto**:**

> Los protagonistas de la historia agraria de la Huerta de Valencia van haciéndose viejos sin que hasta ahora nadie se haya ocupado de recoger, ordenar y divulgar sus recuerdos y experiencias. Este formidable caudal de saberes, indispensable para entender estos paisajes culturales del agua, es el objeto de Artxiviu de l'Horta, un proyecto que indaga en esta memoria y esta realidad, y que pretende ser archivo y vehículo de conocimiento, conservación y creación [17].

El proyecto responde a la necesidad de preservar el patrimonio cultural y social de la Huerta de Valencia, un territorio cuya memoria y tradiciones están amenazadas por la pérdida del relevo generacional en el medio agrícola y la consecuente fractura intergeneracional. Como indican los responsables del proyecto**,** "gran parte de este patrimonio inmaterial, de los

[16] Artxiviu, "Información sobre el proyecto", recuperado el 03 de enero de 2026 de https://artxiviu.org/es/informacion/
[17]Artxiviu, "Información sobre el proyecto", recuperado el 03 de eneroo de 2026 de https://artxiviu.org/es/informacion/

conocimientos y ‘ecosaberes’ de los habitantes de mayor edad, no pasa a las siguientes generaciones y está perdiéndose de manera irreversible [18] ”.

Dentro del proyecto, una de sus iniciativas más relevantes son los denominados “archivos domésticos”, que consisten en materiales audiovisuales creados por los propios vecinos de L’Horta utilizando cámaras y dispositivos cotidianos domésticos, sin intervención de un equipo profesional. Estos archivos se desarrollan a través de la convocatoria anual “Rec a Manta”, en la que los participantes realizan entrevistas a familiares, amigos o vecinos mayores sobre experiencias, anécdotas y objetos relacionados con la Huerta, con el objetivo de enriquecer la base de datos de saberes tradicionales[19].

La iniciativa constituye un espacio en línea abierto a la participación comunitaria, en el que cualquier miembro puede subir material videográfico que documenta recuerdos, creencias e historias de los habitantes mayores del lugar. Los videos deben cumplir ciertos requisitos, entre ellos: tener una duración máxima de cinco minutos, consistir en una conversación entre entrevistado y entrevistador en un lugar significativo para la persona filmada, centrarse en un momento histórico, una anécdota de la vida en la Huerta o un objeto relacionado con ella, y registrarse en la lengua materna de los participantes[20].

En estos videos, los planos suelen ser fijos, aunque a veces se observan movimientos de cámara vacilantes o inestables, y las conversaciones se desarrollan de manera cercana y cálida, entre familiares o personas de confianza en escenarios cotidianos, lo que permite que los mayores se muestren naturales frente a la cámara **[Figura 170]**. En algunos casos, el entrevistador no aparece en imagen, y solo se percibe su voz en off o las respuestas del entrevistado con cortes de cámara. La ventaja de este formato es la sensación de naturalidad y cercanía que transmite al espectador, mientras que la limitación principal es la calidad técnica, que a veces dificulta la comprensión de los testimonios.

[18] Artxiviu, “Información sobre el proyecto”, recuperado el 03 de enero de 2026 de https://artxiviu.org/es/informacion/
[19] Artxiviu, “Archivos domésticos”, recuperado el 03 de enero de 2026 de https://artxiviu.org/es/informacion/
[20] Artxiviu, “Actividades”, recuperado el 03 de enero de 2026 de https://artxiviu.org/es/informacion/



Figura 170. Habitantes de la Huerta de Valencia en *I Rec a Manta*, *Artxiviu*

Las entrevistas de los archivos domésticos de *Artxiviu* documentan la vida en la Huerta de Valencia a través de recuerdos y experiencias de sus habitantes mayores. Abordan la agricultura tradicional y el trabajo cotidiano en el campo, así como la autosuficiencia y el manejo de recursos locales. También recogen anécdotas familiares, técnicas y conocimientos prácticos, junto con la relación de la comunidad con su entorno y productos característicos de la huerta.

Estas narraciones permiten conservar los conocimientos tradicionales y la memoria colectiva, reflejando las prácticas sociales y la identidad de los habitantes de la Huerta de Valencia. Esta propuesta adquiere un carácter híbrido: por un lado, comparte con el documental social participativo el hecho de que los protagonistas intervienen activamente en la creación audiovisual y se convierten en autores de sus propios relatos; por otro lado, se inserta en la lógica del webdoc colaborativo, ya que los materiales audiovisuales generados se organizan en una plataforma interactiva abierta, que funciona simultáneamente como archivo vivo, espacio de memoria y herramienta de mediación cultural.

En este sentido, *Artxiviu* articula un modelo de preservación patrimonial en el que la producción comunitaria se integra en una narrativa expandida de circulación digital.

Para terminar con este apartado, la identidad cultural se revela como un concepto de límites difusos, condicionado por intereses políticos, disputas históricas, intervenciones externas, lógicas comerciales y procesos de autodefinición social. En este sentido, es fundamental tener en cuenta "las expresiones autorizadas o recibidas y las expresiones subversivas de identidad" (Smith, 2006, p. 48), pues ambas coexisten y se confrontan dentro de estos niveles.

En definitiva, los distintos niveles de identidad cultural no aparecen en el documental testimonial iberoamericano contemporáneo como categorías cerradas ni aisladas, sino como dimensiones que se cruzan, se superponen y se reformulan en cada obra. Los recursos poéticos, las mediaciones formales y, en algunos casos, las formas expandidas del testimonio no solo inciden en la manera de representar esas identidades, sino también en el modo en que estas se vuelven visibles, discutibles y compartidas. Desde esta perspectiva, el documental no se limita a mostrar identidades ya dadas, sino que interviene activamente en su construcción, en su transmisión y en sus disputas. Esta complejidad plantea, a su vez, interrogantes sobre las condiciones éticas de esa representación, cuestión que se abordará en el siguiente apartado.

8.2. Consideraciones éticas en la representación de identidades culturales

La representación de identidades culturales en el documental testimonial ha estado históricamente atravesada por riesgos éticos, desde la reducción de comunidades a estereotipos hasta la apropiación de la voz del sujeto filmado **[Tabla 12]**. Estos dilemas no son nuevos, pero adquieren matices específicos en el documental contemporáneo iberoamericano, donde las condiciones de producción, circulación y recepción de imágenes han cambiado.

En el instante en que la cámara registra un testimonio, la memoria se transforma en objeto cultural y, como tal, entra en los circuitos de producción, circulación y consumo. Este tránsito plantea interrogantes esenciales: ¿a quién pertenece la voz una vez filmada?, ¿en qué momento la visibilización se convierte en apropiación?, ¿cómo impedir que la memoria, al ser incorporada al espectáculo cultural, pierda su densidad histórica y su potencia política? Estas preguntas evidencian que las identidades culturales se negocian y disputan en el espacio audiovisual.

Riesgo ético	Descripción	Manifestaciones concretas	Consecuencias para la identidad
Reducción cultural	Reducir una comunidad a un repertorio restringido de rasgos estereotipados, invisibilizando su diversidad interna.	Selección y repetición de elementos culturales que excluyen otras expresiones.	Empobrecimiento de la complejidad cultural; distanciamiento entre comunidad e imagen proyectada.
Mercantilización y espectacularización	Transformar prácticas culturales en objetos de consumo y espectáculo, perdiendo su contexto y significado.	Priorización del atractivo visual y comercial por encima del sentido cultural.	Descontextualización; banalización de la práctica; refuerzo de miradas coloniales.
Exotización o mirada colonial	Presentar la diferencia cultural como elemento pintoresco, decorativo y carente de contexto histórico-social.	Representación de rasgos culturales sin profundizar en su función y significado.	Pérdida de agencia de la comunidad; reducción a objeto de contemplación.
Absolutización de la representación	Asumir la imagen mostrada como verdad única e incuestionable sin problematizar su construcción.	Ausencia de cuestionamiento sobre quién define y decide la representación.	Invisibilización de narrativas divergentes; reforzamiento de discursos dominantes.
Fragmentación y recodificación de la voz	Uso del testimonio como legitimación sin preservar la voz como autoría real del discurso.	Integración de voces sin garantizar su autonomía narrativa.	Pérdida de autonomía del sujeto representado; instrumentalización del testimonio.
Exclusión o estigmatización	Invisibilizar identidades, voces o experiencias, o representarlas de forma que refuerce prejuicios negativos.	Omisión de ciertos grupos; selección sesgada que marginaliza lo "incómodo" o lo "conflictivo".	Refuerzo de discriminación; debilitamiento del sentido de pertenencia; autoestigmatización.
Turismo teórico[21]	Apropiación del sufrimiento o marginalidad como recurso discursivo sin compromiso real con la comunidad.	Uso de lo "étnico" o lo "subalterno" como dispositivo estético para discursos postmodernos.	Fetichización del Otro; invisibilización de su agencia en beneficio de la experimentación formal.

[21] Caren Kaplan (1996) se refiere a este término como "lugares de escape o descolonización para el colonizador", en Russell, 1999, p.24

Estetización del Otro	Priorizar la experimentación formal y estética sobre la dimensión política y ética de la representación.	Composición poética que desplaza la voz y experiencia real de los sujetos hacia metáforas visuales.	Dilución del sentido histórico y social; pérdida de veracidad; transformación del sujeto en objeto de contemplación.
Apropiación cultural extractiva	Uso de materiales culturales (rituales, testimonios, imágenes) para fines artísticos sin retorno ni contexto.	Incorporación de archivos o relatos sin procesos colaborativos o consentimiento informado.	Despojo simbólico; explotación estética de la memoria ajena.

Tabla 12. Riesgos éticos en la representación de identidades culturales en el documental testimonial. Tabla de elaboración propia.

El acto testimonial en el documental de identidad cultural posee una naturaleza doble. Por una parte, contribuye a la creación de comunidad y memoria, y puede fortalecer procesos de identificación cultural y resistencia. Por otra, expone al sujeto representado a los riesgos inherentes a la mediación visual: su voz puede ser fragmentada, recodificada o incluso mercantilizada, diluyendo o distorsionando su sentido original. Este delicado equilibrio entre visibilización, performatividad y ética constituye uno de los núcleos problemáticos del iberoamericano contemporáneo y abre un campo para examinar cómo se construyen y cuestionan identidades culturales a través de la práctica cinematográfica testimonial.

En este punto resulta esclarecedora la reflexión de Trinh T. Minh-ha (1991), quien advierte que:

> Para autenticar una obra, se vuelve entonces crucial demostrar o hacer evidente cómo este Otro ha participado en la construcción de su propia imagen; de ahí, por ejemplo, la prominencia del estilo de "cadena de entrevistas" y de la estrategia de testimonio oral con "cabezas parlantes" en las prácticas cinematográficas documentales. Esto se denomina a menudo "dar voz", aunque estas voces "dadas" nunca conforman verdaderamente la Voz de la película, siendo utilizadas en su mayoría como dispositivos de legitimación (p. 67)

A partir de esta consideración, pueden distinguirse algunos de los principales riesgos éticos de la representación audiovisual de identidades culturales.

8.2.1. Reducción cultural

Este riesgo podría aparecer cuando una comunidad es representada a través de un repertorio mínimo de signos culturales, frecuentemente asociados a estereotipos ya consolidados en el imaginario global. Tal fijación ignora la complejidad interna de la comunidad y establece una narrativa monolítica que excluye expresiones heterogéneas. En consecuencia, la identidad se presenta como un conjunto cerrado y ahistórico, borrando procesos de cambio, contradicciones internas y dinámicas de resistencia. Esta operación afecta la percepción externa, pero también puede generar en la propia comunidad tensiones y desacuerdos sobre la autenticidad o legitimidad de dichas imágenes. Un ejemplo ilustrativo sería la representación de España exclusivamente a través de los toros, el flamenco y un bar, operación que, además de empobrecer la complejidad cultural, puede provocar un distanciamiento identitario entre la comunidad representada y la imagen proyectada. Este distanciamiento no se produce únicamente en el plano individual —pues un sujeto puede no reconocerse en ciertas tradiciones, prácticas musicales o vestimentas—, sino que incide en la dimensión colectiva, generando narrativas que excluyen, simplifican o tergiversan la pluralidad de formas de vida que componen la identidad de un grupo.

8.2.2. Mercantilización y espectacularización

Un segundo riesgo, estrechamente vinculado a la lógica contemporánea de circulación de imágenes, es el de la espectacularización de la alteridad. Este fenómeno ocurre cuando las prácticas culturales —por ejemplo, un ritual indígena— son representadas bajo criterios eminentemente estéticos, reducidas a objetos visuales atractivos despojados de su densidad simbólica, histórica y espiritual. En tales casos, la puesta en imagen adquiere la forma de un espectáculo consumible, orientado al entretenimiento o a la curiosidad exótica, en lugar de operar como un espacio de encuentro intercultural o de reflexión crítica.

Esta operación implica una transformación profunda del estatuto de la práctica cultural: de experiencia viva inscrita en un entramado comunitario pasa a convertirse en mercancía simbólica. El problema no se limita a la instancia de circulación —por ejemplo, su inserción en circuitos turísticos o en el mercado global de festivales—, sino que atraviesa el propio proceso de producción audiovisual. Cuando las lógicas de mercado o la búsqueda del impacto visual prevalecen sobre el respeto al sentido cultural, la representación se pliega a los códigos de consumo, adaptándose a las expectativas del espectador global.

El resultado es una imagen fragmentada y descontextualizada, desprovista de historicidad y carga política, que refuerza jerarquías culturales y reproduce miradas coloniales. Así, la otredad deviene espectáculo, sujeta a los imperativos del gusto global y al capital simbólico del exotismo, reafirmando una economía visual en la que el Otro se mantiene como objeto de deseo y consumo.

8.2.3.Exotización o mirada colonial

La representación de la alteridad como elemento puramente decorativo refuerza una visión jerárquica en la que el sujeto filmado aparece como un ser distante, anclado en una temporalidad premoderna. Este mecanismo discursivo desconecta la práctica cultural de su dimensión histórica y social, al tiempo que reproduce el imaginario romántico del "nativo" como figura pintoresca. La mirada que subyace a esta representación puede entenderse como una mirada colonial, en la que la diferencia se construye desde el poder del observador y no desde la experiencia vivida del sujeto. Así, la cámara no observa desde la proximidad crítica, sino desde una distancia estética que convierte la diferencia en ornamento, desplazando cualquier posibilidad de agencia.

8.2.4. Absolutización de la representación

Un tercer riesgo consiste en absolutizar la representación identitaria, asumiéndola como una verdad incuestionable sin problematizar la pregunta fundamental: ¿quién construye esta imagen y con qué intención? La representación en el documental testimonial no es un espejo transparente de la realidad, sino una mediación profundamente marcada por la subjetividad y el posicionamiento político-estético de sus realizadores. Como se ha señalado anteriormente a partir de la reflexión de Sontag (2011), toda imagen implica una operación de selección y encuadre que determina qué elementos se hacen visibles y cuáles quedan fuera del campo de representación (p. 45). Aquello que se muestra queda realzado, mientras que lo que se omite se invisibiliza. Esta operación no es neutra, sino constitutiva de la forma en que el espectador comprenderá la identidad representada.

8.2.5.Fragmentación y recodificación de la voz

Aunque el testimonio es invocado como garantía de veracidad, su integración en el discurso fílmico no siempre respeta la autonomía del hablante. La edición, la selección parcial o la subordinación de la voz a un montaje autoral que impone significados ajenos, convierte el

acto testimonial en un recurso legitimador y no en una instancia real de autoría. Esta recodificación, incluso cuando se presenta bajo la premisa de "dar voz", termina instrumentalizando la experiencia vivida.

8.2.6. Exclusión o estigmatización

Este riesgo emerge cuando determinadas identidades, voces o experiencias son sistemáticamente omitidas o representadas bajo marcos que refuerzan prejuicios sociales. La exclusión no siempre se manifiesta como ausencia total, sino también como una visibilización selectiva que prioriza lo normativo y silencia lo que se percibe como "conflictivo" o "incómodo". Este mecanismo genera una representación parcializada, en la que ciertos grupos —mujeres, disidencias sexuales, minorías étnicas internas— quedan relegados a los márgenes del relato, negando la complejidad constitutiva de la comunidad.

La estigmatización, por su parte, opera mediante asociaciones negativas que inscriben en la identidad colectiva atributos desvalorizados o patologizantes. Así, prácticas culturales son presentadas como atrasadas, violentas o carentes de racionalidad, reforzando imaginarios coloniales y jerarquías culturales. Este proceso no solo condiciona la mirada externa, sino que incide en la autopercepción, propiciando dinámicas de autoexclusión y tensión interna respecto a lo que se considera "digno" de ser mostrado.

En el terreno audiovisual, estos fenómenos pueden expresarse tanto en el plano del contenido —por ejemplo, omitiendo voces disidentes o editando testimonios para enfatizar el conflicto— como en el dispositivo formal, a través de encuadres que dramatizan la carencia o la marginalidad. Un ejemplo ilustrativo sería la representación de comunidades migrantes exclusivamente desde la narrativa del déficit, invisibilizando su agencia política, sus redes de solidaridad o sus expresiones culturales contemporáneas. Este tipo de operaciones no son neutrales: producen una imagen social que legitima la subordinación y la desigualdad, al tiempo que bloquea la posibilidad de una mirada intercultural crítica y horizontal.

8.2.7.Turismo teórico y estetización del otro

Algunas prácticas experimentales asumen la marginalidad, el dolor o la diferencia cultural como materia prima para la creación estética, sin comprometerse con la realidad material de los sujetos implicados. Esta operación, que Caren Kaplan (1996) denomina "turismo teórico", implica el riesgo de convertir al Otro en un espacio metafórico para la crítica

occidental, reduciéndolo a un signo vacío que sirve a agendas intelectuales foráneas. Del mismo modo, priorizar la exploración formal —el montaje fragmentario, la metáfora visual— por encima del valor testimonial podría desplazar la dimensión política y ética, transformando la vivencia en un objeto contemplativo que diluye su historicidad.

8.2.8.Apropiación cultural extractiva

En nombre de la experimentación estética, se incorporan a veces relatos, imágenes o materiales rituales sin mediar procesos colaborativos ni retorno simbólico a la comunidad. Esta práctica reitera la lógica extractivista propia del colonialismo, trasladándose al terreno de la representación audiovisual. El resultado es un despojo simbólico que explota la memoria ajena para sostener la autoría individual del realizador, invisibilizando las relaciones de poder que atraviesan la producción cultural.

El análisis ético de la representación documental exige reconocer que cada testimonio filmado es simultáneamente un acto de preservación y de intervención cultural, en el que el realizador asume una responsabilidad política sobre el modo en que la memoria es inscrita, traducida y difundida en el espacio público.

Desde esta perspectiva, la práctica documental ética requiere garantizar consentimiento informado y colaboración activa de las personas representadas, promoviendo una construcción narrativa que respete la autonomía del relato y evite la manipulación sensacionalista de los testimonios. Esto implica reconocer al testigo no solo como fuente de información, sino como coautor simbólico del discurso audiovisual, cuya voz y experiencia deben preservarse sin distorsiones que trivialicen, comercialicen o instrumentalicen su memoria.

En definitiva, los riesgos examinados muestran que la representación de identidades culturales en el documental testimonial iberoamericano contemporáneo no puede entenderse como un gesto inocente de visibilización. Toda puesta en imagen implica decisiones de selección, jerarquización y mediación que afectan la forma en que una comunidad es percibida, recordada y situada en el espacio público. Por ello, el desafío ético no consiste solo en mostrar culturas e identidades, sino en hacerlo sin reducirlas, fijarlas ni convertirlas en objeto de consumo simbólico. Desde esta perspectiva, una práctica documental responsable

exige atender a las relaciones de poder que atraviesan la representación y preservar la densidad histórica, política y afectiva de las memorias que pone en circulación.

Capítulo 9 / El documental testimonial y el patrimonio cultural

9.1. Fundamentos conceptuales y disputas en torno al patrimonio cultural

Si bien en el capítulo anterior se abordó la identidad cultural como un proceso dinámico, subjetivo y mutable, el patrimonio cultural representa un anclaje más estable de esas identidades. A través de sus manifestaciones tangibles e intangibles, el patrimonio fija memorias y significados compartidos. Prats (1998) define el patrimonio como el "conjunto de reliquias y expresión de una identidad" (p. 132), y lo concibe como un mediador que preserva y transmite saberes, prácticas y bienes reconocidos por las comunidades como parte de su herencia colectiva.

La vinculación entre identidad y patrimonio, aunque frecuentemente asumida como natural, implica procesos activos de construcción cultural. Molano (2007) señala que "la identidad está ligada a la historia y al patrimonio cultural" (p. 74), mientras que, citando a Bákula (2000), afirma que "la identidad sólo es posible y puede manifestarse a partir del patrimonio cultural" (p. 169, citado en Molano, 2007, p. 73). Smith (2006) advierte, sin embargo, que esta relación no es automática: "la idea de 'identidad' tiende a vincularse de manera poco problemática con los conceptos de 'patrimonio', y aunque esta relación no se pone en duda, los procesos mediante los cuales se forjan los vínculos rara vez son identificados" (p. 302). La autora subraya que esta aparente naturalidad oculta el hecho de que estos vínculos deben construirse y recrearse de manera continua, pues no existen automáticamente, y las identidades representadas no dependen solo de las cualidades inherentes del sitio u objeto patrimonial (Smith, 2006, p. 302). En consecuencia, la identidad debe entenderse como un proceso activo de creación y recreación continua, donde los vínculos con el pasado y con los lugares y objetos patrimoniales se negocian y reconfiguran permanentemente.

El documental testimonial iberoamericano resulta especialmente relevante en este marco,porque surge en sociedades atravesadas por dictaduras, violencias políticas, desigualdades y memorias silenciadas, donde el testimonio audiovisual se convierte en una

herramienta de resistencia y reconstrucción histórica. A diferencia de otros espacios, en Iberoamérica el documental no solo registra identidades, sino que las reinscribe políticamente, vinculando memoria, territorio y experiencia vivida. Así, el testimonio contribuye a transformar la memoria en patrimonio vivo, pues —como señala Prats (1998)— la identidad se expresa y se preserva a través de prácticas simbólicas que dan sentido colectivo al pasado (pp. 121, 132).

Prats (1998) advierte que "la representación de una identidad (al nivel que sea), las ideas y valores asociados, incluso la estética de los referentes, no puede estar demasiado alejada del pensamiento social so pena de perder su efectividad, de debilitar la identificación, la cantidad y la calidad de las adhesiones" (p. 133). Este planteamiento resulta fundamental para entender el documental testimonial iberoamericano, pues subraya la importancia de mantener una relación de proximidad entre la representación identitaria y el imaginario colectivo.

Fontal (2007) sostiene que el reconocimiento de la propia identidad requiere apoyarse en referentes tanto tangibles como intangibles, los cuales permiten configurarnos, a la vez, como sujetos individuales y como integrantes de distintos grupos sociales —ya sean familiares, vecinales, urbanos o nacionales— (p. 46). Desde esta perspectiva, el documental testimonial se convierte en un laboratorio de autoafirmación cultural, capaz de producir conocimiento social y afectivo sobre la comunidad.

En este contexto, el documental testimonial funciona como espacio donde los testimonios, archivos y afectos individuales se integran en narrativas compartidas, contribuyendo a la construcción de una memoria social que sostiene y reconfigura la identidad colectiva. Como señala Aprea (2012), "la construcción de una memoria social resulta esencial para comprender la constitución de identidades individuales y colectivas" (p. 9). Así, el testimonio audiovisual articula la experiencia personal con la identidad cultural de la comunidad.

Esta articulación entre memoria, identidad y experiencia colectiva también puede extenderse al ámbito del patrimonio cultural. Tal como advierte Smith (2006), "los conceptos de memoria y recuerdo resultan especialmente útiles para comprender los procesos patrimoniales y para identificar los mecanismos mediante los cuales las personas vinculan su identidad con lugares y eventos patrimoniales, tangibles o intangibles (...) Las memorias colectivas, a menudo relacionadas con la nación, son evocadas, ensayadas y transmitidas, y se legitiman y naturalizan emocionalmente al ser incorporadas dentro del discurso patrimonial"

(p. 302). Esta perspectiva permite entender que el patrimonio no actúa únicamente como contenedor de la memoria, sino también como un proceso vivo de resignificación, mediante el cual las comunidades actualizan sus vínculos identitarios a través de prácticas culturales.

En este capítulo final de la cuarta parte de la tesis se aborda la compleja relación entre documental testimonial, patrimonio cultural e identidad, reflexionando sobre cómo los documentales participan en la construcción discursiva del patrimonio como proceso cultural. Asimismo, se analizan las subjetividades, los riesgos de institucionalización y las tensiones en torno a qué memorias se legitiman como patrimonio y cuáles quedan al margen.

El análisis se organiza en cuatro secciones que responden a los ejes centrales del capítulo. En primer lugar, se presentan los fundamentos conceptuales y los principales debates en torno al patrimonio cultural, interrogando qué significa "patrimonio", quiénes son sus custodios legítimos y cómo se negocian los conflictos en torno a su preservación. En segundo término, se examina la memoria como patrimonio cultural, poniendo el foco en el testimonio documental como recurso patrimonial y como dispositivo de activación identitaria. La tercera sección se dedica a la relación entre documental testimonial y construcción de la memoria, explorando las diversas formas que ésta adquiere en el documental iberoamericano contemporáneo, desde el paisaje-memoria y la posmemoria hasta la resignificación del archivo, la memoria performativa o la participación del espectador. Finalmente, se reflexiona sobre el lugar del documental en los procesos de patrimonialización, considerando si puede ser concebido como bien patrimonial en sí mismo o, más bien, como mediador y agente de transmisión, preservación y resignificación de costumbres, memorias y prácticas culturales.

9.1.1.Definición de patrimonio cultural

El concepto de patrimonio cultural es moderno, surge oficialmente a finales del siglo XX y constituye, al igual que la Historia del Arte u otros campos de legitimación cultural, una construcción inventada y arbitraria que responde a criterios históricos, institucionales y políticos (Prats, 1998, p. 115). En este sentido, las obras y los artistas que han sido reconocidos como referentes en el campo del arte lo fueron en función de decisiones de instituciones y actores con poder de legitimación —museos, academias, cortes, nobleza o, en la actualidad, galeristas e historiadores—, lo que evidencia el carácter contingente de esas selecciones.

De la misma manera, el patrimonio cultural no es un concepto estable, sino un término en constante transformación, ligado a los valores, intereses y disputas de cada sociedad. Prueba de ello es la amplia legislación que ha ido surgiendo y ampliando sus límites y definiciones.

En este contexto, el patrimonio cultural se encuentra vinculado con la cultura de los pueblos, entendida como un proceso vivo y mutable. Tal como señala Prats (1998), "la cultura es cambiante y no se puede conservar, pero sí su conocimiento" (p. 131); por ello, el patrimonio opera como un medio para preservar la memoria colectiva y los significados sociales que configuran una comunidad.

Actualmente se trata un concepto de "carácter polisémico" (Prats, 1998, p. 115) que abarca campos muy amplios y diversos. Un ejemplo de ello es la delgada línea que divide el patrimonio tangible e intangible, cada vez más difusa y entrelazada.

Prats (1998) define el patrimonio cultural "como todo aquello que socialmente se considera digno de conservación independientemente de su interés utilitario" (p. 115). Esta definición pone énfasis en la dimensión social del patrimonio, desplazando la atención hacia los procesos de selección y legitimación que determinan qué bienes, prácticas o expresiones merecen ser preservados.

Por su parte, Smith (2006) destaca que el concepto de patrimonio ha ido incorporando cada vez más elementos culturales, tales como la memoria colectiva, la música, las lenguas y dialectos, la historia oral, las tradiciones, la danza o las habilidades artesanales (p. 56). A pesar de ello, a nivel internacional aún se mantiene una distinción entre "patrimonio" y "patrimonio intangible", una separación que Smith cuestiona al proponer que todo patrimonio debería considerarse desde su origen como inherentemente intangible (p. 56). Asimismo, advierte que las definiciones oficiales del patrimonio, tal como se construyen en el Discurso Autorizado del Patrimonio (Authorized Heritage Discourse, AHD), suelen centrarse en aquello que se considera "valioso", reforzando un sentimiento de orgullo cultural y comunitario, mientras que muchas otras formas de expresión cultural, también significativas para la vida colectiva, quedan marginadas (Smith, 2006, p. 58).

A pesar de que la UNESCO continúa definiendo el patrimonio material e inmaterial como categorías diferenciadas y estructuradas en distintas tipologías de salvaguarda, diversos autores han cuestionado la pertinencia de esta separación. Se ha señalado que dicha división

responde más a marcos institucionales que a realidades culturales efectivas (Smith, 2006; Choay, 2012; Harrison, 2013). Como explica Carvalho (2014), "el patrimonio es un conjunto de relaciones entre elementos tangibles e intangibles y entre seres humanos y objetos" (p. 45). Desde esta perspectiva, el valor patrimonial no reside en las propiedades materiales de los bienes, sino en los significados culturales, emocionales y simbólicos que las comunidades les atribuyen. Un objeto o espacio se convierte en patrimonio precisamente a través de las cualidades intangibles que representa y que son reconocidas colectivamente (Carvalho, 2014).

Este enfoque permite comprender que lo patrimonial no puede reducirse a la mera conservación de objetos o lugares, sino que debe atender también a los procesos culturales y comunicativos que les otorgan sentido. En este contexto, los medios audiovisuales —entre ellos, el documental— constituyen un ejemplo de cómo lo intangible puede ser visibilizado y reinterpretado mediante recursos estéticos, poéticos o narrativos. A través de estas mediaciones, se evidencian las formas en que lo material y lo inmaterial se entrelazan en la construcción de memoria y de identidad, demostrando que el patrimonio cultural opera como un entramado de significados, prácticas y afectos en permanente transformación.

En el marco de los estudios contemporáneos sobre patrimonio, Smith (2006) cuestiona la persistencia de una concepción hegemónica que lo asocia principalmente con bienes materiales o emplazamientos específicos, lo que —según la autora— exige una revisión crítica y una reformulación teórica (p. 45). Desde esta perspectiva, el patrimonio no debe entenderse como un objeto estático o un conjunto de lugares, sino como un proceso cultural que implica actos de memoria mediante los cuales las comunidades elaboran significados sobre su pasado y su presente. Los espacios patrimoniales pueden facilitar este proceso, aunque no son imprescindibles (Smith, 2006, p. 44).

Asimismo, Smith (2006) advierte que las concepciones y prácticas patrimoniales no son universales, sino que emergen de discursos situados que determinan qué elementos son reconocidos como patrimonio y con qué fines. De este modo, el patrimonio debe comprenderse como una construcción discursiva y performativa, más que como un objeto material fijo (p. 54).

Esta perspectiva resulta particularmente relevante para el análisis del documental testimonial iberoamericano, cuya práctica audiovisual activa procesos de patrimonialización al inscribir

memorias colectivas, identidades culturales diversas y relatos subalternos en el espacio social y simbólico. Las identidades culturales diversas representadas en estos documentales incluyen, por ejemplo, comunidades indígenas que reivindican su cosmovisión y sus luchas territoriales; colectivos afrodescendientes que reconstruyen genealogías borradas por el colonialismo; o movimientos feministas y LGBTQ+ que disputan las estructuras patriarcales de la memoria oficial.

Del mismo modo, los relatos subalternos abarcan, por ejemplo, los testimonios de víctimas de dictaduras y desapariciones forzadas, memorias de exiliados y migrantes, historias de trabajadores precarizados o narraciones familiares silenciadas por el trauma. Al otorgarles un espacio de enunciación y visibilidad, el documental contribuye a ampliar los límites de lo que se considera memoria legítima dentro del imaginario colectivo iberoamericano

Así, estas producciones se constituyen en dispositivos de memoria que disputan la hegemonía de las narrativas patrimoniales centradas exclusivamente en lo material, proponiendo en su lugar un enfoque performativo y discursivo del patrimonio.

En este sentido, como afirma Choay (2012):

> El patrimonio no es un "objeto" ni un movimiento histórico o político, sino que se refiere a un conjunto de actitudes y relaciones con el pasado" (p.34). Estas relaciones se caracterizan por la reverencia y el apego hacia determinados objetos, lugares y prácticas que se consideran conectados con el pasado o que lo ejemplifican de algún modo. La forma que adopta este conjunto de relaciones varía tanto geográfica como cronológicamente (...), pero las personas deben "trabajar" para producir estas relaciones (Byrne 2008), las cuales se co-producen (Dicks 2000) y se forman como resultado de las interacciones entre las personas y otros actores, humanos y no humanos. Quizás lo más importante es que el patrimonio se forma en el presente (Tunbridge y Ashworth 1996: 20; Lowenthal 2004: 19–23; Graham y Howard 2008: 1) y refleja preocupaciones heredadas y actuales sobre el pasado (p. 34).

En este contexto, se abren interrogantes centrales para el desarrollo del capítulo: ¿qué memorias, testimonios y expresiones se preservan, y cuáles quedan excluidas?, ¿cuáles son los criterios o requisitos para considerar algo digno de conservación? ¿cómo se selecciona qué es patrimonio y qué no lo es?. Estas preguntas no solo implican una reflexión sobre los

contenidos narrativos y las representaciones, sino también sobre los mecanismos de poder que operan en la definición y construcción del patrimonio cultural. La manera en que se selecciona lo que se preserva refleja, en última instancia, qué voces, historias y comunidades son reconocidas y legitimadas, y cuáles quedan al margen de los procesos oficiales de patrimonialización.

Tal como han señalado varios autores (Choay, 2015; Harrison, 2013), la noción moderna de patrimonio, así como las prácticas de conservación, se configuraron en el contexto europeo, donde mantuvieron durante largo tiempo una posición hegemónica, y desde allí se expandieron al mundo, privilegiando determinados valores estéticos y materiales por encima de otros debido a diversos intereses. Esta dimensión simbólica y política del patrimonio permite enlazar con un aspecto clave: la hegemonía ejercida por Europa en la definición de qué se consagra como patrimonio universal. Esta problemática abre la reflexión del siguiente apartado, dedicado a examinar la hegemonía europea en la construcción del patrimonio de la humanidad y sus implicaciones para las producciones culturales y audiovisuales en Iberoamérica.

9.1.2. Hegemonía de Europa y el colonialismo en el patrimonio de la humanidad

La conformación del patrimonio mundial ha estado históricamente marcada por la influencia europea, tanto en los criterios de valoración cultural como en las políticas de conservación y legitimación institucional. Esta centralidad ha condicionado qué bienes y prácticas se reconocen como patrimonio y cómo las comunidades se relacionan con su memoria e identidad.

En este marco, la selección del patrimonio se vincula con valores hegemónicos, autoridades disciplinarias y la ratificación social de los criterios de valoración (Prats, 1998, p. 120). La relación entre la construcción del patrimonio y las dinámicas de poder es, por tanto, central para comprender las tensiones que subyacen en la definición de lo que se considera patrimonio a nivel global.

Prats (1998) distingue tres procesos fundamentales en la configuración del patrimonio: el político, el económico y el científico (p. 116) que orientan la selección y valoración de los bienes en consonancia con las ideologías y los intereses sociales predominantes.

La distinción entre "patrimonio oficial" y "patrimonio no oficial" (Harrison, 2013) permite analizar cómo ciertas prácticas y discursos son reconocidos institucionalmente mientras que otros, significativos para comunidades locales, permanecen marginados. El patrimonio oficial se regula mediante leyes, convenciones y principios nacionales e internacionales, incorporando valores culturales que le otorgan carácter sacralizado e inmutable, mientras que el no oficial abarca prácticas, objetos y espacios con significado social pero sin protección legislativa (Harrison, 2013, pp. 14-15).

Estos bienes, tangibles o intangibles, incorporan ideas y valores culturales que les otorgan un carácter sacralizado e inmutable (Prats, 1998, p. 116). Su legitimación depende de que la sociedad reconozca y valore estos elementos, vinculándolos a la memoria, la identidad y la cultura de las comunidades, generando así emociones colectivas, por su capacidad de "evocación y condensación de significados" (Prats, 1998, p. 120).

El concepto moderno de patrimonio cultural se consolida en 1972 con la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de la UNESCO, que promueve la identificación, protección y preservación de bienes culturales y naturales de valor excepcional para la humanidad[22]. La creación de la Lista del Patrimonio Mundial evidencia el dinamismo del concepto de patrimonio, ya que bienes previamente olvidados pueden ser revalorizados según transformaciones culturales y sociales.

Estos desplazamientos responden a transformaciones culturales y sociales que modifican los valores colectivos. Elementos previamente centrales para una comunidad pueden perder relevancia y desaparecer del imaginario patrimonial, mientras que otros, antes marginales o desatendidos, adquieren nuevos significados y se incorporan como símbolos identitarios.

Desde el Romanticismo, la selección de bienes patrimoniales se ha basado en criterios como la naturaleza, la historia y la genialidad (Prats, 1998, pp. 116-117), principios que aún influyen en la patrimonialización contemporánea. Sin embargo, la demolición de edificios históricos, la degradación de paisajes o la devastación del Amazonas demuestran que el reconocimiento formal no garantiza su preservación.

[22] UNESCO, *Patrimonio Mundial*, s.f. Recuperado el 15 de noviembre de 2025, de https://www.unesco.org/es/world-heritage

Por otro lado, Harrison (2013) subraya que la trayectoria histórica del patrimonio en América y Europa difiere debido a los cimientos coloniales. En las "sociedades colonizadoras"[23] como América del Norte y Europa:

> El patrimonio debe asumir un papel 'depredador', en el que ciertas formas de recuerdo, manifestadas en la selección y gestión de lugares particulares de patrimonio cultural, requieren la eliminación o el desplazamiento de otros recuerdos o formas de evocación (Harrison, 2013, p. 22).

Estas dinámicas no solo borran o subordinan los rastros de las poblaciones indígenas previas, sino que refuerzan la centralidad de la narrativa europea y colonial en la construcción de lo que se considera patrimonio (Harrison, 2013, p. 22). En consecuencia, como señala Harrison (2013), "existen ciertas diferencias entre las estrategias de conservación del patrimonio que surgen de las distintas trayectorias históricas de las sociedades colonizadoras y no colonizadoras", evidenciando cómo la historia y la política configuran los procesos de selección, legitimación y preservación del patrimonio (p. 23).

Desde esta perspectiva, más que entender las políticas patrimoniales internacionales como un bloque homogéneo, conviene analizarlas como espacios de negociación atravesados por tensiones entre vocación universalista, herencias coloniales y demandas de reconocimiento de memorias subalternas. Este marco teórico permite abordar ejemplos concretos de exclusión, mostrando cómo la hegemonía europea no solo ha definido qué se reconoce como patrimonio, sino también qué memorias y prácticas culturales han sido sistemáticamente marginadas.

9.1.2.1.Ejemplos históricos de exclusión de memorias y patrimonios no occidentales

La configuración eurocéntrica del patrimonio mundial no solo se manifiesta en la centralidad de los criterios europeos de valoración, sino también en los procesos históricos de exclusión y silenciamiento de las memorias no occidentales. Como advierte Smith (2006), el Discurso Histórico Autorizado ha tendido a privilegiar las narrativas, estilos arquitectónicos y

[23] Harrison (2013) usa el término "sociedad colonizadora" para referirse a "la reimaginación postcolonial de lugares establecidos como colonias o puestos avanzados de los imperios de Europa Occidental, en los que las poblaciones indígenas existentes fueron desplazadas por los colonos ." (p.22)

tradiciones culturales vinculadas a la modernidad occidental, marginando las formas de conocimiento y representación de los pueblos colonizados.

Entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, "los museos dejaron de ser simples almacenes de obras de arte, antigüedades y objetos curiosos, de difícil acceso, para mostrarse como un verdadero templo cultural, indicador de la riqueza patrimonial de un país" (Peñalba, 2005, p. 187). Asimismo, muchas colecciones se consolidaron gracias a la apropiación de piezas, como las "esculturas del Partenón de Atenas, sustraídas por el embajador inglés Thomas Elgin en 1802, y finalmente incluidas en la colección del Museo Británico" (Peñalba, 2005, p. 193).

Estos ejemplos reflejan cómo la construcción del patrimonio global estuvo estrechamente vinculada con los procesos coloniales de dominación. Durante la expansión imperial europea, la destrucción o apropiación de bienes culturales en Asia, África y América Latina se combinó con su reinterpretación bajo cánones occidentales. Los grandes museos de Europa y América, como explica Peñalba (2005):

> Engrosaron sus fondos gracias a las generosas donaciones de ladrones de antigüedades, e incluso llegaron a organizar costosas expediciones arqueológicas para escamotear vestigios del pasado por todo el mundo, bajo el pretexto de que los países subdesarrollados no iban a poder conservarlos adecuadamente. (...) Muchos de los restos egipcios, mesopotámicos, persas o griegos hoy pueden admirarse en París, Londres, Berlín o Munich (p. 193)

Así, se evidencia cómo estas prácticas despojaron a las comunidades originarias de sus referentes materiales de memoria y redefinieron el valor de estos objetos dentro de una lógica de coleccionismo imperial. De esta manera, los patrimonios no occidentales fueron subordinados a las narrativas hegemónicas europeas, consolidando un sesgo histórico que aún influye en la valoración cultural global.

De manera similar, la patrimonialización colonial en América Latina transformó los espacios de los pueblos indígenas en escenarios de legitimación cristiana y europea. Iglesias, conventos y centros históricos fueron construidos sobre antiguos lugares ceremoniales prehispánicos, borrando sus significados originales y resemantizándolos bajo la narrativa del "descubrimiento" y la "invención". Tal como señala Mignolo (2007):

> «América» nunca fue un continente que hubiese que descubrir, sino una invención forjada durante el proceso de la historia colonial europea y la consolidación y expansión de las ideas e instituciones occidentales. Los relatos que hablan de 'descubrimiento' no pertenecían a los habitantes de Anáhuac ni de Tawantinsuyu, sino a los europeos. Debieron transcurrir 450 años hasta que se produjera una transformación en la geografía del conocimiento. Así, lo que Europa veía como un 'descubrimiento' empezó a considerarse una 'invención'. El marco conceptual que permitió dar ese giro surgió de la conciencia criolla del mundo de habla hispana y portuguesa (Mignolo, 2007, p. 28).

Los españoles y portugueses, como intrusos europeos del siglo XVI, se apropiaron del continente y lo rebautizaron, estableciendo una organización territorial al estilo europeo (Mignolo, 2007, p. 29).

Este proceso no solo implicó la sustitución de memorias locales por relatos coloniales, sino que consolidó una jerarquía cultural que situaba a Europa como modelo universal, relegando a las culturas colonizadas a la marginalidad, a lo exótico o a lo primitivo. Como advierte Quijano (2000), los pueblos conquistados fueron ubicados en una posición naturalizada de inferioridad y se les impusieron identidades geoculturales que jerarquizaban sus lugares dentro del orden colonial, al tiempo que sus saberes y producciones simbólicas eran desvalorizados (pp. 10-11). Europa, al consolidar su hegemonía colonial, expandió su dominio sobre mercados, territorios y poblaciones, integrándolos al "sistema-mundo" según sus propios criterios de poder. Este proceso generó una profunda redefinición histórica para las sociedades sometidas, a las que se les asignaron categorías identitarias construidas desde la mirada europea (Quijano, 2000, pp. 9–10).

Incluso en el siglo XX, la institucionalización del patrimonio mundial por organismos internacionales mantuvo estructuras de exclusión heredadas del colonialismo. Los primeros criterios de selección de la UNESCO privilegiaron principalmente monumentos, conjuntos y lugares que tuvieran importancia desde perspectivas históricas, artísticas o científicas, poniendo especial atención en la arquitectura monumental, esculturas, inscripciones y paisajes integrados en el entorno[24]. En cambio, las tradiciones orales, los conocimientos locales y las prácticas culturales de comunidades africanas, andinas o amazónicas, que no se

[24] UNESCO. (1972). *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural*. Recuperado el 21 de agosto de 2025 de https://whc.unesco.org/en/conventiontext/

ajustaban a estos parámetros materiales y estéticos, fueron en gran medida marginadas del canon patrimonial internacional. Esta asimetría permite advertir la persistencia de una epistemología fuertemente marcada por referentes eurocéntricos en la gestión del patrimonio y las desigualdades estructurales en la representación de la memoria cultural mundial.

Ejemplos recientes muestran cómo la hegemonía europea sigue determinando la atención y los recursos destinados al patrimonio. Tras el incendio de la catedral de Notre-Dame en París (2019), se produjo una movilización internacional inmediata: gobiernos, empresas privadas y donantes de todo el mundo prometieron más de 700 millones de euros en pocos días para su reconstrucción en solo cinco años[25] **[Figura 171]**.



Figura 171. Incendio de Notre-Dame (izquierda) y restauración (derecha)[26]

Por contraste, la destrucción de patrimonio en regiones no occidentales ha recibido respuestas mucho más limitadas, incluso cuando el daño ha sido igualmente significativo. Por ejemplo, el templo de Gounsa en Corea del Sur, construido en el año 681 por el monje Uisang y conocido como el "Templo de la Nube Solitaria", fue devastado por un incendio forestal en 2025, que arrasó gran parte de sus edificios históricos **[Figura 172]**. A pesar de su valor cultural milenario, no se ha iniciado una reconstrucción internacional comparable a la de Notre-Dame[27]. No obstante, conviene matizar que la comparación con Notre-Dame no

[25] 20minutos, "Notre Dame de París celebra su reapertura: así ha sido el proyecto millonario que la ha restaurado en cinco años", 29 de noviembre de 2024, recuperado el 11 de mayo de 2025 de https://www.20minutos.es/noticia/5659273/0/notre-dame-de-paris-incendio-reabre-sus-puertas-como-ha-sido-el-proyecto-millonario-que-la-ha-restaurado-en-cinco-anos/

[26] Imágenes obtenidas de Infobae, "Así quedó restaurada la catedral de Notre-Dame tras el devastador incendio de 2019", 2024, recuperado el 02 de enero de 2025 de https://www.infobae.com/fotos/2024/11/29/fotos-asi-quedo-restaurada-la-catedral-de-notre-dame-tras-el-devastador-incendio-de-2019/; y de RTVE, "Arde Notre-Dame: homenaje de Jean-Jacques Annaud a los bomberos que apagaron el incendio", 2022, recuperado el 02 de enero de 2025 de https://www.rtve.es/noticias/20220420/arde-notre-dame-homenaje-jean-jacques-annaud-a-bomberos-apagaron-incendio/2330527.shtml.

[27] 20 Minutos, "Patrimonio perdido por incendios forestales en Corea del Sur: templo y aldeas históricas", 25 de febrero de 2025, recuperado el 28 de enero de 2026 de https://www.20minutos.es/viajes/destinos/patrimonio-perdido-incendios-forestales-corea-sur-templo-aldea-5694683/.

implica una equivalencia plena entre ambos casos, sino que permite observar diferencias en la escala de atención mediática, movilización económica e inscripción simbólica del patrimonio en el imaginario global.



Figura 172. Templo de Gounsa (Corea del Sur) antes del incendio en 2025 (izquierda) y después del incendio (derecha)[28].

Estos casos evidencian cómo ciertos patrimonios son percibidos como "universalmente valiosos" y movilizan recursos masivos y atención internacional, mientras otros, especialmente en Asia y el mundo no occidental, son marginados y dejan de recibir apoyo para su conservación o reconstrucción, reproduciendo desigualdades históricas en la visibilidad, protección y valorización del patrimonio cultural global.

Desde esta perspectiva, el patrimonio puede entenderse como un espacio de disputa, donde las memorias históricamente marginalizadas buscan reconocimiento frente a los relatos dominantes. En el contexto iberoamericano, el cine documental contemporáneo se configura como un medio de resistencia cultural, capaz de visibilizar voces, testimonios y memorias que han sido tradicionalmente excluidas del relato patrimonial oficial.

Estas dinámicas de exclusión, sustentadas en una larga tradición eurocéntrica de interpretación cultural, han tenido consecuencias concretas en la configuración institucional del patrimonio a nivel global. La hegemonía europea influyó no solo en los criterios de valoración y selección de sitios patrimoniales, sino también en los mecanismos de financiamiento, promoción y visibilidad asociados a su conservación. La noción de "valor universal excepcional" que guía la inscripción de sitios patrimoniales refleja concepciones

[28] Imágenes obtenidas de 20 Minutos, "Patrimonio perdido por incendios forestales en Corea del Sur: templo y aldeas históricas", 25 de febrero de 2025, recuperado el 21 de julio de 2025 de https://www.20minutos.es/viajes/destinos/patrimonio-perdido-incendios-forestales-corea-sur-templo-aldea-5694683/; y de Vietnam.vn, "Ngôi chùa 1.300 năm tuổi bị thiêu rụi sau bão lửa, sót lại mỗi quả chuông", 2025, recuperado el 21 de julio de 2025 de https://www.vietnam.vn/es/ngoi-chua-1-300-nam-tuoi-bi-thieu-rui-sau-bao-lua-sot-lai-moi-qua-chuong/

occidentales del tiempo, la autenticidad y la monumentalidad, privilegiando determinadas materialidades y narrativas históricas en detrimento de otras formas de memoria y conocimiento.

De este modo, la propia estructura del sistema patrimonial internacional evidencia la persistencia de asimetrías coloniales en la producción y legitimación del conocimiento cultural. En este sentido, resulta pertinente examinar cómo la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO, pese a su pretensión de universalidad, reproduce y amplifica las desigualdades históricas que caracterizaron la conformación del canon patrimonial moderno, al priorizar criterios alineados con valores eurocéntricos. Los datos oficiales muestran que casi la mitad de los sitios se localizan en regiones históricamente hegemónicas como Europa y América del Norte, mientras África y los países árabes representan menos del 10 %, y América Latina y el Caribe alrededor del 13 % **[Tabla 13].**

Esta disparidad se evidencia también en términos absolutos: 580 elementos para Europa y América del Norte frente a 105 en América Latina y el Caribe y apenas 63 en África, lo que resulta particularmente significativo dado el tamaño y la diversidad cultural y natural del continente africano.

Asimismo, la distribución por tipo de patrimonio muestra un marcado sesgo hacia la conservación de bienes culturales. Tal como se observa en los gráficos de la UNESCO, la mayoría de los elementos declarados corresponden al patrimonio cultural, mientras que los patrimonios naturales y mixtos ocupan un porcentaje notablemente menor. Este patrón no solo refleja una preferencia institucional, sino también una alineación histórica con los valores y criterios estéticos, históricos y científicos promovidos por las potencias europeas y norteamericanas, que dominaron durante siglos los procesos de definición y legitimación del patrimonio cultural a nivel global.

La concentración geográfica de los sitios inscritos, muestra la continuidad de estos sesgos históricos y subraya la necesidad de replantear la noción de patrimonio desde enfoques plurales, situados y descoloniales.

Regiones	Cultural	Natural	Mixto	Total	%	Estados Parte con bienes inscritos
América Latina y el Caribe	105	40	8	153	12.26%	28
Europa y América del Norte	496	72	12	580	46.47%	50
Asia y el Pacífico	220	73	13	306	24.52%	36
Estados Árabes	88	6	3	97	7.77%	18
África	63	44	5	112	8.97%	38
Total	972	235	41	1248	100%	170

Tabla 13. Lista de elementos del Patrimonio Mundial por regiones: América Latina y el Caribe (LAC), Europa y América del Norte (EUR), Asia-Pacífico (APA),países árabes (ARB) y África (AFR)[29].

En consecuencia, la Lista de Patrimonio Mundial no refleja de manera equitativa la diversidad cultural y natural del planeta, sino que evidencia un sesgo hacia regiones históricamente hegemónicas y más poderosas económicamente. Esto no implica que en otras regiones no existan elementos patrimoniales de igual valor, sino que la atención y los recursos para su reconocimiento y conservación han sido desigualmente distribuidos. Este desequilibrio resalta la dimensión política y simbólica del patrimonio internacional, donde las decisiones sobre qué se considera "universalmente valioso" reproducen históricamente estructuras de poder y dominación, vinculadas a la expansión colonial europea y a la centralidad cultural de Occidente.

Este mismo tipo de análisis puede aplicarse a nivel de los distintos países iberoamericanos, donde es posible observar cómo la selección y el reconocimiento de los elementos patrimoniales no se produce de manera neutral, sino que está mediada por las estructuras de poder político, cultural e institucional de cada Estado. En este contexto, los criterios de inclusión y exclusión no solo dependen de la relevancia cultural o histórica de un bien, sino también de las leyes, normativas y políticas nacionales e internacionales que rigen el reconocimiento y la protección del patrimonio. Así, las decisiones sobre qué memorias, prácticas y bienes son legitimados como patrimonio reflejan los mecanismos de control

[29] Datos de la tabla obtenidos de UNESCO, "World Heritage List Statistics", recuperado el 21 de agosto de 2025 de http://whc.unesco.org/en/list/stat

simbólico y la jerarquización de identidades culturales dentro de cada país, evidenciando cómo las legislaciones relacionadas con el patrimonio cultural son fundamentales en la construcción de la memoria colectiva y la identidad nacional.

La inclusión de determinados sitios en la Lista del Patrimonio Mundial de la Humanidad de la UNESCO ha tenido un impacto significativo en múltiples dimensiones culturales, sociales y económicas de los países reconocidos. Esta distinción no solo ha incrementado el interés turístico y la visibilidad global de dichos lugares, sino que también ha incidido en la producción y circulación de representaciones culturales, particularmente en el ámbito audiovisual. En este contexto, el auge de los documentales dedicados a espacios patrimoniales revela cómo los discursos de la UNESCO y las políticas nacionales de conservación se entrelazan con las prácticas creativas y mediáticas contemporáneas.

Los documentales que centran su narrativa en el patrimonio no solo operan como medios de preservación y difusión del patrimonio cultural, sino que también participan activamente en la construcción de identidades colectivas. A través de la representación audiovisual de estos lugares, el cine documental contribuye a definir qué se considera "auténtico" o "significativo" dentro de un contexto nacional e internacional, configurando así imaginarios de pertenencia y valor cultural.

En muchos casos, los documentales dedicados a sitios inscritos en la lista del Patrimonio Mundial reproducen y amplifican las narrativas históricas legitimadas por las políticas nacionales e internacionales de conservación, validando, de forma explícita o implícita, los criterios de la UNESCO sobre el valor universal del patrimonio. Esta dinámica se inscribe en un entramado de poder donde las imágenes patrimoniales no solo comunican, sino que también mercantilizan: el patrimonio se transforma en un recurso simbólico y económico, susceptible de ser promovido como atractivo turístico y de consumo cultural.

De este modo, la estrategia documental aplicada a los sitios patrimoniales contribuye a la creación de una marca cultural, que puede asumir tanto dimensiones históricas como comerciales. La manera en que estos espacios son representados en la pantalla influye directamente en la construcción de narrativas nacionales, consolidando o reconfigurando las identidades colectivas a través de la visibilidad y legitimación de determinados aspectos del pasado.

En consecuencia, el documental contemporáneo podría no sólo funcionar como una herramienta de transmisión cultural, sino también como un agente de patrimonialización, implicado en las tensiones entre memoria, identidad y mercado. De esta forma, puede otorgar sentido y reconocimiento a los bienes patrimoniales, al tiempo que revela las lógicas de apropiación y las políticas de representación que determinan qué y cómo se recuerda.

Estas observaciones plantean una serie de preguntas: ¿qué actores intervienen en la definición del patrimonio cultural?, ¿qué criterios y poderes determinan qué elementos se reconocen y legitiman? La respuesta a estas interrogantes permite profundizar en el estudio de los agentes legitimadores del patrimonio cultural.

9.1.3. Agentes legitimadores del patrimonio cultural

Aunque el patrimonio cultural pueda entenderse como una invención, ninguna construcción alcanza legitimidad sin un doble proceso: la imposición o reconocimiento por parte de instituciones con poder y la aceptación de la sociedad que lo hace suyo (Prats, 1998, p. 116).

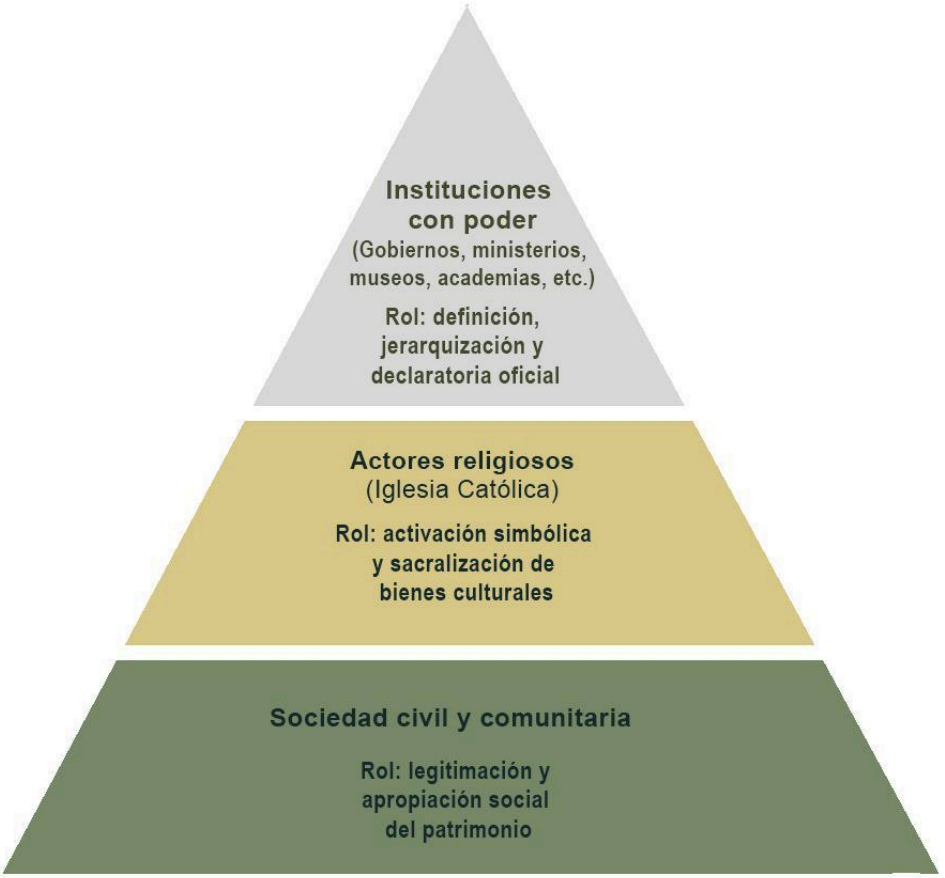


Figura 173. Principales agentes tradicionales legitimadores y activadores del patrimonio cultural. Elaboración propia

El patrimonio, por tanto, no surge de manera espontánea, sino de una tensión entre discursos institucionales —gobiernos, partidos políticos, organismos internacionales o entidades culturales— y las formas de apropiación social que confieren sentido y valor a dichos bienes o prácticas **[Figura 173]** . Tal como explica Prats (1998):

> Ninguna invención adquiere autoridad hasta que no se legitima como construcción social y que ninguna construcción social se produce espontáneamente sin un discurso previo inventado (ya sea en sus elementos, en su composición y/o en sus significados) por el poder (p. 116).

Desde esta perspectiva, la legitimación del patrimonio depende de la articulación entre mecanismos de institucionalización —que definen, jerarquizan y declaran qué debe ser conservado— y el reconocimiento social, que otorga eficacia simbólica y continuidad a dichas decisiones.

Las instituciones con capacidad de prescripción cultural —museos, ministerios, academias o fundaciones— actúan como mediadoras del canon patrimonial, estableciendo criterios de valor y autenticidad. Sin embargo, la sociedad, a través de la apropiación, el uso cotidiano o la resignificación de los bienes patrimoniales, contribuye activamente a su consolidación y vigencia. La aceptación social se convierte, así, en un requisito indispensable para que una construcción patrimonial se mantenga en el tiempo, pues sin el consenso colectivo las declaratorias oficiales carecerían de legitimidad y de verdadero valor cultural.

En este juego de fuerzas, los intereses económicos, políticos y turísticos condicionan en gran medida qué se patrimonializa. Prats (1998) recuerda que los valores atribuidos "se corresponden con unos determinados intereses" y que las activaciones patrimoniales deben comprenderse como "estrategias políticas" (p. 123). En consecuencia, aunque la sociedad civil pueda promover o reivindicar determinadas prácticas o bienes, estas solo adquieren reconocimiento oficial cuando obtienen el aval institucional: "sin poder (…) no existe el patrimonio" (Prats, 1998, p. 123).

La Iglesia católica, por ejemplo, ha sido un actor decisivo en la patrimonialización del arte sacro, "sacralizando" objetos y espacios con el fin de reforzar su legitimidad espiritual y consolidar su influencia cultural (Prats, 1998, p. 223). Evidentemente la intención de la Iglesia siempre ha sido la de tener el mayor número de fieles seguidores católicos, y, para

ello, es fundamental que conserven tanto iglesias, esculturas, obras de arte, etc. con significados religiosos y atribuirles valores divinos o sagrados. No obstante, incluso en estos casos, la eficacia de la patrimonialización depende de que los fieles o la comunidad reconozcan y asuman esos valores.

De manera complementaria, la sociedad cumple un papel esencial al legitimar la selección institucional. El poder decide y propone qué se considera patrimonio, mientras que la aceptación colectiva consolida esa definición, permitiendo implementar políticas de conservación y mecanismos de transmisión intergeneracional. Así, aunque en ocasiones el impulso patrimonial pueda provenir desde la base social, la institucionalización continúa siendo indispensable para dotar de visibilidad, recursos y reconocimiento público a esos procesos.

En este marco, la dimensión simbólica del patrimonio se vuelve fundamental. Prats (1998) sostiene que "la representación de un elemento como patrimonio sólo resulta efectiva si resuena en la conciencia colectiva, ya que de lo contrario pierde fuerza identitaria" (p. 133). Este planteamiento resulta especialmente pertinente para el análisis del cine documental testimonial iberoamericano, donde la legitimación de la memoria y de la identidad cultural no depende exclusivamente de instancias estatales o internacionales, sino de la capacidad de las imágenes y los testimonios para generar reconocimiento, memoria y pertenencia entre las comunidades representadas y los espectadores.

Como desarrolla Jelin (2012), la memoria no puede entenderse como una entidad fija o unívoca, sino como un proceso dinámico y conflictivo, atravesado por disputas sociales en torno a su legitimidad social y su pretensión de "verdad" (p. 18).

Las memorias, más que conservar el pasado, lo reconstruyen desde el presente, dado que "el presente contiene y construye la experiencia pasada y las expectativas futuras" (Jelin, 2012, p. 46). Desde esta perspectiva, los procesos de patrimonialización y los de construcción de memoria comparten una misma lógica: ambos implican seleccionar, interpretar y dotar de valor simbólico a ciertos elementos del pasado en función de necesidades y disputas actuales.

En este sentido, el cine documental testimonial iberoamericano podría constituirse como un espacio para la producción y la disputa de memorias colectivas, funcionando como un agente activo de patrimonialización. A través de la articulación de voces, testimonios e imágenes,

estos documentales reconfiguran las manifestaciones culturales, proponiendo nuevas formas de reconocimiento y legitimación simbólica.

Esta reflexión permite plantear hasta qué punto los documentales audiovisuales contemporáneos pueden operar como formas de legitimación patrimonial capaces de disputar, complementar o reconfigurar las narrativas institucionales del patrimonio cultural en Iberoamérica.

9.1.3.1. El documental como agente de patrimonialización

Considerando que la hegemonía europea y las estructuras coloniales han condicionado históricamente qué se reconoce como patrimonio y qué memorias permanecen al margen, el documental iberoamericano contemporáneo se configura como espacio para analizar los procesos de patrimonialización. Estas producciones no solo registran objetos, lugares o prácticas culturales, sino que pueden intervenir activamente en la construcción de valor y significado, contribuyendo tanto a la legitimación institucional del patrimonio como a la generación de nuevas narrativas críticas, descolonizadoras y comunitarias.

El documental, por tanto, desempeña un doble papel: por un lado, puede apoyar y difundir el patrimonio reconocido oficialmente por las instituciones; por otro, puede actuar como agente crítico y creativo, capaz de cuestionar las jerarquías establecidas y resignificar las memorias culturales excluidas del canon dominante. Este doble movimiento revela la potencia del medio audiovisual como herramienta de mediación simbólica entre los discursos del poder y las memorias colectivas.

En este contexto, resulta pertinente considerar los planteamientos de González (2006), quien señala que el patrimonio cultural puede fundamentar su existencia, conservación y divulgación a partir de distintos tipos de valor. Entre ellos se encuentran el valor estético, entendido como la emoción que despierta el patrimonio al ser observado; el valor artístico, cuando se lo reconoce como creación cultural; el valor histórico, cuando testimonia el pasado; el valor cognitivo, por su capacidad de estructurar saberes y prácticas; y el valor económico, especialmente relevante en contextos de escasos recursos (p. 64).

Desde esta perspectiva, el documental puede entenderse como un instrumento de patrimonialización polivalente, capaz de articular estas distintas dimensiones del valor

patrimonial a través de estrategias estéticas, narrativas y emocionales. Al hacerlo, no solo preserva y transmite la memoria cultural, sino que también la legitima, la transforma y la pone en disputa.

A continuación, se presentan ejemplos de documentales que evidencian cómo estos procesos se materializan en el ámbito del patrimonio oficial, a partir de obras que refuerzan, interpretan o amplían los relatos institucionales sobre la herencia cultural.

Patrimonio hegemónico: el relato oficial de la herencia cultural

En su vertiente institucional, numerosas producciones recientes han contribuido a fortalecer los relatos oficiales del patrimonio cultural, integrándose en estrategias estatales o de organismos internacionales como la UNESCO. Un ejemplo es *El guardián de la cueva* (José Luis López-Linares, 2018), producción de RTVE y el Museo de Altamira, que documenta con minuciosidad el interior de la cueva declarada Patrimonio de la Humanidad.

El documental se presenta como una visita guiada en la que José Antonio Lasheras, director del museo e investigador, actúa como mediador entre el espectador y el espacio patrimonial. Su testimonio guía el recorrido y aporta una mirada que combina conocimiento científico y emoción personal. Cuando relata el hallazgo de una lámina de sílex posiblemente utilizada por los antiguos artistas : “entre el gesto de esa persona y el mío de verla, no había habido nada, entonces para mí ese paréntesis de miles de siglos es muy sugerente y muy emocionante” (min. 41:27), su voz introduce una dimensión humana y sensible que conecta el presente con la temporalidad remota del arte paleolítico.

El uso de escenarios digitales y animaciones en 3D permite al espectador recorrer virtualmente el interior de la cueva, normalmente inaccesible por motivos de conservación **[Figura 174].** Las imágenes tridimensionales y los efectos de luz no solo permiten apreciar los grabados y pinturas rupestres, sino que convierten la observación científica en una experiencia visual inmersiva, donde la tecnología sirve como puente entre conocimiento, emoción y memoria.



Figura 174. Animación virtual 3D en *El guardián de la cueva*

Al final, el discurso de *El guardián de la cueva* combina valor cognitivo, por su función pedagógica y de transmisión del conocimiento científico, valor estético, por la visualidad elaborada de las animaciones, el 3D y los juegos de luz, y valor histórico, al situar la creación artística paleolítica como origen del arte. En coherencia con los criterios de la Convención de 1972 de la UNESCO, la obra reafirma el valor excepcional del sitio y la autoridad institucional en la gestión del conocimiento patrimonial. En este sentido, *El guardián de la cueva* ejemplifica una forma de testimonio institucional, donde la voz del especialista se erige como garante de la verdad patrimonial y custodio del legado cultural. Su palabra no emerge desde la experiencia social o afectiva, sino desde la autoridad científica, configurando una modalidad de testimonio que legitima el relato oficial del patrimonio y contrasta con los discursos críticos o comunitarios de otras producciones iberoamericanas.

En la misma línea institucional, *El Bosco. El jardín de los sueños* (José Luis López-Linares, 2016), producido en el marco del V Centenario de la muerte del pintor y con el respaldo del Museo Nacional del Prado y RTVE, constituye otro ejemplo de patrimonialización oficial. El documental propone un análisis coral de *El jardín de las delicias* a través de las voces de artistas, filósofos, conservadores e historiadores del arte, quienes reflexionan sobre los significados estéticos, simbólicos y culturales de la obra. Su estructura ensayística combina la divulgación científica con la experiencia emocional del espectador, articulando tres dimensiones fundamentales del patrimonio: el valor artístico, al reivindicar la obra como emblema del genio creativo y del canon pictórico occidental; el valor cognitivo, al ofrecer una lectura interdisciplinaria sustentada en la historia del arte, la restauración y la filosofía; y el valor estético, al propiciar una experiencia sensorial e interpretativa ante la contemplación de la pintura. En este sentido, la obra se inscribe plenamente en el patrimonio oficial, reforzando el discurso institucional del museo como garante del conocimiento experto y de la memoria visual del arte europeo.

En esta misma lógica puede situarse *Ingeniería romana* (RTVE, 2015), ya mencionada anteriormente por su dimensión interactiva, donde la recreación digital y la exploración inmersiva del patrimonio arquitectónico romano refuerzan también su valor cognitivo e institucional **[Figura 175]**. La serie constituye, además, un ejemplo significativo de cómo las tecnologías audiovisuales contemporáneas pueden integrarse en la representación del patrimonio para hacerlo más accesible, inteligible y atractivo para públicos amplios. Su formato híbrido, que combina recreaciones históricas, visualización técnica y exploración interactiva favorece la divulgación científica y educativa, y realza el valor estético de la arquitectura romana como legado cultural.

De este modo, la mediación tecnológica facilita el acceso al bien patrimonial, amplía sus formas de comprensión, y refuerza su proyección pública. Asimismo, al inscribirse dentro de la estrategia comunicativa de RTVE y de diversas instituciones públicas, la serie contribuye a legitimar los discursos oficiales sobre el patrimonio, consolidando su autoridad institucional y su valor simbólico, económico y cultural, al tiempo que posiciona la arquitectura romana como un referente de legado histórico universal.



Figura 175. Realidad aumentada en 360º del capítulo *Ingeniería romana 360º: Foro de Caesar Augusta*[30]

Sin embargo, junto a estas producciones alineadas con el discurso institucional, el documental iberoamericano ha desarrollado una función alternativa, crítica y reparadora, en

[30] RTVE, *Ingeniería romana 360º: Foro de Caesar Augusta*, video en RTVE Play, recuperado el 15 de noviembre de 2025 de https://www.rtve.es/play/videos/ingenieria-romana/ingenieria-romana-360-foro-caesar-augusta/4985866/

la que el patrimonio se concibe no como una herencia oficial, sino como un campo de disputa simbólica y política.

Memorias excluidas: el patrimonio fuera del canon

Frente a los dispositivos institucionales que fijan, ordenan y legitiman el patrimonio desde una lógica de autoridad experta, el documental iberoamericano contemporáneo también ha desarrollado una práctica alternativa de patrimonialización, basada en la experiencia social y la memoria colectiva. En este enfoque, el patrimonio no se entiende como un legado ya fijado por museos u organismos oficiales, sino como un espacio de conflicto donde influyen intereses económicos, políticas urbanas, olvidos históricos y reivindicaciones comunitarias.

Estos documentales no solo muestran bienes o espacios en riesgo, sino que les otorgan visibilidad y valor cultural a partir de las experiencias de quienes los habitan o recuerdan. Barrios, edificios comunes, prácticas cotidianas, paisajes urbanos o memorias locales adquieren así un sentido patrimonial que no depende del reconocimiento institucional, sino del vínculo que mantienen con las personas y las comunidades.

En este sentido, el patrimonio no oficial no constituye una simple ausencia de reconocimiento, sino una forma de disputar quién decide qué merece ser conservado y recordado, de modo que el audiovisual se convierte en herramienta de legitimación cultural y política.

Un ejemplo claro de este tipo de patrimonialización es *Montevideo inolvidable* (2025), dirigido por el artista y arquitecto uruguayo Alfredo Ghierra.

La película plantea una crítica contundente a la pérdida del patrimonio arquitectónico de la ciudad de Montevideo ante los procesos de especulación inmobiliaria y el desarrollo urbano acelerado, problematizando las tensiones entre progreso y memoria. Este fenómeno no solo implica la desaparición de edificios emblemáticos, sino también la erosión de una parte esencial de la identidad cultural uruguaya **[Figura 176]**. El propio director ha señalado en entrevistas que la película "tiene éxito porque toca la memoria personal[31]", subrayando la dimensión emocional y colectiva del vínculo entre los ciudadanos y su entorno construido. En

[31] A. Ghierra, "Entrevista sobre *Montevideo inolvidable*", video, 2025, recuperado el 15 de noviembre de 2025 de https://www.youtube.com/watch?v=yn1JjOlzVEE, min. 00:57.

el filme se afirma: “no heredamos todo lo que queremos, ni queremos todo lo que heredamos”, una reflexión que remite directamente a los mecanismos de selección del poder sobre qué elementos son reconocidos como patrimonio y cuáles, pese a su relevancia social o simbólica, son marginados o destruidos.



Figura 176. Edificios destruidos de la ciudad en *Montevideo inolvidable*

Ya en el tráiler de la película se anticipa el problema central y la reivindicación que impulsa el proyecto:

> No existen incentivos para promover la recuperación de inmuebles históricos. No puede ser que todo sea demolido a menos que esté declarado. Es como decir, todos los edificios son culpables a menos que se demuestren que son inocentes. No es un tema de la ley solamente, es de la ley porque antes tienes una sociedad que te lo está pidiendo. ¿Cómo podemos conciliar el progreso con la conservación?. ¿El futuro con la memoria?

Estas declaraciones condensan el núcleo patrimonial del documental: el reclamo social ante la ausencia de políticas efectivas de protección y la necesidad de revisar los marcos legales que determinan qué merece ser conservado. En este sentido, *Montevideo inolvidable* no se limita a denunciar la pérdida material del patrimonio, sino que interpela a la sociedad y a las instituciones, proponiendo una reflexión colectiva sobre la responsabilidad compartida en la preservación de la memoria urbana.

El filme se configura así como un agente activo de patrimonialización al documentar y visibilizar la memoria arquitectónica en riesgo, al mismo tiempo que promueve la reflexión crítica sobre la relación entre ciudadanía, legislación y desarrollo urbano. A lo largo de la obra se integran testimonios de arquitectos, urbanistas y especialistas, junto con imágenes de

la demolición de edificios históricos **[Figura 176]**, que evidencian la fragilidad del patrimonio no protegido y la urgencia de repensar los mecanismos de su salvaguarda.

De este modo, el documental articula distintos valores patrimoniales: el valor histórico, al registrar los edificios y barrios emblemáticos de Montevideo; el valor cognitivo, al aportar conocimiento sobre los procesos de transformación urbana y los vacíos legales que los posibilitan; y los valores estético y emocional, al generar una conexión afectiva entre el espectador y la ciudad, activando la memoria colectiva. En conjunto, *Montevideo inolvidable* ejemplifica cómo el documental puede intervenir activamente en la construcción del valor cultural y social del patrimonio urbano.

De manera complementaria, *Habaneceres* (2001) de Luis Leonel León centra su narrativa en La Habana, construyendo la ciudad como protagonista viva de la obra. A través de los testimonios de cineastas, dramaturgos y músicos, la película personifica la ciudad y le atribuye valores sensoriales y simbólicos que trascienden lo tangible. La voz en off afirma: "Creo que tiene tantos rostros como miradas uno puede hacer sobre La Habana" (min. 01:22), mientras que los olores se convierten en marcadores identitarios: "Yo pienso que La Habana vieja huele a gas, que Centro Habana huele al humo del petróleo que llevan los automóviles y las guaguas… cada espacio tiene algo que lo identifica, un olor, un color" (min. 02:00). Fernando Pérez expresa la nostalgia por espacios perdidos: "Siendo habanero y viviendo aquí en La Habana, tengo una nostalgia muy particular, que es que echo de menos los cines de barrio" (min. 10:42), mostrando cómo la memoria afectiva se vincula a lugares concretos que han desaparecido o se han transformado. Otros testimonios refuerzan la dimensión patrimonial: Carlos Varela recuerda la Casa del Joven Creador como espacio clave para la troba cubana, mientras Alberto Pedro identifica ciertos lugares como "monumento histórico personal" vinculado a su experiencia vital (min. 09:25).

En *Habaneceres*, el testimonio no sólo describe la ciudad, sino que le otorga valores simbólicos, sensoriales y emocionales, transformando calles, edificios y barrios en patrimonio vivo. El documental evidencia cómo la experiencia subjetiva y colectiva puede construir valor cultural, incluso en contextos de pérdida o transformación urbana. La obra muestra que el patrimonio no se limita a objetos materiales o monumentos oficiales, sino que incluye la vida, las emociones, los recuerdos y las historias compartidas de la comunidad.

En este sentido, la personificación de la ciudad y la atribución de olores, colores y afectos generan un proceso de sinestesia urbana, en el que los sentidos se entrelazan para producir una experiencia perceptiva expandida del espacio. Esta sinestesia convierte a La Habana en un organismo sensible, donde la memoria, el cuerpo y la ciudad confluyen como dimensiones interdependientes de un mismo imaginario patrimonial.

Otro caso de patrimonialización desde memorias y prácticas excluidas es el documental nicaragüense *El canto de Bosawás* (2014), de Allgood y de Castro, que se centra en el registro de los cantos tradicionales del pueblo indígena mayangna, descritos en la película como "la primera grabación mayangna con buena calidad" (min. 47:36), realizados en su propio territorio, la Reserva de la Biosfera Bosawás, en Nicaragua **[Figura 177]**. La película sigue a un equipo que se adentra en la selva con el objetivo de documentar estas expresiones sonoras transmitidas de generación en generación, convirtiendo la grabación misma en un acto de preservación cultural, en un contexto donde ese legado se encuentra gravemente amenazado. Como advierte Silva (2014), "más de 30.000 integrantes del milenario pueblo mayagna están en peligro de desaparecer junto a la selva que les sirve de hogar en Nicaragua, si el Estado no adopta acciones inmediatas para frenar la destrucción de la Reserva de la Biosfera Bosawas[32]".



Figura 177. Grabaciones de los cantos de Bosawa en *El canto de Bosawás*

En la película, el testimonio principal lo constituyen los propios cantos y las voces de la comunidad. La música se vincula con la cosmovisión indígena, la historia y la relación con el territorio.

[32] J.A. Silva, "Ambiente: el pueblo mayagna y su bosque podrían desaparecer en Nicaragua", *Noticias en Español*, 17 de junio de 2014, recuperado el 15 de noviembre de 2024 de https://link.gale.com/apps/doc/A371705783/IFME

En este sentido, *El canto de Bosawás* actúa como un agente de patrimonialización al transformar una práctica cultural no reconocida oficialmente en un bien registrado, compartido y valorizado. La película no solo documenta una tradición, sino que la inscribe en un circuito de circulación cultural más amplio, donde adquiere visibilidad y legitimidad. La afirmación "tenemos que salvar Bosawás, recuperar ese gran conocimiento indígena, que es nuestro único legado, lo único que nos ha quedado de estos 500 años de colonización" (min. 49:00) vincula de forma directa la preservación cultural con la defensa del territorio y de la continuidad histórica del pueblo mayangna.

De este modo, el documental articula el valor histórico y cognitivo del patrimonio, al registrar una práctica ancestral y un saber colectivo, con un fuerte valor simbólico y político, al situar esa cultura en el centro de una lucha por la supervivencia frente a la degradación ambiental y la presión externa. Así, *El canto de Bosawás* muestra cómo el registro testimonial, aun mediante recursos formales sencillos del documental clásico, puede producir patrimonio, al convertir una práctica sonora local en una memoria cultural reconocible y transmisible.

De manera similar a *El canto de Bosawás*, que documenta los cantos tradicionales del pueblo mayangna como un patrimonio vivo y amenazado, el documental venezolano *Kueka: Memoria Ancestral* (2024), de María de los Ángeles Peña Fonseca, registra los saberes, relatos y prácticas rituales del pueblo pemón, poniendo en evidencia que el patrimonio no se limita al entorno natural del Parque Nacional Canaima, declarado Patrimonio Mundial por la UNESCO en 1994 (García-García & Camacho Fuenmayor, 2024, p. 421), sino que incluye también la memoria comunitaria, la espiritualidad y las expresiones culturales ligadas a la cosmovisión indígena. La película narra la historia de Kueka, una piedra sagrada de jaspe rojo del pueblo pemón, extraída de su territorio en 1998 y trasladada a Berlín hasta su retorno en 2020, y documenta la lucha sostenida por varias generaciones para lograr su restitución en Venezuela, entendida como la recuperación de un elemento central de su memoria ancestral y de su identidad colectiva **[Figura 178]**.



Figura 178. A la izquierda, Kueka en su entorno natural en Venezuela; a la derecha, la piedra en el parque *Tiergarten* de Berlín, donde se registra un ritual indígena del pueblo pemón en *Kueka: Memoria Ancestral*

Desde el inicio, el documental sitúa el conflicto en términos patrimoniales y coloniales al señalar que "en el año 1998 un artista alemán se llevó del sur de Venezuela una piedra de jaspe rojo de 24 toneladas para que formara parte de su instalación artística en un parque en la ciudad de Berlín", mientras que para las comunidades indígenas de la Gran Sabana esa piedra es sagrada: "es la abuela piedra, Kowai Kueka" (min. 00:30). A partir de ahí, la película construye la dimensión patrimonial de Kueka mediante testimonios directos de la comunidad, muchos de ellos en lengua indígena, que explican su significado espiritual y su relación con la abundancia, el territorio y la continuidad de la vida. Un testimonio afirma: "mi padre me dijo que Kueka era descendiente de Makunaima. La abuela Kueka es sagrada, para toda la abundancia de pescados. Kueka para la caza y para la siembra. En ese lugar se reunían muchos chamanes. Mi padre era chamán. Él me contó la historia de la abuela" (min. 04:10). Del mismo modo, la película muestra cantos rituales dirigidos a Kueka, en los que se pide: "bendícenos con abundancia de peces" (min. 07:28). De este modo, la piedra deja de presentarse como un objeto aislado o musealizable y aparece como parte de un patrimonio vivo, vinculado a prácticas rituales, formas de subsistencia y memorias ancestrales.

El documental muestra además que la historia de Kueka se transmite no sólo oralmente, sino también a través de dibujos realizados desde la mirada infantil **[Figura 179]**. La leyenda de los jóvenes Taurepan y Macuxi, convertidos en piedra por Makunaima, se narra visualmente mediante ilustraciones de niños, lo que subraya la transmisión intergeneracional del relato mítico y su continuidad dentro de la comunidad. Este recurso muestra que la memoria patrimonial se preserva, se reinterpreta y se transmite entre generaciones, integrando relato, imagen y enseñanza cultural.



Figura 179. Dibujos realizados por niños sobre la historia de Kueka y narración oral del relato a los niños por parte de una mujer de la comunidad (abajo derecha).

Junto a ello, la película expone que la extracción de Kueka supuso una ruptura del equilibrio espiritual y material de la comunidad. Una de las voces explica que, tras su traslado, "todo cambió: empezó a haber menos comida, pocos peces en nuestros ríos, pocos animales en nuestra sabana y lluvias intensas. La lluvia era el llanto de la abuela" (min. 20:26). En este punto, los rituales adquieren un lugar central en el documental. La obra registra ceremonias realizadas junto al abuelo Kueka y también rituales dirigidos a la abuela Kueka tanto en Venezuela como en Berlín, en los que aparecen cantos, fuego, danza, vestimenta tradicional e instrumentos musicales. Estos rituales articulan la memoria patrimonial de la comunidad, vinculan la piedra con los antepasados y con el territorio, y convierten la restitución en una acción espiritual y colectiva, no solo jurídica o diplomática.

En este sentido, *Kueka: Memoria Ancestral* muestra cómo la patrimonialización puede surgir desde la propia memoria comunitaria y desde sus prácticas rituales, y no únicamente desde los marcos institucionales. El cierre del documental lo explicita al señalar que, "después de 24 años, Kowai Kueka regresó a su lugar de origen" y que la memoria del consejo de ancianos y ancianas de Mapaurí constituyó "la fuerza espiritual que resistió al egoísmo y al saqueo de la aún tan presente razón colonial" (min. 01:01:15). Así, la película presenta ese proceso como una reactivación patrimonial en la que se articulan territorio, espiritualidad, memoria oral, relato mítico, ritual y acción colectiva frente al despojo colonial.

En síntesis, estos documentales muestran distintas estrategias de patrimonialización desde fuera del canon institucional. *Montevideo inolvidable* se centra en la memoria urbana y en la amenaza sobre el patrimonio arquitectónico; *Habaneceres* construye valor patrimonial a

partir de la experiencia afectiva y sensorial de la ciudad; *El canto de Bosawás* desplaza el eje hacia el patrimonio inmaterial, ligado a la transmisión sonora y al territorio; y *Kueka: Memoria Ancestral* articula patrimonio, espiritualidad y restitución cultural desde la memoria del pueblo pemón.

En los cuatro casos, el documental actúa como agente de patrimonialización al preservar, visibilizar y legitimar bienes, prácticas y memorias que no siempre cuentan con reconocimiento oficial. Estas obras amplían la noción de patrimonio hacia aquello que se habita, se recuerda, se canta o se ritualiza, es decir, hacia formas de herencia cultural inscritas en la vida cotidiana y en la experiencia colectiva.

De este modo, los documentales iberoamericanos oscilan entre dos polos complementarios: por un lado, la reafirmación del patrimonio institucionalizado; y, por otro, la construcción de patrimonios emergentes, centrados en bienes y espacios que, aunque no reconocidos oficialmente, poseen valor simbólico y afectivo para las comunidades locales. En este segundo ámbito, el documental no solo representa el patrimonio, sino que también lo produce discursivamente, al conferir valor cultural a lugares, prácticas y recuerdos que la historia oficial había relegado.

Por tanto, el documental iberoamericano contemporáneo se consolida como un agente de patrimonialización capaz de articular valores históricos, cognitivos, estéticos, afectivos y políticos, y de activar memorias colectivas que generan nuevos sentidos de pertenencia. En el caso iberoamericano, este potencial se hace especialmente visible al ampliar la noción de patrimonio hacia territorios culturales y sociales previamente desatendidos por la institucionalidad, visibilizando y legitimando espacios, prácticas y recuerdos tradicionalmente marginados. Así, el documental promueve una reflexión crítica sobre qué se debe preservar, cómo hacerlo y quién tiene la autoridad para determinar su relevancia para las generaciones futuras.

Por ello, se plantean una serie de cuestiones sobre las que conviene reflexionar a continuación: ¿qué sucede cuando surgen disputas sobre la pertenencia de ese patrimonio?, ¿quién tiene el derecho de representarlo y preservarlo?, ¿y qué implicaciones éticas emergen cuando estos procesos de patrimonialización reproducen o legitiman desigualdades históricas?

9.1.4. Riesgos y problemas éticos de los procesos patrimoniales en el documental iberoamericano

La patrimonialización, entendida como el "proceso de construcción de significado y sentido de los elementos culturales, a través de la asignación de valores, que los agentes culturales hacen con ciertas finalidades", no está exenta de conflictos éticos cuando se aborda desde el documental testimonial (Mejía, 2018, p. 77). Si bien el dilema ético central del documental se sitúa, en primer término, en la representación de la identidad y la voz del sujeto filmado, estos riesgos se amplían cuando los testimonios participan en procesos de patrimonialización, orientándose hacia la institucionalización del valor cultural y las disputas por la autoridad de la memoria.

En este contexto, el documental testimonial funciona como un espacio de mediación entre las políticas oficiales de preservación y las memorias de las comunidades, evidenciando tensiones entre inclusión, control y legitimación. Tal como advierte Sevilla (2017), los procesos de patrimonialización pueden implicar la espectacularización de la diversidad cultural para mercantilizar el patrimonio (p. 27), la pérdida de control social de las expresiones culturales por parte de sus herederos (p. 27) o el usufructo privado de bienes colectivos (p. 31), especialmente cuando no existe un marco jurídico que regule los derechos y obligaciones de los agentes que intervienen en dichos procesos (p. 29).

Entre los principales riesgos éticos, la exclusión de memorias se manifiesta cuando ciertos relatos históricos o experiencias locales son invisibilizados por criterios institucionales de selección. Tal como advierte Smith (2006), los intentos de inclusión suelen ser asimilatorios, en tanto "los grupos comunitarios excluidos son 'invitados' a 'aprender', 'compartir' o a ser 'educados' sobre los valores y significados autorizados del patrimonio" (p. 44). En este escenario, los testimonios incluidos en los documentales corren el riesgo de reproducir narrativas oficiales, marginando voces disidentes o subalternas.

La jerarquización de narrativas puede considerarse un fenómeno habitual cuando los testimonios de expertos se diferencian de los de otros sujetos; el riesgo ético aparece cuando esta jerarquización refleja intereses políticos, económicos o comerciales que condicionan la representación. Asimismo, la incorporación de valores autorizados representa un riesgo ético cuando los testimonios se inscriben en visiones hegemónicas o en intereses institucionales, patrimonializando únicamente aquello que es políticamente aceptable o "rentable". Este

fenómeno se observa especialmente en producciones financiadas por organismos que buscan promover una imagen oficial del pasado, condicionando las decisiones estéticas y narrativas del realizador.

El conflicto identitario surge de la disputa sobre quién tiene la autoridad para definir y representar el patrimonio cultural. En contextos iberoamericanos atravesados por procesos coloniales, dictaduras y resistencias locales, los testimonios pueden funcionar tanto como herramientas de reconstrucción de la memoria colectiva como dispositivos de control y disputa narrativa. El riesgo aparece cuando las comunidades son representadas sin participación efectiva, o cuando la cámara actúa como mediadora externa que traduce o clasifica su legado desde una posición de autoridad.

La pérdida de significado cultural se produce cuando un testimonio transforma prácticas vivas —rituales, paisajes o tradiciones— en objetos de contemplación estética o turística, desvinculándolos de sus contextos sociales y espirituales. Esta desvitalización compromete la ética patrimonial, pues el acto de preservar termina por desactivar el potencial vital y comunitario de la memoria.

A su vez, la espectacularización de la diversidad cultural para mercantilizar el patrimonio (Sevilla, 2017, p. 27) evidencia cómo la estetización del testimonio puede convertirse en una forma de consumo simbólico. La voz del testigo o la diferencia cultural que encarna se transforman en recurso visual o atractivo turístico, diluyendo su dimensión crítica y política.

Otro riesgo relevante es la vulnerabilidad física del patrimonio representado. La visibilización de lugares, prácticas o sujetos a través del documental puede generar sobreexposición, turismo masivo o explotación comercial, provocando deterioro material. Esto plantea la necesidad de equilibrar la divulgación con la protección, reconociendo que la visibilidad también implica riesgo.

Finalmente, el usufructo privado de bienes colectivos (Sevilla, 2017, p. 31) evidencia cómo los testimonios pueden ser instrumentalizados dentro de políticas culturales o proyectos económicos. Cuando la participación comunitaria es solo formal, el testimonio deja de ser una voz crítica para convertirse en un recurso de legitimación institucional.

En conjunto, estos riesgos revelan que la patrimonialización sitúa a los testimonios en un campo de negociación entre identidad, poder y memoria colectiva. Las decisiones sobre qué

testimonios mostrar, cómo narrarlos y desde qué voz hacerlo implican una responsabilidad ética que trasciende lo estético. Solo considerando las condiciones de producción, los intereses institucionales y la participación real de las comunidades es posible que el documental testimonial funcione como un espacio crítico de mediación y diálogo entre memorias en disputa, en lugar de convertirse en una herramienta de legitimación.

Riesgo ético	Descripción	Manifestaciones en el testimonio documental	Consecuencias para la identidad y la memoria colectiva
Exclusión de memorias	Invisibilización de voces o relatos que no encajan en las narrativas oficiales del patrimonio.	Omisión de testimonios locales, femeninos, indígenas o disidentes en producciones institucionales.	Marginalización de identidades subalternas; pérdida de pluralidad y diversidad en la memoria colectiva.
Jerarquización de narrativas	Imposición de una visión única del patrimonio que subordina los saberes comunitarios a discursos expertos o institucionales.	Priorización de la voz institucional sobre la comunitaria en la interpretación del patrimonio.	Homogeneización del discurso; reducción de la diversidad testimonial y de perspectivas culturales.
Incorporación de valores autorizados	Uso instrumental del patrimonio para reforzar ideologías, políticas o intereses económicos dominantes.	Testimonios patrocinados o condicionados por organismos que promueven una imagen "oficial" del pasado.	Pérdida de autonomía narrativa; patrimonialización de lo políticamente aceptable; debilitamiento del valor crítico del documental.
Conflicto identitario	Disputa sobre quién posee la autoridad para definir, interpretar y representar el patrimonio cultural.	Tensiones entre comunidades, instituciones y realizadores respecto a la autenticidad del testimonio.	Fragmentación de la identidad colectiva; deslegitimación de los relatos comunitarios.
Pérdida de significado cultural	Desvinculación del testimonio de su función social, espiritual o simbólica original.	Reducción de prácticas vivas a meras imágenes estéticas o turísticas.	Desvitalización simbólica del patrimonio; banalización de saberes y prácticas culturales.
Espectacularización de la diversidad cultural (Sevilla, 2017, p. 27)	Conversión del testimonio en espectáculo mediático o producto turístico.	Exotización de la voz del testigo o estetización de la diferencia cultural.	Mercantilización del patrimonio; pérdida de densidad crítica y simbólica.

Vulnerabilidad física	Exposición excesiva o uso inadecuado de sitios, objetos o prácticas patrimoniales.	Difusión audiovisual que incentiva el turismo o el consumo sin mediación ética.	Deterioro material; riesgo de explotación cultural o pérdida de sostenibilidad.
Usufructo privado de bienes colectivos (Sevilla, 2017, p. 31)	Apropiación económica o institucional de relatos, imágenes o prácticas culturales sin retorno a las comunidades de origen.	Comercialización, circulación o uso patrimonial de testimonios para fines lucrativos o de prestigio institucional.	Desigualdad en los beneficios culturales; pérdida de control social sobre la memoria y sobre los bienes comunes.

Tabla 14. Riesgos y problemas éticos de los procesos patrimoniales en el documental iberoamericano. Elaboración propia

Esta reflexión sobre la patrimonialización permite ponerse en relación con los riesgos éticos abordados en la representación de identidades culturales (Capítulo 8), y precisar una diferencia fundamental en el foco de los dilemas que atraviesan ambas dimensiones del testimonio audiovisual.

Mientras la representación de identidades se centra principalmente en el acto de mediación —es decir, en cómo el realizador construye, interpreta o incluso puede distorsionar la voz del otro—, los procesos de patrimonialización desplazan el problema hacia la autoridad que define qué memorias deben conservarse, cómo se legitiman y bajo qué marcos institucionales adquieren valor patrimonial.

En el ámbito de la representación, los riesgos derivan sobre todo de la asimetría entre quien filma y quien es filmado, visible en operaciones como la reducción cultural, la exotización o la pérdida de voz del sujeto representado; en el contexto de la patrimonialización, en cambio, los problemas se manifiestan en las estructuras de poder que determinan qué memorias son reconocidas, cuáles permanecen excluidas y de qué modo se institucionalizan mediante procesos de jerarquización, asimilación simbólica o complicidad institucional. Así, el documental testimonial enfrenta dilemas éticos vinculados, por un lado, a la integridad de la representación y a la preservación de la voz subjetiva y, por otro, a las tensiones que emergen cuando esos testimonios se transforman en formas de patrimonio cultural.

En este sentido, la ética del testimonio documental puede entenderse como una práctica de negociación: en la representación, entre la mirada del autor y la experiencia del sujeto; en la

patrimonialización, entre los marcos institucionales de legitimación y las memorias vivas de las comunidades.

Esta relación subraya que, aunque ambas dimensiones comparten preocupaciones sobre la responsabilidad ética del cineasta, operan en planos distintos pero complementarios: la primera se sitúa en la esfera de la representación de la alteridad, y la segunda, en la de la selección, legitimación y gestión simbólica de la memoria colectiva y del patrimonio común.

9.2. El testimonio como patrimonio cultural

El patrimonio cultural se configura como el resultado de un complejo proceso social de selección, resignificación y legitimación, donde la memoria y la identidad se entrelazan estrechamente (Smith, 2006, p. 58). Esta concepción reconoce que lo patrimonial no reside exclusivamente en la materialidad de los objetos, sino en los significados que las comunidades atribuyen a ellos, así como en la forma en que estos se incorporan a la vida cotidiana y a la memoria colectiva. En ese contexto, el testimonio emerge como una voz que da cuenta de las experiencias, las emociones y los valores que sustentan lo patrimonial.

Incluso dentro de los marcos del denominado "patrimonio oficial", el testimonio encuentra reconocimiento, especialmente en los instrumentos internacionales de la UNESCO, que incluyen entre los elementos del patrimonio cultural inmaterial las tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma; las artes del espectáculo; los usos sociales, rituales y actos festivos; los conocimientos y prácticas relacionados con la naturaleza y el universo; y las técnicas artesanales tradicionales[33]. Desde esta perspectiva, el testimonio —ya sea audiovisual, oral o escrito— se constituye en un recurso patrimonial capaz de preservar memorias y experiencias, y, al mismo tiempo, de vincularse con la legislación y las políticas de preservación cultural, posicionándolo como un espacio ético y crítico donde se negocian la memoria, la identidad y la autoridad sobre el legado cultural.

Por otra parte, la relación entre memoria e historia resulta clave para comprender la naturaleza del testimonio como patrimonio cultural. Mientras la historia tiende a organizar hechos verificables dentro de narrativas institucionalizadas, estas no existen de manera autónoma: se construyen también a partir de testimonios que aportan perspectivas

[33] UNESCO, *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, 2003, recuperado el 05 de noviembre de 2021 de https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n

individuales y colectivas. La memoria, por su parte, se centra en las experiencias vividas, las emociones y las interpretaciones de individuos y comunidades. Esta dinámica no es meramente conceptual, sino que influye en qué voces son legitimadas o invisibilizadas dentro de los relatos patrimoniales. Smith (2006) advierte que "estas tensiones se agravan por la manera en que la relación entre memoria e historia se trata a menudo como opositiva (Nora 2008; Samuel 1994) (...) la memoria puede verse como subjetiva y no siempre confiable, mientras que la historia se entiende como la acumulación de hechos dentro de una narrativa autorizada" (p. 58). Reconocer esta relación permite comprender el valor del testimonio dentro del patrimonio cultural: su capacidad para incorporar memorias subalternas o marginales que el discurso histórico hegemónico tiende a invisibilizar, situándolas a la vez en un marco compartido de significación.

En esa línea, Samuel (1994) propone reconsiderar la relación entre historia y memoria, abogando por abandonar "la fetichización de los archivos" y por atender a las formas vivas y emocionales en que las comunidades recuerdan (p. 269). Su visión se aproxima a la de Smith (2006), quien entiende que "la memoria es un elemento constitutivo importante en la formación de la identidad" y que su fuerza radica en "el poder emotivo que adquiere cuando se arraiga en lo concreto" (p. 60). De este modo, el testimonio, al entrelazar lo vivido con lo narrado, se convierte en un puente entre la memoria subjetiva y la historia social, aportando un valor patrimonial que reside precisamente en su capacidad de representar lo intangible.

Podemos retomar el concepto de "lugares de memoria" de Pierre Nora (2008) para comprender cómo el testimonio funciona como un espacio simbólico de preservación cultural. Nora define estos lugares como construcciones culturales donde la memoria se materializa, se simboliza y se actualiza colectivamente; su valor reside en la capacidad de evocar y sostener significados compartidos. Como señala el autor, "solo es lugar de memoria si la imaginación le confiere un aura simbólica" (Nora, 2008, p. 33).

Asimismo, Nora (2008) enfatiza la fragilidad y el carácter transitorio de la memoria, ligada a vivencias que podrían perderse con quienes las experimentaron (p. 38). En este contexto, el documental testimonial desempeña un papel crucial al rescatar estas voces, transformarlas en memoria compartida y garantizar la preservación de su huella frente al olvido.

Los testimonios filmados, siguiendo la conceptualización de Nora (2008), se presentan como "mixtos, híbridos y mutantes" (p. 34) y funcionan como "bastiones sobre los cuales

afianzarse" (p. 25), fijando y resignificando momentos históricos que podrían disolverse en el flujo temporal, cumpliendo así la función de "detener el tiempo, bloquear el trabajo del olvido, fijar un estado de las cosas, inmortalizar la muerte, materializar lo inmaterial" (p. 34). De esta manera, el documental no se limita a registrar memorias individuales o colectivas, sino que las proyecta hacia un ámbito de patrimonio cultural dinámico, vivo y cargado de significados.

Todo elemento patrimonial posee, además, una dimensión subjetiva, construida a partir de las percepciones, recuerdos y valores de quienes lo reconocen y lo transmiten. En este sentido, Samuel (1994) describe los sitios patrimoniales como verdaderos "teatros de la memoria", es decir, espacios que evocan recuerdos individuales y colectivos y cuyo significado se construye en la interacción con quienes los habitan, visitan o representan (Smith, 2006, pp. 46, 58). Esta concepción amplía la noción de patrimonio más allá de lo físico, al reconocer la dimensión simbólica, afectiva y performativa de los recuerdos y de las prácticas culturales.

En consecuencia, al considerar que el patrimonio está atravesado por percepciones, memorias y significados diversos, reconocer las subjetividades que lo atraviesan implica cuestionar la noción de objetividad tradicional del patrimonio (Smith, 2006, p.53). En este sentido, el testimonio se constituye como una herramienta para representar y transmitir estos significados, permitiendo que las memorias individuales y colectivas adquieran visibilidad y se integren como parte del patrimonio cultural. A través de la narración audiovisual, los testimonios fortalecen la comprensión del patrimonio como un fenómeno social, subjetivo y vivo.

En línea con esta perspectiva, Smith (2006) señala que la primacía occidental en la "materialidad del patrimonio" ha sido cuestionada por concepciones no occidentales, donde el valor reside más en la continuidad de las prácticas y los significados que en la permanencia física de los objetos (p. 54). Ejemplo de ello son las reconstrucciones periódicas de templos históricos en Japón o China, realizadas con materiales contemporáneos sin que ello implique una pérdida de autenticidad (Smith, 2006, p. 54). Estas perspectivas demuestran que el patrimonio puede ser reproducible y mutable, y que su esencia radica en la transmisión de sentido y en la persistencia de la memoria.

En este sentido, el testimonio puede entenderse como un bien patrimonial en sí mismo, cuya potencia se despliega de forma especialmente significativa en el ámbito audiovisual. En el

documental testimonial iberoamericano contemporáneo, el testimonio se transforma en una práctica activa de memoria cultural, capaz de articular dimensiones sensoriales, emocionales, transgeneracionales, archivísticas y performativas mediante recursos retóricos y estéticos que amplían la dimensión afectiva e imaginaria de la memoria.

9.3. El documental iberoamericano en la construcción de la memoria patrimonial

El documental testimonial iberoamericano contemporáneo puede entenderse como un dispositivo cultural que transforma el testimonio en patrimonio, actuando como mediador entre la memoria colectiva, la identidad y la experiencia sensible. Desde el reconocimiento del testimonio como núcleo esencial del patrimonio cultural y del documental como agente de patrimonialización que lo preserva y proyecta, este apartado se propone indagar cómo los recursos poéticos, formales y expandidos —incluyendo animación, sonido inmersivo, realidad virtual, realidad aumentada, formatos 360° y docuweb, entre otros— permiten reinterpretar la memoria patrimonial.

Por memoria patrimonial se entiende aquí el conjunto de recuerdos, prácticas, relatos, emociones y saberes que una comunidad reconoce como parte de su herencia cultural y que se transmiten, representan y resignifican a través de diversos soportes y experiencias, ya sean materiales, simbólicas, audiovisuales o digitales. Esta memoria constituye un proceso activo y sensorial, en el que la comunidad participa en la construcción de significados y en la transmisión intergeneracional del pasado.

Tal como advierten Smith et al. (2003) el patrimonio debe ser experimentado para ser patrimonio, ya que es la experiencia la que importa (p. 75). Esta perspectiva subraya que la memoria patrimonial se realiza en la vivencia y la interacción afectiva con los testimonios. Los recursos poéticos y las prácticas expandidas del documental permiten que el espectador se involucre de manera emocional y corporal, potenciando la dimensión sensorial de la memoria y configurando un vínculo de empatía y participación.

Asimismo, el afecto se configura como un eje central para comprender cómo se experimenta y transmite el patrimonio cultural en el documental, constituyendo “una encarnación del pensamiento y la emoción (…) que ofrece un mayor espacio conceptual para la idea de memoria y la actividad de recordar” (Smith, 2006, p. 57). De este modo, el documental testimonial funciona como mediador, traduciendo el patrimonio intangible —experiencias,

memorias, emociones y saberes— en formas perceptibles y compartibles, donde la sensibilidad, la reflexión y la imaginación se convierten en una vía de conocimiento y de transmisión cultural.

La construcción de esta memoria no se limita al contenido del testimonio, sino que emerge también de la interacción entre las experiencias narradas y los recursos formales que las articulan. Son estos procedimientos —poéticos, sensoriales e incluso inmersivos— los que permiten que la memoria patrimonial se despliegue en dimensiones afectivas, participativas y perceptivas, generando un vínculo activo entre patrimonio y espectador. A partir de ello, resulta pertinente analizar cómo se materializan estas formas de memoria en el documental, atendiendo a los mecanismos estéticos y discursivos que confieren al testimonio su potencia evocadora y su capacidad de transmitir patrimonio cultural.

En las partes precedentes de esta tesis se ha mostrado cómo las estrategias poéticas y las formas expandidas del documental transforman los testimonios, abriendo nuevas vías de relación entre memoria, representación y experiencia. Pero, ¿qué ocurre cuando estos mismos recursos se aplican a memorias patrimoniales o patrimonializables? ¿De qué modo las estrategias poéticas, sensoriales e inmersivas del documental contemporáneo pueden contribuir a activar, reinterpretar o incluso disputar el valor patrimonial de aquello que se testimonia?

9.3.1. Formas de la memoria patrimonial en el documental iberoamericano contemporáneo y modalidades de la experiencia

La construcción de la memoria patrimonial en el documental iberoamericano contemporáneo va más allá de la simple recopilación de testimonios o la conservación de contenidos históricos. En su dimensión estética y sensorial, la memoria se manifiesta como una experiencia vivida, sentida, imaginada y encarnada. Como señala Casey (2000), la reminiscencia constituye una "performance del recuerdo", "explícitamente social y enmarcada en el intercambio de significado y memoria" (p. 67). Esta condición se extiende al documental, donde las memorias filmadas no son simples evocaciones del pasado, sino procesos vivos que emergen de la interacción entre sujetos, imágenes y espectadores.

En este sentido, resulta fundamental introducir la noción de *modalidades de la experiencia*, entendida como el conjunto de formas sensoriales, afectivas, cognitivas, interactivas e

inmersivas mediante las cuales los sujetos se relacionan con el recuerdo en el marco del dispositivo documental. Estas modalidades no sólo determinan cómo se percibe y se interpreta la memoria patrimonial, sino también cómo se reactiva a través de la participación y la corporalidad del espectador. A diferencia de los *modos de representación*, que se centran en las estrategias formales y narrativas empleadas para representar la memoria, las modalidades de la experiencia atienden a la manera en que ésta se siente, se habita y se activa. Siguiendo a Vivian Sobchack (2004), toda imagen cinematográfica refleja "la implicación esencial del cuerpo vivido en la construcción de 'significado' a partir del 'sentido' corporal", un modo de conocer a través del cuerpo donde la visión se entrelaza con la sensación y la emoción. La autora también plantea que:

> La encarnación es una condición radicalmente material del ser humano que necesariamente implica tanto el cuerpo como la conciencia, la objetividad y la subjetividad, en un conjunto irreductible. Así, existimos y damos significado a través de procesos y lógicas de construcción de sentido que deben tanto a nuestra existencia carnal como a nuestro pensamiento consciente. (...) La encarnación: es decir, el cuerpo vivido como, a la vez, sujeto objetivo y objeto subjetivo; un conjunto sensible, sensual y razonable de capacidades y agencia materializadas que, literal y figurativamente, da sentido a, y para, nosotros mismos y los demás (Sobchack, 2004) .

En este marco, las modalidades de experiencia de la memoria patrimonial no se limitan al plano visual o discursivo, sino que incorporan dimensiones hápticas, auditivas, espaciales y afectivas que permiten comprender cómo la memoria se encarna y se comparte.

Esta perspectiva resulta especialmente relevante en el contexto del documental iberoamericano contemporáneo, donde el uso de recursos poéticos y tecnologías expandidas —como la realidad virtual, realidad aumentada, video 360º, instalaciones interactivas o plataformas transmedia— ha multiplicado las formas de experimentar el pasado. Analizar las modalidades de experiencia permite, por tanto, entender cómo el documental activa la memoria patrimonial no sólo como representación, sino como vivencia, y cómo el espectador puede devenir partícipe del recuerdo a través de su implicación sensorial, emocional o participativa.

En este sentido, el paradigma del "espectáculo/performatividad" (Abercrombie y Longhurst, 1998; Smith, 2006, p. 67) permite comprender cómo el espectador del documental

contemporáneo deja de ser un receptor pasivo para convertirse en copartícipe del acto de memoria. Como señala Smith (2006), los públicos patrimoniales "participan en un acto performativo de identidad, en el que el visitante es simultáneamente actor y audiencia" (p. 67). En el contexto del documental iberoamericano, esta dimensión performativa se materializa en la interacción activa del espectador con la obra.

Según Català (2018), en los documentales se pueden identificar distintas formas de memoria:

> Una memoria documental extraída directamente de la realidad; una memoria ilustrativa en la que el documento es de segundo grado puesto que se construye sobre la base de una realidad primigenia a la que se añaden toques imaginativos de carácter expresivo; y por fin, una memoria que mezcla realidad y ficción, que combina espacio reales con espacios imaginarios y que correspondería a la memoria subjetiva, inconsciente, o mejor dicho, a las formas en que la memoria puede ser modificada inconscientemente por el sujeto (p. 14)

Este apartado se centra en estas últimas configuraciones, que articulan la dimensión subjetiva de la memoria, incluyendo prácticas que integran lo sensorial, lo afectivo y lo imaginativo, así como experiencias individuales y colectivas y la transmisión intergeneracional del recuerdo.

A partir de estas consideraciones, el presente apartado no pretende ofrecer una tipología exhaustiva de las formas de la memoria patrimonial presentes en el documental iberoamericano contemporáneo, sino trazar un panorama representativo de algunas de sus manifestaciones más significativas, atendiendo tanto a sus modos de representación como a sus modalidades de experiencia. Dentro de este marco, el análisis se centra en aquellas formas de memoria que se originan a partir del testimonio oral o escrito —relatos, entrevistas, cartas, diarios o narraciones familiares— y que funcionan como punto de partida para la reconstrucción subjetiva del pasado. Así, se analizan configuraciones estéticas y experienciales que articulan la dimensión sensorial y emocional, la transmisión transgeneracional, la resignificación del archivo y las prácticas performativas, participativas, interactivas e inmersivas de la memoria.

Cabe subrayar, no obstante, que estas formas de la memoria patrimonial no deben entenderse como categorías aisladas o mutuamente excluyentes, sino como zonas de confluencia y

superposición donde lo testimonial, lo territorial, lo afectivo y lo imaginario se entrelazan. Esta interrelación configura un entramado dinámico y plural de experiencias en el que cada forma de memoria se reactiva y resignifica en contacto con las demás, dando lugar a una comprensión expandida y sensible del patrimonio en el documental contemporáneo, en permanente construcción.

En la siguiente tabla se sintetizan algunas de las principales configuraciones de la memoria patrimonial y sus modalidades de experiencia, atendiendo a sus dimensiones conceptuales y fundamentos teóricos **[Tabla 15]**

Forma de la memoria patrimonial	Modalidad de la experiencia	Concepto clave
1. Memoria territorial	Paisaje: experiencia háptica y geopoética Cartografía-sensible: experiencia interactiva y mnemotécnica	El territorio y el mapa como cuerpos de la memoria; el espacio como inscripción afectiva y narrativa del recuerdo
2.Memoria performativa y participativa	Experiencia colectiva y co-creativa	Espectador como agente de memoria; performance como patrimonialización
3. Memoria encarnada e inmersiva	Experiencia individual corporal, sensorial y de presencia mediada	El cuerpo del espectador como lugar de la memoria; la inmersión como reactivación afectiva del pasado
4. Posmemoria patrimonial	Experiencia testimonial intergeneracional y afectiva	El recuerdo heredado como acto de transmisión emocional y construcción identitaria
5. Memoria-archivo	Experiencia reflexiva, emocional y de reapropiación	El archivo como materia viva y mutable de la memoria cultural
6. Memoria artificial	Experiencia procesual, fragmentaria y recombinante (en fase experimental)	La memoria como flujo digital y archivo expandido; narrativas de base de datos y recombinación de testimonios en entornos híbridos humano-máquina

Tabla 15. Formas de la memoria patrimonial y modalidades de la experiencia en el documental iberoamericano contemporáneo. Elaboración propia.

9.3.1.1. Memoria territorial

El estudio del paisaje en el documental iberoamericano contemporáneo permite comprender cómo la memoria patrimonial se encarna en el territorio de múltiples formas expresivas. A

diferencia de enfoques más tradicionales, donde el espacio funcionaba únicamente como escenario, las producciones actuales construyen una experiencia inmersiva, sensorial y geopoética, en la que lo geográfico se entrelaza con lo afectivo y lo corporal. Así, el territorio deviene un cuerpo de memoria, un espacio donde la narración, la emoción y la experiencia sensorial convergen.

En este contexto pueden distinguirse dos modalidades complementarias de representación: la memoria-paisaje, entendida como poética del territorio y de los testimonios, donde los recursos visuales y sonoros transforman la percepción de los entornos físicos en experiencia sensible y la memoria cartográfica-sensible, orientada hacia la inscripción del testimonio en mapas, recorridos o dispositivos visuales que vinculan lo afectivo y lo espacial. Estas perspectivas, que dialogan con las propuestas de Laura Marks (2000), Yi-Fu Tuan (2003), Caquard (2013) y Olmedo (2021), permiten abordar cómo el documental se convierte en un medio de patrimonialización al integrar memoria, cuerpo, paisaje y emoción.

9.3.1.1.1. Memoria-paisaje

El vínculo entre documental y territorio ha sido constante en la historia del género; sin embargo, en el documental iberoamericano contemporáneo adquiere un nuevo sentido. El territorio deja de ser un mero escenario para convertirse en espacio afectivo, sensorial y performativo de la memoria, donde lo geográfico se entrelaza con lo emocional y lo corporal. La representación del paisaje, ya sea natural o urbano, se vincula así con la experiencia sensorial del espectador, generando nuevas formas de sentir y de reflexionar sobre el testimonio.

Tal como sostiene Tuan (2003), “la experiencia está compuesta de sentimiento y pensamiento” (p. 10), y sus modos son “sensorimotor, táctil, visual y conceptual” (p. 7). Esta conjunción entre percepción y afecto dota al documental de la capacidad de transformar la contemplación en una experiencia háptica y geopoética, en la que el espectador no solo observa el paisaje, sino que lo siente como un cuerpo vivo y como un territorio cargado de memoria. De esta forma, el recorrido audiovisual permite que la memoria se encarne en la experiencia sensorial: el espectador participa activamente del espacio, percibiendo su textura, sus sonidos, su ritmo y su relación con los cuerpos y los recuerdos que lo habitan.

Desde esta perspectiva, la forma poética —los silencios, la textura visual y sonora, las metáforas y analogías, entre otras— actúa como un medio para generar lo que Bagnall (2003) denomina un "realismo emocional", en el cual la autenticidad no depende de la exactitud de los hechos representados, sino de la intensidad de la experiencia afectiva que se produce en el espectador. Como explica la autora, este concepto alude a "la manera en que los sitios pueden involucrar a los visitantes a nivel emocional e imaginario, y generar sentimientos que sean significativos y 'reales'" (p. 88).

A partir de este marco teórico, es posible analizar cómo distintos documentales iberoamericanos contemporáneos articulan paisaje y memoria a través de experiencias sensoriales, desplazamientos y registros contemplativos, transformando el territorio en soporte sensible del recuerdo.

El documental mexicano *Tempestad* (2016) de Tatiana Huezo, establece una relación entre desplazamiento, paisaje y memoria traumática, articulando dos testimonios que guían la narrativa del documental. Por un lado, Adela busca a su hija desaparecida, y su testimonio se sitúa en el ámbito de la vida cotidiana y la familia; la voz en off, protagonista principal, se acompaña de imágenes que muestran su hogar, su entorno inmediato y los recuerdos de quienes forman parte de su historia personal. Por otro lado, el testimonio de Miriam Carvajal se centra en el paisaje y el territorio, mientras que la voz en off permanece como el único hilo narrativo que conecta al espectador con su experiencia de injusticia y encarcelamiento.

El relato de Miriam, injustamente recluida en el penal de Matamoros bajo el control del crimen organizado, se desarrolla a través de un dispositivo formal austero y poético en el que la cámara recorre carreteras, estaciones y pueblos del norte de México sin mostrar nunca a la narradora **[Figura 180]**. La propuesta estética de Huezo articula la voz testimonial con la percepción sensorial del paisaje, de modo que el recorrido adquiere una densidad afectiva importante en la construcción de la memoria.






Figura 180. Viaje en autobús en *Tempestad*.

En una de las primeras secuencias Miriam narra su liberación :

> El vocero que me estaba gritando vino hasta mi celda y me dijo que me levantara (...) que tenía que ir a la rejilla.Era un pasillo larguísimo (...). Un hombre me dijo: ¿usted es Miriam Carvajal Yescas? Sí.Le voy a leer esto: bajo el artículo no sé cual y no sé cual, siendo el día 31 de agosto de 2010, por falta de elementos, Miriam Carvajal queda en absoluta libertad (min. 02:07)

Este fragmento de su testimonio, se sitúa en un espacio intermedio entre memoria y ruina, mientras el espectador observa la prisión presumiblemente abandonada. Este desajuste temporal y espacial convierte al territorio en un testigo activo del trauma: el paisaje funciona como extensión del cuerpo ausente y como inscripción del dolor individual y colectivo.

De este modo, *Tempestad* configura un "paisaje testimonial" donde el desplazamiento físico, desde Matamoros hasta Tulum, se transforma en un proceso de reconexión con la experiencia vivida y de resignificación del trauma a través del viaje. Desde la perspectiva patrimonial, la película puede entenderse como un ejercicio de patrimonialización del testimonio, en tanto preserva, traduce y reactiva fragmentos de la memoria social mexicana vinculada a la violencia. El paisaje funciona así como soporte ético y emocional de una memoria marcada por la violencia y la resistencia.

En este sentido, la película construye una experiencia háptica del patrimonio inmaterial, en la que la memoria se encarna en los paisajes recorridos más que en los cuerpos que los narran.

El documental boliviano *Compañía* (2019), dirigido por Miguel Hilari, profundiza en la dimensión sensorial del territorio como espacio de inscripción de la memoria. A través de una estética contemplativa y un tratamiento pausado del paisaje andino, la película construye un relato coral donde las voces de los habitantes del pueblo de La Compañía, en el municipio de

Aucapata (provincia Muñecas, La Paz), se entrelazan con imágenes que registran la vida cotidiana, los rituales y las transformaciones del entorno natural.

Hilari articula el paisaje con planos prolongados de la niebla que cubre las montañas, el avance de los caballos entre los pastos, la lluvia que va transformando el terreno o la construcción de un techo de chapa sobre una casa, constituyendo momentos de contemplación donde el territorio se convierte en un cuerpo sensible y un escenario geopoético **[Figura 181]**. Cada elemento natural participa del proceso de evocación y transmisión de la experiencia colectiva, transformando el espacio físico en soporte de la memoria comunal.



Figura 181. Atmósfera del ambiente en la película *Compañía*

La película se estructura en episodios, separados por intertítulos, que reflejan distintos momentos de la comunidad. Las voces en off de sus miembros, emergen como susurros que acompañan la imagen, sin imponer una jerarquía narrativa ni identificar a un protagonista. De este modo, *Compañía* construye una representación del sentir comunitario, donde el recuerdo es compartido y el paisaje actúa como mediador del vínculo entre los vivos y los muertos.

Las secuencias rituales adquieren un papel central: la música interpretada en honor a los difuntos, las ceremonias y ofrendas realizadas en el territorio, o los relatos sobre el lavatorio de los cuerpos tras la muerte de un familiar, como se evoca en uno de los testimonios: “mi padre, pues, cuando murió yo vi lavándolo a él, cuando ya estuvo muerto.” (min. 13:30), refuerzan la idea de que el territorio es una presencia activa donde se actualiza la memoria ancestral **[Figura 182].**



Figura 182. Rituales en el documental *Compañía*

El inicio del documental, con una larga secuencia de más de diez minutos a bordo de un autobús que atraviesa paisajes nevados mientras suena música andina, introduce al espectador en un estado de contemplación sensorial **[Figura 183]**. Este ritmo, que alterna entre movimiento y quietud, permite que el paisaje se experimente como soporte sensible del recuerdo.



Figura 183. Viaje en autobús en la película *Compañía*

Así, *Compañía* prolonga la tradición del documental de memoria patrimonial desde una sensibilidad andina que concibe el territorio como espacio sagrado. La película se configura como un "paisaje ritual de la memoria". En este sentido, el documental de Hilari amplía las formas iberoamericanas de representar el patrimonio inmaterial, proponiendo una experiencia cinematográfica en la que el paisaje deviene sujeto de memoria.

9.3.1.1.2. Memoria cartográfica-sensible

La atención al territorio como mediador de la memoria y la emoción, desarrollada en la modalidad de memoria-paisaje, encuentra continuidad en lo que puede denominarse memoria cartográfica-sensible. Mientras que la memoria-paisaje se centra en la experiencia sensorial y geopoética del espectador, la memoria cartográfica-sensible añade una lógica de organización

espacial que estructura el recuerdo a través de dispositivos cartográficos e interactivos. En este enfoque, la memoria patrimonial no solo se experimenta a través de la proximidad sensorial y la inmersión en el entorno fílmico, sino que también se articula mediante configuraciones espaciales que relacionan territorio, relato y afectividad.

A partir de estas consideraciones, resulta pertinente retomar el concepto del modo cartográfico-testimonial sensible, formulado en capítulos anteriores, no para reiterar su definición formal, sino para aplicarlo específicamente al análisis de la construcción patrimonial de la memoria. En este sentido, la memoria cartográfica-sensible puede entenderse como una derivación de dicho modo cuando este se orienta al estudio de narrativas que inscriben el recuerdo en el territorio.

Aquí el interés no reside en clasificar formalmente las obras, sino en examinar cómo el patrimonio se configura como memoria situada, donde el espacio actúa como matriz de significación y no como simple escenario.

En esta perspectiva, la memoria se despliega como cartografía afectiva, en la que el desplazamiento —real o virtual— organiza la experiencia del pasado. El territorio no solo contiene huellas, sino que estructura la relación entre testimonio y comunidad, configurándose como superficie activa de inscripción simbólica.

Cuando la memoria adopta esta forma cartográfica-sensible, el recuerdo se activa mediante recorridos, puntos de anclaje y relaciones espaciales que permiten al espectador reconstruir conexiones entre experiencia individual y territorio compartido.

Este movimiento a través del territorio funciona como práctica evocadora, capaz de actualizar recuerdos, emociones y saberes inscritos en el espacio. Recorrer, dibujar o reinscribir el territorio se convierte así en un gesto performativo de memoria, donde el territorio se percibe como un organismo vivo que condensa afectos, duelos, ausencias y resistencias.

Ejemplos de esta modalidad pueden encontrarse en docuwebs como *Geografía del dolor* (2014), de Mónica González u *Oficios creativos* (2021), de Mariana Rivera .

En Geografía del dolor (2014), Mónica González[34] propone un mapa transmedia que integra un sitio web, una exposición fotográfica y un libro de postales dedicadas a la ausencia, en el que familiares de víctimas del narcotráfico en México comparten sus recuerdos mediante fotografías, textos y relatos audiovisuales (Alcalá, 2016, p. 312). Este dispositivo permite al usuario recorrer el país de manera interactiva, guiando un desplazamiento imaginario sobre el mapa con el cursor, lo que convierte la navegación en un recorrido sensible por los territorios afectados **[Figura 184]**.

El diseño del mapa organiza los contenidos de forma que cada estado de la república asociado a una historia concreta actúa como un nodo de memoria, donde el usuario puede acceder a videos, fotografías y postales que documentan la violencia vivida. González estructura estas historias de manera secuencial: primero se presenta al familiar que narra, luego se describe el hecho concreto de desaparición o asesinato, a continuación se exponen los esfuerzos de búsqueda y las dificultades enfrentadas, y finalmente se muestra cómo estas experiencias han transformado la vida de los narradores (Alcalá, 2016, p. 321). Este recorrido interactivo permite que el espectador se involucre de manera activa, reconstruyendo la memoria a partir del desplazamiento virtual y afectivo por el territorio.





[34] González, M. (2014). *Geografía del dolor*. Recuperado el 10 de marzo de 2025 de http://www.geografiadeldolor.com/

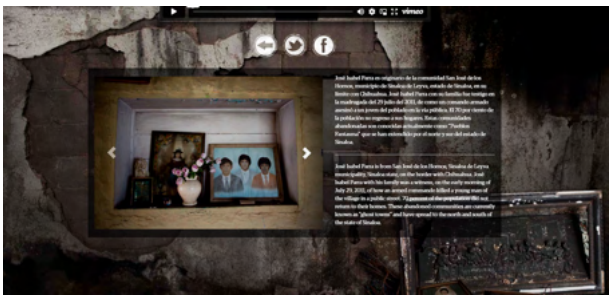


Figura 184.Captura de pantalla del docuweb
Geografía del dolor

De este modo, el mapa se convierte en un paisaje emocional y ético, donde cada nodo de información funciona como un fragmento de memoria que se activa a través de la interacción del usuario. Tal como señala Alcalá (2016), la importancia de la narración radica en los testimonios, y no simplemente en la ubicación geográfica: el país entero se percibe como escenario de la violencia y, a través de la navegación, el espectador experimenta un desplazamiento sensible que articula espacio, memoria y emoción (pp. 321-322).

Por su parte, *Oficios creativos* (2021), de Mariana Rivera, ya analizado en capítulos anteriores, evidencia cómo la interacción con capas sonoras del barrio de Los Reyes, en Coyoacán, refuerza la percepción sensorial y emocional del territorio.

En estos docuwebs, los testimonios se inscriben sobre el territorio a través de mapas, donde cada punto, imagen o registro sonoro actúa como un nodo de memoria. Esta disposición permite al espectador desplazarse libremente por el espacio interactivo, estableciendo relaciones y asociaciones personales entre testimonios y lugares, y componiendo con ello su propio recorrido emocional y cognitivo. Tal dinámica genera una experiencia mnemotécnica[35] en el sentido warburgiano, semejante al *Atlas Mnemosyne* (1929), en la que los fragmentos dispersos de memoria se reconfiguran constantemente, dando lugar a nuevos sentidos.

El docuweb se presenta así como una "mesa de trabajo" virtual que permite al usuario componer su propio atlas de memoria a partir de los testimonios, las imágenes, los sonidos y el territorio (Ruiz y García, 2013, pp. 232–233). En este entorno, "la mesa de trabajo se constituye como soporte de trabajo hábil, donde las disposiciones pueden materializarse, cotejarse y modificarse indefinidamente" (Ruiz y García, 2013, pp. 232–233). La memoria se

[35] Mnemotécnica: noción asociada al *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg

organiza, entonces, mediante una lógica espacial y asociativa, donde el territorio funciona como superficie activa de inscripción y relectura del pasado.

De esta manera, el docuweb puede entenderse como una forma contemporánea de atlas visual y afectivo, donde las narrativas no se ordenan según una lógica lineal, sino a través de una cartografía abierta y asociativa, semejante a la que Warburg imaginó como "máquina de activación de ideas y relaciones" (Ruiz y García, 2013, p. 230). Las imágenes, sonidos y testimonios, al igual que las láminas del Atlas, no responden tanto a formas fijas como a formas en transformación constante o "migraciones" (*Wanderungen*) (Ruiz y García, 2013, p. 230).

En conjunto, estos documentales conforman un mosaico de prácticas cartográficas sensibles. Así, el modo cartográfico-testimonial sensible permite comprender cómo las narrativas documentales iberoamericanas contemporáneas transforman el paisaje y el territorio en un espacio de memoria patrimonial. Al entrelazar lo geográfico con lo emocional, lo físico con lo imaginario, estas obras amplían el campo del documental de testimonio hacia una práctica donde la memoria se despliega como mapa y el mapa se convierte en memoria.

Esto abre el paso a la memoria performativa y participativa, donde la acción colectiva y la co-creación permiten que los recuerdos se compartan y patrimonialicen socialmente. Así, la cartografía sensible y la performance se complementan: la primera organiza el desplazamiento afectivo y cognitivo, y la segunda expande la memoria al plano colectivo, convirtiendo territorios y cuerpos en espacios vivos de inscripción del patrimonio.

9.3.1.2. Memoria performativa y participativa

La memoria performativa y participativa puede entenderse como una forma de memoria patrimonial que se manifiesta a través de experiencias colectivas y co-creativas. En este tipo de memoria, el espectador o participante actúa como agente activo de patrimonialización, contribuyendo a la creación y transmisión del patrimonio mediante la acción y la interacción social. La performance, ya sea documental, urbana o ritual, se convierte en un espacio donde el recuerdo se construye en el presente y se comparte entre múltiples cuerpos, desplazando la memoria del ámbito exclusivamente representacional hacia el terreno de la práctica y la vivencia.

Esta dimensión participativa conecta directamente con los documentales sociales participativos (DSP) y los webdocs colaborativos analizados en el capítulo anterior, en los que la construcción del relato se realiza mediante la acción colectiva y el intercambio de memorias entre realizadores, comunidades y usuarios. En estas obras, como *Ida e Volta* (2017), *Proyecto Quipu* (2017) o *Artxiviu de l'Horta* (2016), la performatividad se desplaza al proceso mismo de creación y circulación del relato, donde la práctica colaborativa deviene un acto de patrimonialización compartida.

En estas prácticas, la memoria no se limita a ser representada, sino que se activa mediante la participación, la colaboración y la circulación compartida del relato. Como señala Taylor (2003), "las prácticas performativas transmiten de manera eficaz memorias colectivas, valores y sistemas de creencia" (p. 40). Esta concepción permite entender la memoria participativa como una práctica social mediante la cual el recuerdo se construye y se transmite colectivamente.

Un ejemplo representativo de esta perspectiva es el docuweb *Cartografía Lacustre: Canales de Memoria y Resistencia*[36] (2015), del colectivo chileno-mexicano La Bandurria Marcha. El proyecto se sitúa entre la memoria cartográfica-sensible y la memoria performativa-participativa, al organizar y visualizar el territorio de manera interactiva, integrando mapas, testimonios, microdocumentales y paisajes sonoros. Desarrollado a partir de talleres comunitarios, su propósito fue representar la historia lacustre y la relación de las comunidades con los cuerpos de agua en Xochimilco, Ciudad de México (Chávez, 2023, p. 151). El espectador experimenta un desplazamiento imaginario al construir un mapa afectivo de la vida comunitaria y los saberes tradicionales **[Figura 185]**.

El docuweb organiza los contenidos en cuatro secciones principales: *Microdocumentales*, *Embarcaderos*, *Archivos* e *Intégrate*. En *Microdocumentales*, los usuarios acceden a un mapa interactivo que permite explorar distintos relatos de la comunidad, representados por íconos que contienen entrevistas, videos y fotografías. Los testimonios abarcan distintas dimensiones de la vida local, desde la producción artesanal y la agricultura en chinampas, hasta la preservación de especies como el ajolote y las expresiones culturales, como los cantos tradicionales. La navegación por estos contenidos ofrece una experiencia sensible, en la que

[36] La Bandurria Marcha. (2015). *Cartografía lacustre: Canales de memoria y resistencia*. Recuperado el 10 de marzo de 2025 de https://canales.labandurriamarcha.org/cartografia/

el espectador decide el orden y la profundidad de su recorrido, integrando activamente la memoria colectiva al desplazarse virtualmente por el territorio.

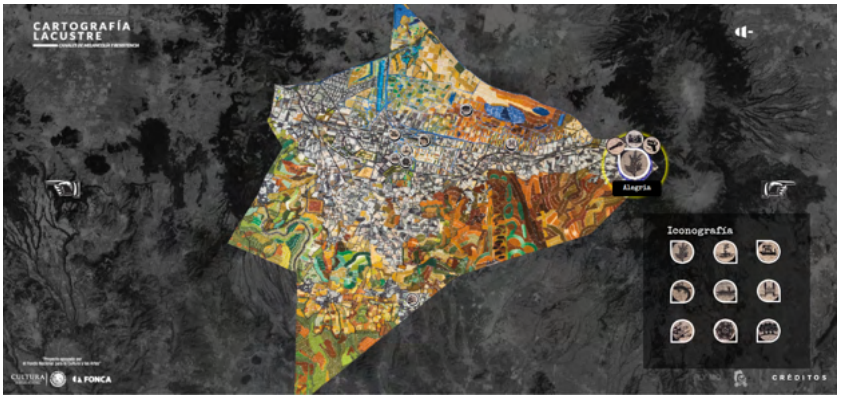


Figura 185. Captura de pantalla del mapa interactivo del docuweb *Cartografía Lacustre: Canales de Memoria y Resistencia*, sección *Microdocumentales.*

En la sección *Embarcaderos* **[Figura 186]**, los íconos sobre el mapa remiten a lugares específicos, generando vínculos espaciales directos entre la narración y el territorio.

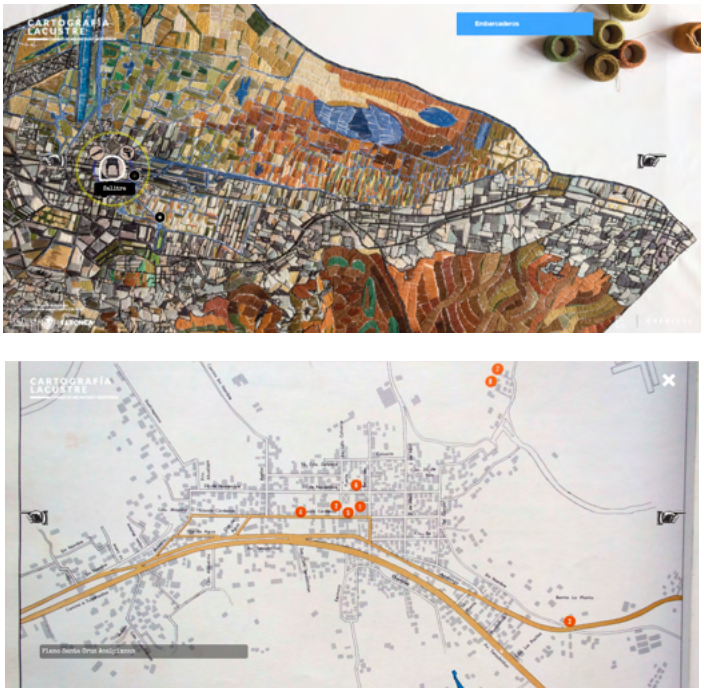


Figura 186. Captura de pantalla del mapa interactivo del docuweb *Cartografía Lacustre: Canales de Memoria y Resistencia*, sección *Embarcaderos.*

Por su parte, *Archivos* reúne imágenes históricas y mapas que, al combinarse con los contemporáneos, permiten visualizar las transformaciones del espacio y las prácticas comunitarias a lo largo del tiempo **[Figura 187].** La sección *Intégrate* refuerza la dimensión co-creativa del proyecto, invitando a los usuarios a contribuir con nuevos contenidos y experiencias.

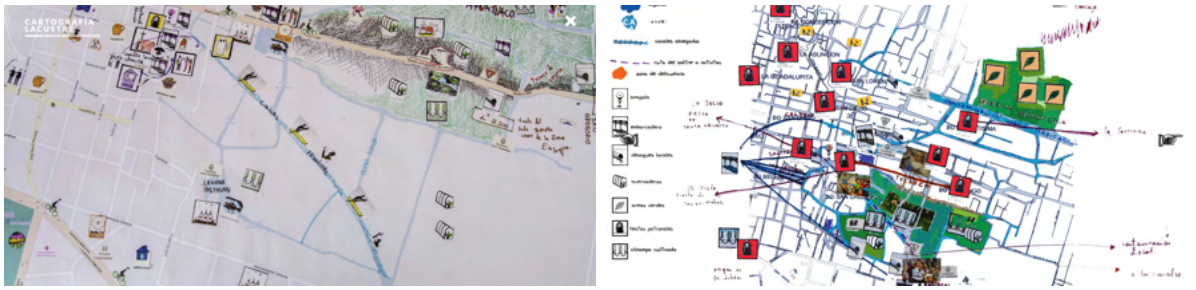


Figura 187. Mapas de los embarcaderos: Belem y Salitre. Docuweb *Cartografía Lacustre: Canales de Memoria y Resistencia*, sección Embarcaderos.

Esta dimensión corporal y afectiva de la acción colectiva anticipa la noción de memoria encarnada, en la que la experiencia sensorial e inmersiva se convierte en el eje de transmisión y reconstrucción del pasado.

9.3.1.3. Memoria encarnada e inmersiva

La memoria encarnada e inmersiva puede entenderse como una forma individual, experimental y situada de la memoria patrimonial, que complementa la memoria performativa al poner énfasis en la experiencia corporal y en la presencia mediada por tecnología. Surge de la reflexión desarrollada en capítulos anteriores sobre la centralidad del cuerpo en el documental iberoamericano contemporáneo y entiende que la memoria se materializa en el cuerpo. Es precisamente a través de la percepción, la sensibilidad y la vivencia afectiva del espectador como el patrimonio inmaterial se reactiva y se hace presente.

La obra documental actúa como mediación entre cuerpos, los que recuerdan, los que filman y los que miran, y el acto de recordar se convierte en una práctica de presencia. Así, esta segunda forma de memoria patrimonial parte de la hipótesis de que el cuerpo, en tanto sede de percepción y afecto, constituye un dispositivo de inscripción y transmisión de lo patrimonial.

El concepto de encarnación del recuerdo permite pensar el documental como espacio de tránsito entre lo vivido y lo sentido. En este sentido, la categoría de memoria encarnada e inmersiva remite a aquellas configuraciones documentales que, mediante estrategias sensoriales y tecnológicas, como la realidad virtual, la realidad aumentada, el video 360° o las instalaciones, activan en el espectador una experiencia de presencia mediada, es decir, una experiencia en la que la tecnología permite sentir el pasado a través del cuerpo. Esta noción de presencia implica una reactivación del testimonio, en la que el cuerpo del espectador se convierte en soporte de memoria y agente de patrimonialización.

De acuerdo con Alison Landsberg (2004), este tipo de experiencias pueden generar una memoria prostética, una forma de memoria cultural que:

> Surge en la interfaz entre una persona y una narrativa histórica sobre el pasado, en un espacio experiencial como una sala de cine o un museo. En ese momento de contacto, ocurre una experiencia a través de la cual la persona se sutura a sí misma en una historia más amplia (...). En el proceso (...), la persona no se limita simplemente a comprender una narrativa histórica, sino que adquiere un recuerdo más personal y profundamente sentido de un acontecimiento pasado que no vivió directamente (...). La memoria prostética resultante tiene la capacidad de moldear la subjetividad y la política de esa persona (p. 15).

Desde esta perspectiva, la memoria encarnada e inmersiva puede entenderse como una extensión sensible y patrimonial de la memoria prostética, donde el cuerpo del espectador, al participar en la experiencia testimonial, se convierte en un lugar de inscripción afectiva del pasado. Así, las tecnologías permiten que estas memorias puedan ser apropiadas por cualquier individuo, generando nuevas modalidades de vínculo y circulación patrimonial en el ámbito audiovisual contemporáneo (Landsberg, 2004, p. 15).

Mark Hansen (2004) añade que "el despliegue estético de la tecnología —desde entornos cinematográficos ampliados hasta la realidad virtual— funciona tanto para poner en primer plano como, lo que es más importante, para expandir la función del cuerpo como centro de indeterminación" (p. 50). Según Hansen (2004):

> La imagen digital pone en primer plano el enmarcado procesual de los datos por el cuerpo; lo que produce es menos un objeto enmarcado que una experiencia encarnada

> y subjetiva que solo puede ser sentida. Cuando el cuerpo actúa para enmarcar información digital, lo que enmarca es, en efecto, sí mismo: su propia sensación afectiva de entrar en contacto con lo digital (p. 12).

En consecuencia, la interfaz tecnológica amplifica la corporalidad, generando nuevas formas de presencia. La memoria encarnada e inmersiva redefine así la patrimonialización audiovisual como un proceso de coexistencia sensorial entre cuerpo, tecnología y recuerdo. Esta modalidad convierte el testimonio en vivencia y el recuerdo en presencia, situando la corporalidad y la inmersión como espacios decisivos de la memoria patrimonial en el documental iberoamericano.

Esta propuesta busca, por tanto, reconocer en el cuerpo y en la inmersión los nuevos espacios de la memoria patrimonial en el documental iberoamericano. En este sentido, el caso de estudio *Masquerade*, dirigido por Juan Pablo Urgilés, ilustra cómo la interfaz tecnológica genera una experiencia de presencia mediada en la que el cuerpo del espectador se convierte en un agente activo de memoria. La colocación de la máscara digital funciona como un umbral simbólico hacia la festividad, permitiendo al usuario acceder al imaginario colectivo de la Diablada y seguir las indicaciones del Diablo de Píllaro a través de la danza, los mitos y los elementos culturales asociados[37]. El desplazamiento y los movimientos corporales reproducen los pasos de los diablos, integrando la kinestesia en la interacción y transformando la experiencia en un acto de inscripción afectiva del patrimonio (Hansen, 2004). La mirada, la audición, el tacto y el movimiento se configuran así como vectores de memoria, haciendo del testimonio una vivencia encarnada y sensorial del pasado (Landsberg, 2004).

La concepción original del proyecto contemplaba su exhibición como una instalación museográfica inmersiva, propuesta que no llegó a materializarse por limitaciones presupuestarias. Esta instalación habría integrado elementos materiales de la fiesta —ajíes, cintas, máscaras, vestuario y bocetos— junto con dispositivos digitales interactivos, con el objetivo de expandir la experiencia virtual hacia un entorno expositivo híbrido[38].

---

[37] Mediamorfosis. (s. f.). *Masquerade*. Recuperado el 11 de diciembre de 2025 de https://mediamorfosis.net/espectaculo/masquerade/

[38] Información contenida en el dossier del proyecto *Masquerade*, *Capítulo 1: La Diablada de Píllaro* (documento no publicado), facilitada por su director, Juan Pablo Urgilés.

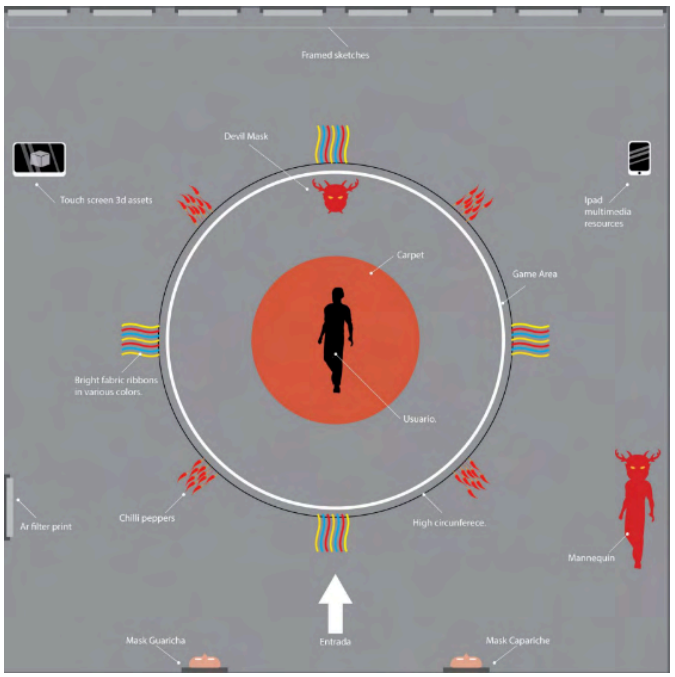


Figura 188. Mapa de la propuesta de instalación de *Masquerade*[39]

La propuesta requería una sala de al menos seis por seis metros, organizada en torno a una pista de baile circular que situaba el cuerpo del espectador en el centro del dispositivo performativo **[Figura 188]**. El conjunto articulaba materialidad, tecnología y ritualidad, reforzando la dimensión corporal de la experiencia.

En este sentido, *Masquerade* constituye un ejemplo de generación de experiencias patrimoniales basadas en la sensibilidad y la presencia corporal. Entre los objetivos del proyecto se encontraban "llevar las tradiciones hacia el futuro, utilizar el baile como herramienta educativa y de entretenimiento y preservar, promover y mantener vivas estas tradiciones[40]", es decir que el documental tiene una función didáctica y lúdica, pero también patrimonial, al contribuir a preservar la memoria de esta tradición.

La narración final del documental explicita la relación entre cuerpo, máscara y memoria: "una máscara no puede existir sin el bailarín, porque el cuerpo es memoria". Asimismo, se

[39] Masquerade, cap. 1, *La Diablada de Píllaro* (doc. no publicado), imagen facilitada por Juan Pablo Urgilés.

[40] Información contenida en el dossier del proyecto *Masquerade*, *Capítulo 1: La Diablada de Píllaro* (documento no publicado), facilitada por su director, Juan Pablo Urgilés.

destaca el carácter cíclico de la Diablada y la función de la danza como práctica de insurgencia, identidad, anonimato y reorganización vital: “baila para ordenar tu vida, baila para volverla caos (…) y comenzar un nuevo movimiento que nos permita ser humanos”.

De este modo, *Masquerade* reinterpreta el patrimonio desde una lógica inmersiva y corporal, donde la tecnología amplifica el vínculo afectivo con la tradición y permite que el espectador habite el testimonio y experimente la danza. En consecuencia, la memoria encarnada e inmersiva redefine la noción de patrimonio en el contexto iberoamericano, proponiéndolo como una práctica de presencia y una experiencia expandida del cuerpo sensible.

En última instancia, estas experiencias corporales y tecnológicas muestran cómo la memoria patrimonial se mantiene viva al transmitirse de generación en generación, enlazando los gestos, emociones y relatos del pasado con las sensibilidades del presente, y anticipando así el terreno de la identidad transgeneracional y la posmemoria patrimonial.

9.3.1.4. Posmemoria patrimonial

La posmemoria patrimonial puede entenderse, siguiendo lo expuesto en capítulos anteriores a partir de Hirsch (2008, 2021), como una forma de transmisión afectiva y transgeneracional del pasado. En este marco, las generaciones posteriores construyen su vínculo con experiencias no vividas directamente mediante testimonios, relatos e imágenes heredadas asociadas a prácticas, objetos y manifestaciones patrimoniales, que adquieren sentido en el presente.

A diferencia de los análisis previos centrados en la representación audiovisual de la posmemoria (capítulos 2 y 5), este apartado propone extender el concepto al ámbito del patrimonio cultural. Se parte de la idea de que, también en este campo, las memorias heredadas se activan a través de mediaciones retóricas y estéticas que intervienen en los procesos de patrimonialización. Estas mediaciones, basadas en la imaginación, la proyección y la creación, permiten que quienes no vivieron los acontecimientos asuman el legado de otros como propio, a partir de vínculos afectivos, familiares o culturales (Hirsch, 2008, p. 106; 2021, p. 49).

Esta forma de memoria se articula en torno a diversos dispositivos culturales, tales como el documental, el museo, la performance o los rituales comunitarios, que funcionan como espacios de mediación simbólica donde el pasado se reactiva y se patrimonializa. En el

contexto del documental iberoamericano contemporáneo, la posmemoria patrimonial designa aquellas prácticas audiovisuales que reconstruyen de forma imaginativa, reinterpretan o reactivan memorias heredadas vinculadas al patrimonio cultural.

En este sentido, la posmemoria patrimonial en el documental no se limita a los testimonios representados, sino que se proyecta hacia el espectador, configurando una experiencia de recepción activa y emocional. El documental, al funcionar simultáneamente como archivo y performance, constituye un espacio donde las memorias heredadas se reactivan a través de la mirada, la escucha y la participación del público. Mediante estrategias afectivas, sensoriales, inmersivas o participativas, el espectador asume la memoria de otros, integrándola en su horizonte afectivo, y transformando los testimonios ajenos en experiencias compartidas de memoria (Hirsch, 2021, p. 49).

En este marco, se retoma la noción de Català (2018) del documental como un "palacio de la posmemoria" (p. 27): un ámbito en el que los relatos del pasado se almacenan, se reestructuran y se proyectan hacia el presente, generando un diálogo intergeneracional atravesado por la emoción. De este modo, el documental puede convertir los recuerdos heredados en experiencias performativas que convocan simultáneamente la sensibilidad y la reflexión.

En el contexto iberoamericano, la posmemoria patrimonial puede representarse en el documental mediante la emoción, la imaginación y el testimonio. Esta articulación entre lo afectivo y lo imaginario puede observarse en el documental dominicano *Nieta de mi abuela* (2025), de Tatiana Fernández Geara, donde la directora convierte los archivos familiares, las cartas y las fotografías de su abuela Teresa en un ejercicio subjetivo de reconstrucción identitaria. La realizadora explora la figura de su abuela, una mujer que contravino las normas sociales de su tiempo al casarse y separarse en tres ocasiones, desde una perspectiva que entrelaza el archivo y la performance, reactivando el legado femenino a través del cine y la ficción.

La búsqueda personal de la directora estructura toda la narrativa del film. Su punto de partida es la necesidad de comprender y responder a la advertencia que su abuela le dejó antes de morir: "No te quedes sola como yo" (min. 2:20) Esa frase, repetida como un eco entre generaciones, condensa el peso simbólico de la soledad femenina y las presiones sociales que aún perviven en el presente. Frente a este mandato, la directora articula una afirmación de

autonomía y resistencia: *"*yo tengo 40 y nunca me he casado (...) con los años he aprendido a bromear con esa presión social" transformando el legado de su abuela en un gesto de emancipación simbólica (min. 02:39)

La película recorre diversas ciudades de República Dominicana —San Francisco de Macorís, Santo Domingo y Cabarete—, así como Inglaterra, Alemania e Italia, expandiendo la búsqueda identitaria más allá del territorio nacional y trazando un mapa afectivo que une la memoria familiar con los desplazamientos contemporáneos.

La película se estructura en tres ejes narrativos principales que se entrelazan para reconstruir la identidad de la abuela Teresa y, a la vez, la de la propia directora. El primero de ellos es el cine como dispositivo de memoria y posmemoria imaginada, donde las imágenes fílmicas actúan como catalizadoras del recuerdo y la reconstrucción afectiva. El Cine Carmelita, fundado por la bisabuela de la directora y posteriormente heredado por Teresa, se erige como el núcleo simbólico desde el que se articulan la memoria y el testimonio. En varias secuencias, se proyectan películas clásicas —como *Mi último tango* (1960), de Luis César Amadori— que se entrelazan con los recuerdos familiares y con la nieta, quien observa las proyecciones mientras imagina a su abuela experimentando ese mismo momento décadas atrás **[Figura 189]**.



Figura 189. Cine en *Nieta de mi abuela*

En otra escena, la comparación de una fotografía antigua del Cine Carmelita con su estado actual convierte ese espacio en un palimpsesto de memorias, donde lo real y lo ficcional se superponen **[Figura 190].**



Figura 190. Fotografía del cine original (izquierda) y su reconstrucción (derecha) en *Nieta de mi abuela*

El espacio cinematográfico se revela como un escenario de posmemoria imaginada: un lugar reconstruido para revivir el pasado, pero también para reinventarlo. En la escena final, la demolición del cine Carmelita se yuxtapone con imágenes del derrumbe del cine *Paradiso* de *Cinema Paradiso (1988),* de Giuseppe Tornatore. El sonido del colapso funciona como símbolo del fin de una época, pero también como el eco de una memoria que sobrevive a través del artificio cinematográfico **[Figura 191]**.



Figura 191. Demolición del cine Carmelita (arriba izquierda); visualización de *Cinema Paradise* en una sala de cine (arriba derecha) y proyección sobre la fachada de un edificio (abajo izquierda); y desmontaje de la reconstrucción del cine original (abajo derecha) en *Nieta de mi abuela*.

El propio espacio que el espectador creía auténtico, el interior del Carmelita, resulta ser una recreación escenográfica, una ficción que materializa el deseo de recordar. Así, el documental

convierte el cine en un dispositivo de posmemoria, donde la imaginación y la reconstrucción simbólica permiten revivir aquello que ya no existe.

El segundo eje del documental aborda la condición de las mujeres en una sociedad donde el divorcio era estigmatizado. La abuela Teresa, divorciada tres veces, se convirtió en una figura que desafiaba los mandatos sociales. Su expareja italiana, Enzo, recuerda: "una noche, una señora Doña Mimí, me paró y me dijo: 'oiga, no pierda el tiempo detrás de esa muchacha'. Le pregunté por qué, porque no sabía nada. Esa es una divorciada. Es una tipa rara." Y agrega: "el problema era (...) que una mujer divorciada no podía ser vista acompañando a un hombre. Porque no era considerada una persona seria (...). Esa era la mentalidad de la época (...). Pero el hombre divorciado siempre era bien visto" (min. 24:37).

Estos testimonios revelan un patrón colectivo: la experiencia singular de la abuela remite a una memoria compartida, al evocar una historia que representa a muchas mujeres de su contexto histórico y cultural. La abuela de la directora es símbolo de todas aquellas mujeres que enfrentaron la exclusión por ejercer su libertad afectiva.

La directora entrelaza su experiencia contemporánea con la historia de su abuela, actualizando las presiones sociales que aún pesan sobre el cuerpo femenino. Estas tensiones se evidencian en fragmentos confesionales como: "yo no quiero tener hijos, pero él sí" (min. 49:42), o en el recuerdo de una escena cotidiana que revela la persistencia del mandato reproductivo: "no te me pongas vieja, hay que reproducirse", le advierte su ginecólogo (min. 50:00). En otra secuencia, una proyección sobre el cuerpo de la propia directora, dentro de una sala de cine, amplifica el eco de esas imposiciones sociales, mientras se escucha una voz femenina que repite el ideal del matrimonio y la dependencia económica: "¿vas tú hacia allá, viene él aquí o se encontrarán a mitad de camino? Él trabaja en una tienda del departamento de Chicago, entonces cuando él gane suficiente para mandarme a buscar o yo gane suficiente para ir hasta allí, nos vamos a casar" (min. 51:05) **[Figura 192]**.



Figura 192.Proyección sobre el cuerpo de la directora en *Nieta de mi abuela*

El tercer eje se centra en el uso corporal y performativo del archivo. Tras la muerte de su abuela, la directora encuentra una serie de diapositivas, cartas y fotografías familiares que decide reinterpretar mediante la performance y la puesta en escena. A partir de esas imágenes, Fernández Geara se fotografía reproduciendo las poses de su abuela, vistiendo su ropa original y buscando los mismos escenarios donde fueron tomadas las fotos. En el montaje, las fotografías originales y las actuales se superponen brevemente, generando una imagen fantasmagórica en la que los tiempos se confunden y el cuerpo de la directora se convierte en soporte vivo de la memoria heredada **[Figura 193].**



Figura 193. Fundido de fotografías originales y su reproducción en *Nieta de mi abuela*

La voz en off de una actriz que lee las cartas de Teresa refuerza esta dimensión de ficción afectiva. Por ejemplo en una de las primeras escenas, la nieta se sienta sola mientras una voz ficticia de su abuela le lee una carta. Esa escena, remite al acto de escuchar un testimonio ausente.

Uno de los momentos más creativos de la película es la conversación imaginaria que la directora crea mezclando fragmentos de cartas reales de su abuela y sus tres parejas, con ayuda de la escenificación de su pareja actual **[Figura 194]**:

> Esto es un diálogo que creé usando palabras de mi abuela y de sus parejas. Cada palabra que ella dice, ella realmente se lo dijo a alguien en alguna carta.Y cada palabra del diálogo que le corresponde al hombre es una combinación de cartas de tres hombres diferentes. Esto es como una conversación imaginaria entre ella y este personaje de ficción creado al mezclar estos tres hombres. Entonces tú harás el papel del hombre, el papel de mi pareja, y yo el de mi abuela (min. 52:24).

El resultado es un intercambio ficcional que culmina en lágrimas reales, revelando cómo la imaginación opera como herramienta de conocimiento afectivo.

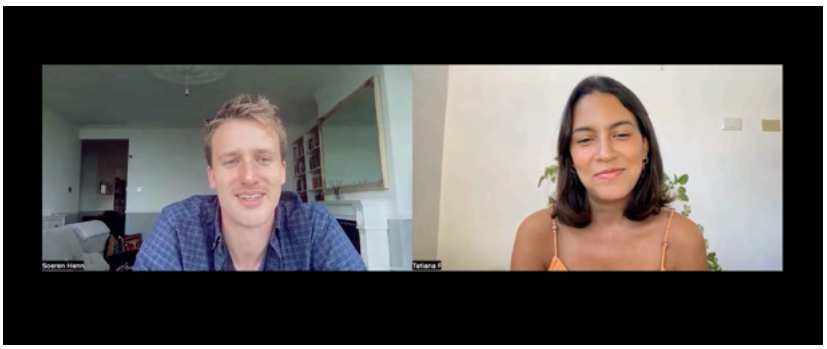


Figura 194.Conversación online en *Nieta de mi abuela*

El cuerpo de la nieta, que posa, reencarna, llora, siente. A través de él, la posmemoria patrimonial adquiere forma sensible: una experiencia estética en la que recordar es también revivir, inventar y encarnar.

Los testimonios familiares amplían la dimensión histórica y afectiva del documental. La afirmación de la directora de que "mi abuelo se exilió en Puerto Rico, huyendo de la dictadura de Trujillo" conecta la memoria íntima con la historia nacional, revelando cómo las experiencias personales se inscriben en los grandes relatos de la violencia política. El régimen de Rafael Leónidas Trujillo Molina (1930–1961) instauró una de las dictaduras más largas y represivas del Caribe, sustentada en la censura, el miedo y el control autoritario del Estado. Desde esta perspectiva, el testimonio familiar restituye una memoria colectiva silenciada.

En otro momento, la directora pide a Enzo, antigua pareja de su abuela, que le explique el significado de un dibujo repetido al final de las cartas. Él responde: "Besa aquí. Porque yo había besado la carta aquí" (min. 26:40) **[Figura 195]**. Ese gesto mínimo, cargado de ternura, convierte la correspondencia en un espacio de presencia y ausencia, donde el amor se materializa en la huella del cuerpo.

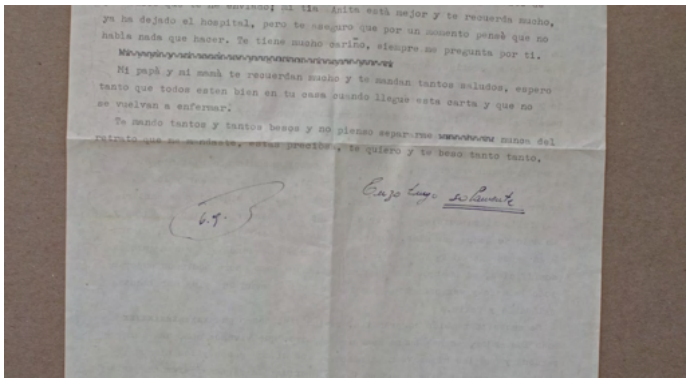


Figura 195.Carta dirigida a la abuela de la directora en *Nieta de mi abuela*

En *Nieta de mi abuela*, el uso del archivo no busca solo conservar, sino activar el afecto. La directora reconstruye el pasado desde la emoción, la ficción y la corporalidad, transformando los documentos en actos de imaginación. A través del cine, el testimonio y la performance, la posmemoria patrimonial se expande como un espacio de resistencia donde lo íntimo se vuelve colectivo, y donde el recuerdo de una abuela divorciada se transforma en la memoria viva de muchas mujeres latinoamericanas.

Sin embargo, no es solo la historia de la abuela lo relevante en este documental, sino también la recuperación de un espacio considerado por muchos como patrimonio histórico y afectivo de la ciudad: el Cine Carmelita. En la película, este espacio se reconstruye simbólicamente, cargándolo de significados emocionales e imaginarios asociados al legado cinematográfico que marcó la vida de generaciones, incluida la de la abuela de la directora. Su evocación no solo funciona como homenaje familiar, sino también como gesto de preservación de la memoria urbana.

Como se describe en la página *Imágenes de Nuestra Historia, R.D.*,

> El Teatro Carmelita fue demolido el 26 de agosto de 2005 (...). El Arq. Emilio José Brea García (+) nos recuerda que el Carmelita, antes llamado José Trujillo Valdez, fue un escenario de vida para todos los macorisanos. Sus espacios, su ambiente, sus accesorios, su mobiliario, el sonido y la gente que lo llenaba, lo constituyeron en un sitio histórico. (...). No hubo domingo entre los años sesenta y setenta que en San Francisco de Macorís no se asociara a este "coloso del entretenimiento", como lo llama el Arq. Brea.
>
> Como prácticamente todo el patrimonio construido republicano, el Carmelita no había sido declarado Monumento Nacional, categoría que lo hubiese colocado bajo la tutela de la Dirección Nacional de Patrimonio Monumental, y que pudo haber beneficiado su intervención antes que su desaparición. Su valoración social, al no haber sido seguida de una valoración estatal, se derrumbó por no haber adquirido el rango de norma jurídica.

> Pero aún hubiese sido Monumento Nacional, por el Carmelita era poco lo que podía hacerse, en el estado actual de la legislación referida al patrimonio cultural(...). El marco legal referido al patrimonio cultural no establece incentivo o exención fiscal alguna que hubiese estimulado su conservación por parte de sus propietarios y las sanciones consagradas para castigar a sus infractores son ridículas. Sin recursos para lograr su preservación y sin un régimen jurídico que favoreciera su valorización por parte de sus propietarios, no es de extrañar la conducta indiferente que acompañó su destrucción. (...)El patrimonio construido dominicano se desvanece sin más y los proyectos de rescate no pasan más allá de las carpetas. Del Carmelita ya si queda, literalmente, el recuerdo[41].



Figura 196. Cine Carmelita, San Francisco de Macorís, República Dominicana[42].

Este testimonio, acompañado de imágenes del cine original **[Figura 196]** rescata lo patrimonial del Carmelita, cuya desaparición física contrasta con su persistencia en la memoria colectiva y en los imaginarios afectivos de la comunidad. La falta de reconocimiento estatal y de políticas de conservación impidió su protección como monumento histórico, lo que evidencia la fragilidad del patrimonio cultural dominicano. En este contexto, el documental *Nieta de mi abuela* actúa como una forma de restitución simbólica, reactivando a través del cine la memoria de un espacio perdido. Desde esta

[41] Espinal Hernández, E. (s.f.). *Publicación en Imágenes de Nuestra Historia, R.D.* [Grupo de Facebook]. Facebook. Con la colaboración de Tatiana Fernández Geara. Recuperado el 1 de noviembre de 2025 de https://www.facebook.com/groups/nuestrahistoriaimagenes/

[42] Imagen extraída de *Imágenes de Nuestra Historia, R.D.* [Fotografía]. Facebook. Recuperado el 5 de noviembre de 2025 de https://www.facebook.com/groups/nuestrahistoriaimagenes/ (Fototeca digital del grupo de Facebook, por Bienvenido Pantaleón).

perspectiva, la película se configura como un ejercicio de posmemoria patrimonial, donde el valor del Cine Carmelita se reactiva a través de la capacidad del documental de reconstruirlo desde la emoción, la memoria y la imaginación. La directora convierte un espacio desaparecido en un territorio que articula la memoria familiar con la historia urbana. El cine opera así como mediador entre el archivo y la experiencia, transformando la pérdida física del edificio en una presencia sensible que pervive en la imagen. Así, *Nieta de mi abuela* convierte el recuerdo en un acto de transmisión intergeneracional y de preservación del patrimonio cultural.

9.3.1.5. Memoria-archivo

Pensar el archivo en el marco de las memorias patrimoniales supone desplazarse de una concepción estática del pasado hacia una comprensión dinámica de la memoria como práctica viva y en transformación. En el contexto del documental iberoamericano contemporáneo, el archivo se revela como una materia porosa, inestable y en constante reconfiguración. Esta mutación no solo altera la relación entre documento y representación, sino que convierte al archivo en un espacio de pensamiento, en un territorio de reapropiación desde el cual es posible inscribir la historia en el presente. Así, el archivo, entendido como *memoria-archivo*, se sitúa en la intersección entre la materialidad de la huella y la actividad de la memoria, entre el pasado como vestigio y su reactualización como experiencia emocional y colectiva.

En un capítulo anterior (cap. 3) se analizó el archivo desde su dimensión estética y formal en el documental contemporáneo, destacando cómo su uso —a través del montaje, la reutilización de imágenes o la manipulación de materiales preexistentes— produce nuevas escrituras del pasado y genera una poética de la memoria. En este apartado, sin embargo, el foco se desplaza hacia su condición conceptual y patrimonial: el archivo no como materia estética, sino como sustancia viva de la memoria cultural, como dispositivo que articula la dimensión simbólica, afectiva y política del recuerdo colectivo.

En este marco, el archivo en el documental se presenta como un espacio de diálogo entre la imagen y la palabra, donde los testimonios orales o escritos se entrelazan con los recursos estéticos y retóricos del cine —la voz en off, la narración en primera persona, la fragmentación visual o el uso performativo de materiales de archivo— para reactivar la memoria. Esta articulación entre lo testimonial y lo visual convierte al archivo en una forma de pensamiento que emerge en el acto mismo del montaje, en la tensión entre la huella y la

voz que la interpela.La combinación de ambos planos amplifica el sentido tanto de la imagen como del testimonio, al generar asociaciones subjetivas que estimulan la imaginación del espectador.

Esta dimensión imaginativa y crítica del montaje encuentra un respaldo teórico en Walter Benjamin (2001), quien en sus *Tesis sobre la filosofía de la historia* plantea que "articular históricamente lo pasado no significa conocerlo «tal y como verdaderamente ha sido». Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro" (p. 3). Desde esta perspectiva, el archivo no se limita a conservar vestigios del pasado, sino que se activa como herramienta de reapropiación.

Esta concepción encuentra una prolongación en el pensamiento de Catherine Russell (2018), quien entiende la *archiveología* como "un método crítico derivado de la teoría cultural de Walter Benjamin que ofrece herramientas valiosas para comprender las implicaciones de las prácticas de remezcla, reciclaje y reconfiguración del banco de imágenes" (p. 11). Desde esta perspectiva, el montaje se convierte en un procedimiento dialéctico y reflexivo, donde los materiales del archivo, al entrelazarse con testimonios y recursos estéticos, reescriben el pasado como experiencia activa y significativa.

Russell concibe la *archiveología* como "la reutilización, (...) la apropiación y el préstamo de material de archivo que los cineastas han venido realizando durante décadas", una práctica "que aparece en múltiples formatos, estilos y modos" (p. 1). En consecuencia, el archivo deja de entenderse como un depósito estático de huellas para convertirse en una práctica viva, un espacio de circulación y resignificación de la memoria. Para la autora, "el archivo, entendido como un modo de transmisión, ofrece un medio singular de exhibir y acceder a la memoria histórica, con importantes implicaciones para las formas en que imaginamos la historia cultural" (Russell, 2018, p. 1).

Esta flexibilidad del archivo, su capacidad de transformación según los usos y perspectivas de quienes lo activan, ha sido subrayada también por Burton (2005), quien destaca su "maleabilidad incluso en los archivos más estrictamente disciplinados" (p. 18). En este cruce entre el pensamiento benjaminiano y la práctica archiveológica, el archivo se concibe como dispositivo dialéctico que articula memoria e historia, abriendo un espacio de reflexión sobre las condiciones materiales y simbólicas de la imagen en el tiempo. Desde esta perspectiva, el archivo se concibe como una práctica de pensamiento. En el documental iberoamericano

contemporáneo, la memoria-archivo se manifiesta entonces como un campo de fricción entre historia y experiencia, entre documento y testimonio.

Esta concepción de la memoria-archivo patrimonial se encuentra en la película de coproducción paraguaya, argentina, qatarí, francesa y alemana *Ejercicios de memoria* (2016) de Paz Encina, que articula los principios teóricos aquí desarrollados. Al igual que en las obras de Susana de Sousa, Encina resignifica archivos policiales y judiciales para construir una reflexión crítica sobre los documentos institucionales y su potencia afectiva.

Como en las películas de Susana de Sousa, el archivo deja aquí de funcionar como simple evidencia y se activa mediante procedimientos poéticos que permiten experimentar la memoria histórica de manera sensorial y reflexiva.

Según afirma Russo (2017) el objetivo de la directora era:

> Filmar la historia del médico Agustín Goiburú, tal vez el más conspicuo opositor del régimen de Stroessner, secuestrado y desaparecido en la provincia de Entre Ríos, Argentina, hacia 1977, en el marco de las operaciones del Plan Cóndor. Encina, ella misma hija de un opositor a Stroessner, creció oyendo mencionar a Goiburú en las reuniones familiares, siempre en voz baja y evasivamente. El médico vivió largamente en el exilio con su familia, fue apresado y se escapó,intentó organizar la resistencia desde el exterior, planeó un atentado contra el dictador, se convirtió en un enemigo público para el régimen y fue perseguido tenazmente hasta que finalmente fue secuestrado y desaparecido (p.3).

El caso de Goiburú, uno entre los numerosos desaparecidos del régimen stronista en Paraguay, permite repensar la experiencia de otras víctimas del régimen. En este contexto, Encina define la película como “un gesto traspasado al espectador” (Ranzani, 2017, citado en Russo, 2017, p. 38), apelando a que cada espectador construya su propio ejercicio de memoria (Cholakian, 2016, citado en Russo, 2017, p. 38). Se trata de una “película-gesto”: un dispositivo cinematográfico que activa la memoria, invita a enfrentar las condiciones íntimas de un control profundamente naturalizado y propone un paso hacia la liberación de esas constricciones (Russo, 2017, p. 39).

La directora articula la memoria histórica del régimen stronista a través de los recuerdos de los hijos de Agustín Goiburú, sus hijos Rolando, Jazmín y Rogelio, y de su esposa Elba Elisa

(Elín) (Russo, 2017, p. 37), combinando testimonios orales con escenas ficcionalizadas de la infancia y la vida cotidiana.

Las primeras escenas de la película comienzan con una reflexión sobre la transmisión y el olvido. Una voz infantil narra la pérdida progresiva de una plegaria familiar que se desvanece con el paso de las generaciones, mientras se observa la inmersión lenta y borrosa de un niño en un agua turbia **[Figura 197]**. Estas imágenes, de ritmo pausado y textura difusa, evocan el esfuerzo por sumergirse en los recuerdos:

> Yo tenía un bisabuelo que, para honrar a Dios, salía de casa muy temprano con las primeras luces del amanecer. Iba al monte siguiendo un sendero que solo él conocía (...) y se ubicaba frente a un tayud, donde cantaba en guaraní una plegaria solemne, antigua y secreta. Su hijo, mi abuelo, también salía temprano al monte, pero debido a problemas respiratorios y de salud, se detenía antes y recitaba la misma plegaria aprendida de memoria desde niño. Una de sus hijas, mi mamá, conoció el monte, aunque era menos devota; aun así, se levantaba temprano, se dirigía al jardín, justo al guayabo plantado por mi abuela, y murmuraba la plegaria en guaraní, de manera más imprecisa.Yo nunca conocí el monte, me olvidé la plegaria, pero me levanto temprano (min. 04.45).

Este relato inicial funciona como una metáfora del proceso de transmisión de la memoria colectiva: una herencia afectiva y fragmentaria que se adapta a las condiciones de cada generación. Así, Encina convierte el documental en un espacio desde el cual pensar el peligro del olvido y la necesidad de reactivar la memoria de las víctimas del stronismo desde una sensibilidad poética y política.

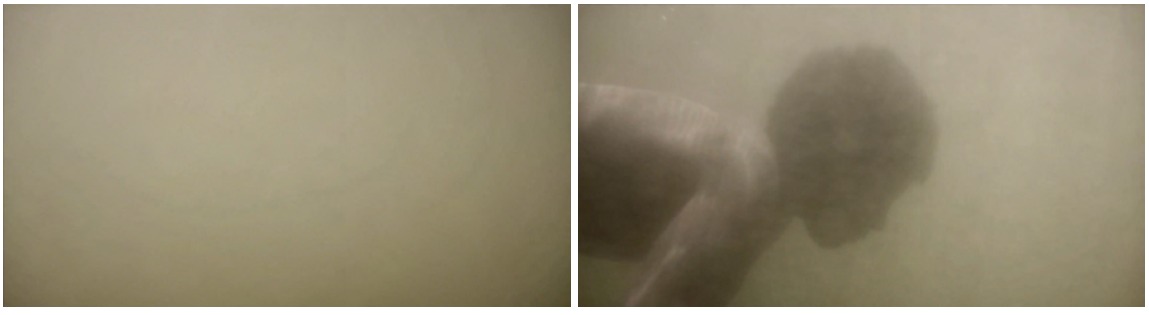


Figura 197. Inmersión de un niño en el río en *Ejercicios de memoria*

Después de esta introducción, la primera parte de la película transcurre en espacios vacíos de una casa antigua, donde planos fijos y detalles de objetos cotidianos como *naturalezas*

muertas, se combinan con una voz femenina en off, largos silencios y música **[Figura 198]**. Este dispositivo sonoro y visual evoca recuerdos fragmentados de la infancia y la presencia ausente de quienes fueron desplazados o secuestrados:

> Una mujer en tren, huyendo con niños. Una dictadura, 35 años. El control y el exilio. Esas fueron las primeras imágenes que me entregaron. me hablaron de dejar la casa, de dejar la patria, de mirar de lejos. Me contaron de un hombre mirando a su país desde el otro lado del río. Me contaron de dejar las cosas, de perder las cosas. Me hablaron de la mudanza en tierra ajena (...)Me hablaron del terrorismo de Estado y del Estado de sitio. Me hablaron de operativos, de secuestros. Me contaron de la cárcel y de huir de la cárcel (...) De pasar la frontera siendo otro. Me dijeron también: "este fue el último paisaje que vio mi papá en libertad".Y en el medio la infancia, siempre la infancia: el germen de todo (min. 08.00).

Las escenas estáticas de la casa funcionan como espacios de memoria suspendida, donde el tiempo parece detenido y la vida cotidiana se convierte en testimonio silencioso del exilio y la pérdida. La voz en off femenina vincula esas ausencias con la experiencia infantil, haciendo de la infancia el lugar donde la memoria se ancla y desde donde se articula el recuerdo de lo vivido y lo transmitido.



Figura 198. Naturalezas muertas en *Ejercicios de memoria*

En las secuencias al aire libre, mientras los niños juegan junto al río, se ríen, comen o caminan **[Figura 199]**, se escuchan voces que enuncian: “mis primeros recuerdos son de sacrificio, de dolor, de incertidumbre, de miedo”.“Yo no sabía que estábamos en dictadura, no podía usar esa palabra, pero la vida era de miedo y de estar constantemente vigilando” (min. 24:06). Las voces se entrelazan, conformando un relato coral: “realmente no viví la infancia como un niño normal”, dice una voz; otra agrega: “sabíamos de la persecución, de la vigilancia”, y una tercera completa: “jugar en la naturaleza, jugar en el monte”. Este montaje sonoro construye una memoria compartida, donde las voces funcionan como fragmentos de una historia familiar.



Figura 199. Fotogramas de los niños jugando en *Ejercicios de memoria*

La superposición y la interrupción de los testimonios operan como un “montaje de la memoria” en sentido benjaminiano: rescatar el pasado no como secuencia lineal, sino como destello, como recomposición sensible de fragmentos dispersos. En este procedimiento, *Ejercicios de memoria* activa un archivo sonoro de la intimidad, donde las voces familiares se entrelazan y se tensan con las imágenes de los juegos infantiles.

Un ejemplo de esto aparece cuando dos voces superpuestas relatan el aprendizaje precoz en el uso de armas: “aprendí a manejar las armas y a defenderme a los diez años.” “a los seis años aprendí a manejar una escopeta”, “fuimos preparados para la guerrilla, para defendernos” (min. 29:00).

El contraste entre el relato de la infancia armada y las imágenes de juegos de niños produce desasosiego, evidenciando cómo la violencia política penetró la esfera doméstica y desfiguró la inocencia infantil.

Más adelante, los recuerdos se desplazan hacia la figura del padre: “y con papá sentía que no tenía miedo de nada.” “Tengo grabado el olor de su piel”. “Nuestro héroe de la televisión era papá” (min. 28:28). Luego, los recuerdos se desplazan hacia su secuestro: “Papá dijo: yo soy el doctor Goiburú.” “Lo ataron con alambre delante mío”. “Esa fue la última vez que lo vi.” (min. 35:00). Estos fragmentos orales conforman un archivo afectivo de la desaparición, donde la narración no busca reconstruir cronológicamente el pasado, sino transmitir la emoción que sobrevive al trauma.

Encina vincula estos testimonios con los llamados Archivos del Terror, contraponiendo la frialdad burocrática del documento a la vibración humana de la voz. De este modo, transforma el archivo institucional en archivo vivo: una memoria que se reactiva en el presente a partir, sobre todo, de los testimonios. Los Archivos del Terror, que aparecen en la película, son definidos como:

> Un conjunto de documentos oficiales referidos a la represión policial en Paraguay particularmente durante el período de la dictadura de Alfredo Stroessner. El acervo consta de aproximadamente 300 metros lineales de documentación producida entre 1930 y 1992, entre la que se encuentran los documentos vinculados al período stronista, entre 1954 y 1992. El fondo documental contiene fichas prontuariales, declaraciones indagatorias de detenidos, libros de entrada y salida de presos, información de inteligencia sobre personas u organizaciones, novedades de guardias policiales, cintas de audio de controles realizados, fotografías tomadas por la policía, materiales bibliográficos secuestrados en los allanamientos domiciliarios, entre otra documentación. Los documentos, incautados en un procedimiento judicial realizado el 22 de diciembre de 1992, corresponden al departamento de Investigaciones de la Policía, a la Dirección Nacional de Asuntos Técnicos y al Ministerio del Interior del Paraguay[43].

[43] Centro de Documentación e Investigación. (s.f.). Archivo del Terror. Recuperado el 20 de noviembre de 2025, de https://www.cipdh.gob.ar/memorias-situadas/lugar-de-memoria/archivo-del-terror/

Estos archivos documentan la represión política, incluyendo la delación de ciudadanos ante la policía, y permiten reconstruir la historia de desapariciones, persecuciones y resistencias. En la película, estos documentos son reinterpretados mediante un gesto poético: paisajes, silencios y voces en off se combinan para activar el archivo más que para reconstruirlo de manera literal, articulando memoria histórica y experiencia estética. Por ejemplo, se presenta una voz en off que relata una delación ante un comisario:

> Vengo junto a usted, señor comisario. Tengo la intención de contarle una información: el 3 de agosto, una persona junto a esa gente de las Ligas Agrarias, Catalino Flores, fue llamada desde Asunción para traer dinero. Se fue a Asunción, trajo la plata, reunió un grupo de personas y los llevó hasta allí (…) Sé los nombres de algunos, pero de otros no los sé (…) Los que conozco son Arnaldo Flores (…) Pilo Gutiérrez (…) Fue esa señora Atanasia, la mamá de Mariano Martínez (…) (min. 18:00).

Simultáneamente, la película muestra fotografías fijas de prisioneros extraídas de los Archivos del Terror, generando un diálogo entre testimonio oral e imagen de archivo que subraya la dimensión patrimonial de estos documentos **[Figura 200]**. Este tipo de narración permite comprender cómo los sujetos vivieron la vigilancia, la coerción y la participación forzada en la maquinaria represiva del Estado.

La colocación de este testimonio del Archivo del Terror justo antes de los relatos de los familiares de Goiburú, establece una comparación implícita: ambos testimonios fueron ocultados por la historia oficial, pero sobreviven en la actualidad.



Figura 200. Archivos del Terror en *Ejercicios de memoria*

Más adelante, Encina yuxtapone los documentos oficiales que registran el secuestro y encarcelamiento de Agustín Goiburú con fotografías familiares que retratan momentos de felicidad, amor e infancia **[Figura 201].**



Figura 201. Fotografías familiares en *Ejercicios de memoria*

Entre esos materiales se incluyen textos y registros policiales que detallan su vigilancia y su secuestro en avión, así como imágenes que muestran su ingreso a la vivienda bajo control del régimen **[Figura 202].**

El contraste entre estas imágenes y documentos produce un diálogo tenso entre el aparato represivo del Estado y la vida privada que intentaba sobrevivirle.

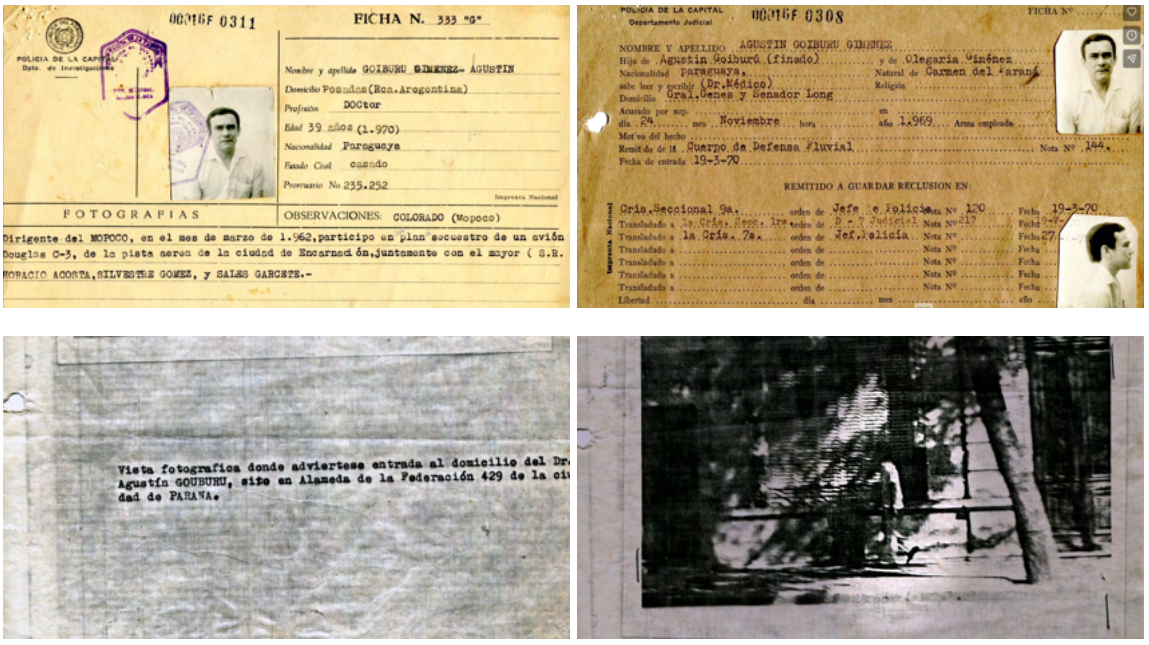


Figura 202. Registros policiales de vigilancia y secuestro

El montaje se desarrolla en un largo silencio, acompañado solo por sonidos naturales —el viento, el murmullo del campo, una tormenta distante—, que envuelven las imágenes en una atmósfera de contemplación. Los detalles materiales de las fotografías —el grano, el desenfoque, la erosión de la superficie— evocan la fragilidad del recuerdo y la imposibilidad de fijar definitivamente la memoria **[Figura 203]**.

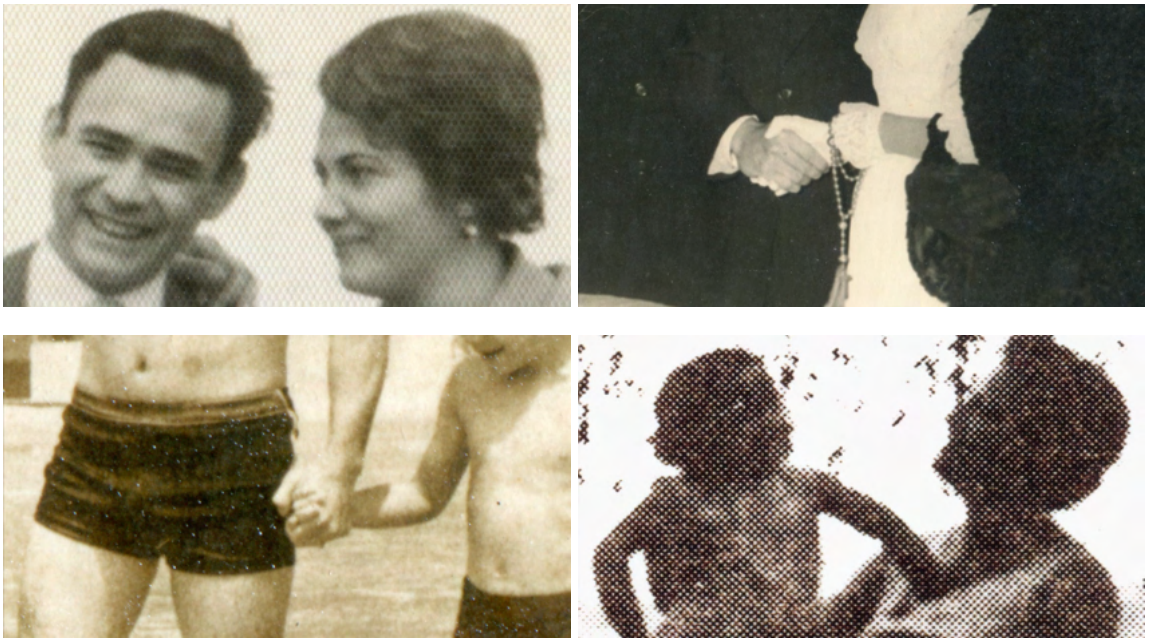


Figura 203. Fotografías familiares en *Ejercicios de memoria*

En esta secuencia, *Ejercicios de memoria* transforma el archivo institucional en un espacio afectivo y reflexivo, donde los documentos policiales del secuestro dialogan con las imágenes domésticas de amor y cotidianidad.

Desde una perspectiva patrimonial, *Ejercicios de memoria* adquiere relevancia al articular testimonios con archivos oficiales que forman parte del patrimonio documental de Paraguay. Los Archivos del Terror fueron incorporados por la UNESCO al Programa Memoria del Mundo (PMM), iniciativa creada en 1992 para "evitar la amnesia colectiva, promover la preservación y asegurar la amplia difusión de los archivos y colecciones bibliotecarias del mundo[44]". El valor patrimonial de estos archivos se expresa en diversos aspectos: jurídico, al aportar pruebas en procesos contra responsables de violaciones a los derechos humanos;

[44] Corte Suprema de Justicia, Gobierno de Paraguay. (s.f.). *Museo de la Justicia*. Recuperado el 30 de noviembre de 2025, de https://www.pj.gov.py/contenido/132-museo-de-la-justicia/334

histórico, al revelar la verdad oculta de casi medio siglo de represión; político, al contribuir a resignificar la memoria social sobre el stronismo; y documental, al constituir una fuente esencial para las investigaciones sobre la Operación Cóndor y la memoria histórica regional[45].

En este contexto, la película de Paz Encina reinterpreta los materiales oficiales desde una puesta en escena poética, basada en paisajes, voces en off y silencios, que desplaza el archivo del terreno de la evidencia al de la experiencia sensible. Así, el documental reactiva el archivo desde la emoción y la memoria vivida, proponiendo una forma de conocimiento que combina historia y afecto.

De este modo, *Ejercicios de memoria* refuerza la noción de memoria-archivo como práctica patrimonial, estética y política, donde la relectura de los documentos busca mantenerlo vivo como acto de reflexión, duelo y resistencia colectiva.

9.3.1.6. Memoria artificial

La memoria artificial, puede entenderse, de manera preliminar y exploratoria, como un nuevo régimen de memoria patrimonial que emerge en el cruce entre la inteligencia artificial y las narrativas audiovisuales contemporáneas vinculadas al ámbito cultural. A diferencia de las modalidades previas —territorial, performativa, encarnada, archivística o de posmemoria—, esta forma se perfila por su carácter procesual, fragmentario y recombinante: la memoria se recompone a través de operaciones algorítmicas que reconfiguran los datos, las imágenes y los testimonios. Este proceso se inscribe en la larga historia de los cambios técnicos en el cine y las artes audiovisuales, medios que, como observa Losada (2024), "se caracterizan desde su génesis por las transformaciones tecnológicas. Es un arte que se retroalimenta y reinventa con el avance de la técnica, encontrando nuevas formas de expresión" (p. 181). La inteligencia artificial podría entenderse, en este sentido, como un nuevo cambio técnico que comienza a incorporarse en el documental y en otras narrativas audiovisuales contemporáneas, aún en una fase experimental, pero cuyo desarrollo y extensión en los próximos años podrían transformar radicalmente la forma en que se registra, recuerda y representa el pasado.

[45] Corte Suprema de Justicia, Gobierno de Paraguay. (s.f.). *Museo de la Justicia*. Recuperado el 30 de noviembre de 2025, de https://www.pj.gov.py/contenido/132-museo-de-la-justicia/334

Desde esta perspectiva, la memoria se expande y se actualiza a través de una interacción humano-máquina que, aunque tiene una larga historia, alcanza en el presente una nueva densidad epistemológica y operativa en el contexto de la inteligencia artificial. Tal como propone Lev Manovich (2001), "la informatización de la cultura no conduce sólo al surgimiento de nuevas formas culturales, como los videojuegos y los mundos virtuales, sino que redefine las que ya existían, como la fotografía y el cine" (pp. 52–53), lo que evidencia que los sistemas digitales no solo generan nuevas formas de representación, sino que transforman las prácticas culturales y de memoria previamente establecidas.En este marco, la subjetividad y la memoria dejan de ser propiedades exclusivamente humanas para devenir procesos compartidos entre sistemas biológicos y técnicos, pues, como advierte Hayles (2017), "los sujetos humanos ya no están contenidos —ni siquiera definidos— por los límites de su piel" (p. 3).

Asimismo, Hayles (2017) señala que estos sistemas distribuidos operan mediante conexiones no conscientes que integran componentes humanos, biológicos y técnicos a través de circuitos de procesamiento, almacenamiento y comunicación (p. 2). Desde esta perspectiva, la memoria artificial puede entenderse como un "ensamblaje cognitivo no consciente", donde las operaciones algorítmicas amplían las capacidades de registro, asociación y recomposición del pasado más allá de la agencia individual (Hayles, 2017, p. 2). Por lo tanto, estos sistemas conforman "una ecología cognitiva planetaria que incluye tanto actores humanos como técnicos" (Hayles, 2017, pp. 3–4), una ecología que redefine la manera en que se produce y distribuye el conocimiento y la memoria.

La memoria artificial patrimonial podría conceptualizarse como un campo ecológico donde convergen dimensiones técnicas, sociales y simbólicas. En esta "ecología medial", los elementos humanos y algorítmicos interactúan en condiciones concretas, generando relaciones entre datos, afectos y tecnologías que "cooperan para producir algo que excede la suma de sus partes" (Fuller, 2005, p. 6). Como señala Fuller (2005), "todos los objetos poseen una poética: hacen el mundo y participan en él, y al mismo tiempo, sintetizan, bloquean o hacen posibles otros mundos" (p. 2). Esta noción permite pensar la memoria como un proceso en el que los sistemas artificiales participan activamente en la construcción de mundos posibles del pasado.

La estética de estos procesos no reside únicamente en la creatividad humana, sino en el entrelazamiento de percepciones, programas y afectos que configuran una práctica maquínica y colectiva de reconstrucción del pasado. En este sentido, la memoria artificial se entiende como un sistema dinámico donde archivos, algoritmos y afectos producen nuevas formas de narrar y experimentar el pasado, ampliando las capacidades de la cultura patrimonial contemporánea.

La memoria artificial patrimonial se constituye entonces como un nuevo modo de enunciación híbrida, en el que los algoritmos participan, junto a sujetos humanos —individuales o colectivos—, en la producción de sentido y en la configuración afectiva del pasado.

En el contexto iberoamericano, esta forma de memoria comienza a manifestarse en archivos testimoniales digitales y proyectos experimentales de inteligencia artificial aplicada al patrimonio. Plataformas y laboratorios comunitarios en Colombia, Ecuador o Centroamérica han comenzado a integrar tecnologías de aprendizaje automático para clasificar, restaurar o reinterpretar material audiovisual histórico, abriendo nuevas posibilidades para la preservación afectiva y dinámica de la memoria colectiva.

Un ejemplo de esta línea es el documental colombiano *Un poblado más allá del turismo* (2023) dirigido por R&G: Un espacio para la creación realizado con el apoyo del programa de estímulos PP y PDL 2023 de la Secretaría de Cultura de Medellín. El proyecto se desarrolló en un laboratorio comunitario de creación artística donde los participantes —niños, jóvenes y adultos del Poblado de San Lorenzo de Aburrá— aprendieron desde cero el uso de herramientas de inteligencia artificial generativa y de edición audiovisual. Durante una serie de encuentros, el grupo investigó la historia local, realizó entrevistas a los habitantes de la comuna 14 y participó en todas las fases de producción y posproducción del documental[46].

En este proceso, la formación tecnológica se integró con la creación audiovisual, convirtiéndose en una práctica de memoria colectiva mediada por algoritmos. La comunidad utilizó ChatGPT para elaborar los guiones, a partir del texto de la investigación C*uatro siglos de El Poblado de San Lorenzo de Aburrá: la génesis de Medellín* de la Universidad Eafit, y,

[46] R & G: Un espacio para la creación, *Un poblado más allá del turismo* (video), YouTube, 2023. Recuperado el 01 de diciembre 2026 de https://www.youtube.com/watch?v=jSRegp_hMLs .

mediante otras plataformas de IA, dio forma a los personajes virtuales que narran la historia del territorio[47].

El documental inicia con un testimonio histórico generado artificialmente, presentado por Octavio, un personaje de IA, quien afirma:

> Soy una creación colectiva que les voy a acompañar en un relato que sucede en la ciudad de Medellín" (…) "en 1616 cerca de 80 indígenas fueron ubicados y asentados como los primeros habitantes de El Poblado de San Lorenzo de Aburrá. La versión conocida del origen de Medellín se refiere a que varios españoles y criollos se adueñaron de las tierras al sur del valle (...) en 1674 fue llamado Villa y al año siguiente nació la ciudad.Sin embargo, los españoles habían creado un poblado donde habían juntado diferentes tribus indígenas para ser protegidas y enseñarles un estilo de vida europeo (...) Pero debe quedar claro que no se trató de un traslado, sino de un pueblo indígena que existió en el poblado mucho antes de la villa. Imagínense,pues, el problemita (min. 01:15).

Este testimonio se complementa con imágenes generadas también mediante inteligencia artificial que recrean la conquista española del territorio **[Figura 204]**.



Figura 204. Fotogramas de *Un poblado más allá del turismo*.

El testimonio de Octavio evidencia de manera crítica la construcción colonial de la memoria histórica: mientras se reconoce la existencia previa del pueblo indígena, el relato reproduce una narrativa colonial al enmarcar la intervención española como un acto de "protección" y enseñanza de un estilo de vida europeo. Esta tensión expone cómo las memorias coloniales

[47] Alcaraz, J. (2023, 27 de noviembre). Con inteligencia artificial crearon un documental sobre la historia de El Poblado. *El Colombiano*. Recuperado el 11 de diciembre de 2025 de https://www.elcolombiano.com/tecnologia/documental-hecho-con-inteligencia-artificial-sobre-la-historia-de-el-poblado-de-medellin-OD2320578

pueden invisibilizar los procesos de desplazamiento, subordinación y pérdida cultural que afectaron a las comunidades originarias. La frase "imagínense pues el problemita" subraya de manera irónica la contradicción entre la narrativa oficial y la evidencia histórica, evidenciando que la memoria patrimonial ha sido históricamente sesgada en favor de los colonizadores.

Desde una perspectiva crítica, la memoria artificial permite visibilizar estas tensiones: las operaciones algorítmicas que generan personajes, voces y escenas históricas participan en la construcción de significados. En este contexto, el uso de IA en la creación audiovisual ofrece oportunidades para reconfigurar la memoria histórica y cuestionar las narrativas coloniales, al tiempo que plantea la necesidad de un abordaje ético y reflexivo sobre cómo se representan las comunidades indígenas y su pasado en el presente.

Junto a Octavio emergen los personajes Mercedes, Miguelito —supuesto nieto de Octavio y Mercedes— y Gloria **[Figura 205]**. La combinación de testimonios históricos y personajes virtuales construye un relato común que articula la historia del territorio desde una perspectiva narrativa expandida. Los personajes creados con IA hablan como habitantes del pueblo con memorias propias, como Gloria, que relata la experiencia de los habitantes frente a la intervención gubernamental, diciendo "cuando ese señor Luis Pérez fue alcalde, fuimos atropellados por ese gobierno, porque según ellos, nosotros éramos invasores, y la señora Celia, que llevaba de cerca ese proceso como líder del barrio, convocó una manifestación pasiva (min. 23:14). Mercedes, por su parte, reconstruye la memoria desde la perspectiva de los habitantes: "si yo me acuerdo de eso, nos tocó sentarnos mujeres amas de casa y los niños en toda la calle de la Loma de los González para no dejarlos pasar, porque literalmente nos iban a dejar en la calle" (min. 23:33).

Los testimonios de Octavio, Mercedes, Miguelito y Gloria reflejan cómo los personajes creados con IA pueden asumir memorias históricas como propias, generando una narrativa híbrida que combina lo real y lo simulado.



Figura 205. Personajes creados con IA: Octavio, Mercedes, Miguelito y Gloria en *Un poblado más allá del turismo*

Durante la película, los personajes virtuales conversan entre sí y con los habitantes reales del barrio, sobre tradiciones, luchas populares y transformaciones urbanas. Se alternan escenas de memoria oral, como "las casitas eran bien sencillas hechas de barro apisonado y tapia", (min. 1:36) con testimonios contemporáneos, donde los vecinos recuerdan "las mangas y fincas donde compartimos con amigos elevando cometas (...) y ahora vernos rodeados de tantos edificios y tantos carros, es un cambio brusco" (min. 11:09) **[Figura 206]**. Esta interacción crea un diálogo intertemporal: la voz sintética del pasado entrevista a los sujetos del presente, generando un nuevo régimen de interlocución entre el recuerdo y la simulación.



Figura 206. Entrevistas en *Un poblado más allá del turismo*.

El documental funciona como un archivo expandido en el que los testimonios reales se recombinan con narrativas sintéticas, produciendo una experiencia de *memoria artificial* en la que lo patrimonial se modela algorítmicamente. Aunque las voces digitales son aún muy articuladas y con poca emoción, el valor patrimonial del proyecto radica justamente en su carácter experimental: en cómo ensaya un nuevo vínculo entre comunidad, tecnología y territorio, transformando la memoria en una práctica de escritura entre humanos y máquinas.

En este sentido, *Un poblado más allá del turismo* funciona como una tecnología patrimonial que articula memoria, identidad y tradición local. El documental no solo rescata la historia de El Poblado de San Lorenzo de Aburrá y sus costumbres, sino que también permite a los participantes apropiarse de su memoria al producir, editar y reinterpretar su pasado junto a la inteligencia artificial.

Los testimonios de los personajes artificiales refuerzan esta dimensión identitaria. Octavio interroga a los vecinos sobre la gentrificación y el turismo (min. 17:08), mientras Gloria denuncia la ampliación de la Avenida 34, evidenciando la incertidumbre que afecta a las familias respecto a sus viviendas tradicionales ("¿pueden creer que desde hace más de 10 años la gente ha tenido la incertidumbre de lo que va a pasar con sus ranchitos?", (min. 21:37). Mercedes, por su parte, presenta las festividades locales, como los festivales de globos y los bailes tradicionales, destacando su valor cultural y afectivo (min. 15:39) **[Figura 207]**.



Figura 207. Fiestas y bailes en *Un poblado más allá del turismo*

Octavio complementa esta evocación con otras prácticas comunitarias "no nos olvidemos los diciembres que hacemos la natilla, los frisoles y el sancocho comunitario", que refuerzan la memoria colectiva y la identidad del pueblo (min. 15:51) **[Figura 208]**.



Figura 208. Natillas (izquierda) y frisoles (derecha) típicos en las fiestas de diciembre en *Un poblado más allá del turismo*

De este modo, los testimonios articulan un relato patrimonial donde la memoria del pasado se encuentra con la experiencia presente. El documental se convierte así en un dispositivo crítico que vincula historia, identidad y reclamo social, mostrando cómo la memoria patrimonial puede reflejar tensiones contemporáneas y garantizar la visibilidad de las prácticas culturales del territorio.

Como observa Català (2025), "se está enseñando a la IA a comprender y simular el mundo físico [...] ya no se habla de imagen o videos, sino de mundos" (p. 336). El documental de R&G encarna precisamente esa transición: no representa el pasado, sino que lo modela, produciendo un "mundo narrativo" donde la memoria se actualiza como simulación dialógica. La inteligencia artificial actúa así como mediadora entre el recuerdo encarnado y el recuerdo computacional, entre la afectividad y el dato.

9.3.1.6.1. Desafíos éticos de la inteligencia artificial

Esta forma de memoria artificial patrimonial implica, por tanto, un desplazamiento epistemológico: la memoria deja de residir únicamente en soportes humanos o materiales y pasa a ser un proceso distribuido entre humanos, algoritmos y redes. Esta transformación altera el modo en que se produce y se enuncia el pasado, ya que la inteligencia artificial tiende a percibirse como una instancia técnica objetiva, como si su producción narrativa derivara de cálculos impersonales y no de decisiones culturales. Sin embargo, todo sistema algorítmico se construye a partir de parámetros definidos y arquitecturas diseñadas por actores e instituciones situadas históricamente.

En este sentido, la memoria artificial introduce una cuestión ética particular: al enunciar el pasado desde una "máquina", puede consolidar una apariencia de imparcialidad mientras

reactiva —bajo forma automatizada— marcos interpretativos inscritos en su propia configuración técnica. El procesamiento computacional no elimina las estructuras ideológicas; puede rearticularlas de manera menos visible, especialmente cuando adopta la forma de simulación verosímil o de reconstrucción histórica generada artificialmente..

La memoria artificial revela así la dimensión patrimonial del dato, capaz de convertirse en relato, afecto y comunidad a través de su recomposición tecnológica. Pero también pone de manifiesto que el dato es siempre resultado de operaciones previas de selección, clasificación y jerarquización. En el caso analizado, la tensión en el discurso de Octavio —entre el reconocimiento del pueblo indígena y la naturalización de la intervención colonial como "protección"— muestra cómo incluso un dispositivo concebido con intención crítica puede reproducir esquemas historiográficos heredados.

Aunque aún incipiente, el surgimiento de documentales como *Un poblado más allá del turismo* anuncia posibles líneas de transformación del documental iberoamericano, donde el patrimonio inmaterial se reformula a través de la inteligencia artificial, generando mundos posibles que expanden la experiencia histórica y cultural. No obstante, esta expansión exige una vigilancia ética: si la IA participa en la construcción de memoria, también debe ser interrogada críticamente respecto a las condiciones desde las cuales opera.

La memoria artificial se configura así como una práctica en formación dentro del documental iberoamericano contemporáneo, cuya evolución dependerá tanto de desarrollos técnicos como de su problematización crítica. La cuestión ya no es únicamente qué memorias pueden generarse mediante IA, sino quién define los parámetros de esa generación y desde qué horizonte histórico-cultural se programan sus posibilidades narrativas.

En este sentido, más que una categoría estabilizada, la memoria artificial debe entenderse como una modalidad aún en construcción que obliga a reconsiderar la autoría, la autenticidad y la responsabilidad ética en entornos híbridos humano-máquina. La mediación algorítmica no sustituye la responsabilidad humana: la redistribuye.

A la luz de estas formas sensoriales, transgeneracionales, archivísticas, artificiales y performativas, el documental iberoamericano contemporáneo funciona como mediador entre las memorias vivas y sus materializaciones simbólicas, activando vínculos entre comunidad, identidad y emoción. En el siguiente apartado se analizará el documental desde la perspectiva

del monumento, explorando su capacidad para materializar la memoria colectiva y preservar el aura de lo vivido en un tiempo marcado por la reproductibilidad técnica (Benjamin, 2003).

9.4. El documental de la memoria como monumento

El documental testimonial iberoamericano contemporáneo puede considerarse, en determinados casos, una forma de monumento audiovisual. En su condición monumental, adquiere un valor simbólico, conmemorativo y afectivo, capaz de preservar y reactivar las memorias esenciales. En este sentido, Choay (2001) recuerda que "el monumento tiene como objetivo hacer revivir en el presente un pasado engullido por el tiempo" (p. 75); el documental realiza esa misma operación desde la imagen y el sonido, configurando un espacio donde el pasado se reactiva en el presente. Como plantea Russell (2018), "el archivo fílmico […] ha sido transformado, ampliado y repensado como un 'banco de imágenes' del que pueden recuperarse memorias colectivas" (p. 1). Así, el documental contemporáneo consolida su capacidad de inscribir memorias, activar significados y articular relaciones entre estética, historia y comunidad, mediante estrategias formales y estéticas que amplían su alcance patrimonial.

Entidades internacionales como la UNESCO reconocen explícitamente la relevancia patrimonial de los registros documentales y audiovisuales. La *Recomendación relativa a la preservación del patrimonio documental, comprendido el patrimonio digital, y el acceso al mismo* (UNESCO, 2015) establece que "el patrimonio documental comprende aquellos registros que poseen un valor significativo y duradero para una comunidad, una cultura o la humanidad en general" (art. 1). Esta consideración se complementa con el Programa *Memoria del Mundo* (UNESCO, 1992), que refuerza la necesidad de preservar y visibilizar los documentos de valor universal como testimonios fundamentales de la historia y la identidad de los pueblos. No obstante, no cualquier documental puede alcanzar la categoría de monumento: únicamente aquellos que preservan y reactiven testimonios de importancia vital para la humanidad pueden aspirar a alcanzar un valor universal,como los documentales que registran o resignifican prácticas culturales, lenguas amenazadas o testimonios de violencia, elevándolos a la condición de monumentos audiovisuales. En estas obras, la memoria y la emotividad se entrelazan, creando un ámbito simbólico de experiencia compartida.

El documental testimonial comparte con el monumento clásico la capacidad de trabajar la memoria a través de la afectividad. Choay (2007) subraya que el monumento moviliza emoción y reflexión para mantener viva la identidad de una comunidad (p. 190). En la contemporaneidad, esta función se ve reforzada por la desmaterialización del monumento: la imagen, reproducible y difusiva, se convierte en soporte del valor simbólico (Choay, 2015,p.73).

En línea con la idea benjaminiana de la "reproductibilidad técnica" (Benjamin, 2003), el aura no desaparece, sino que se desplaza hacia la experiencia colectiva, fenómeno que se aplica al documental audiovisual, cuyo valor patrimonial no depende de la unicidad del soporte, sino de su capacidad de preservar, transmitir y activar memoria colectiva.

No obstante, como advierte Smith (2006), "el patrimonio no es inherentemente bueno ni neutro: puede ser usado para incluir o para excluir" (p. 4). De ahí que concebir el documental como patrimonio exija una mirada crítica hacia sus condiciones de producción y circulación. Cuando el patrimonio se transforma en espectáculo o mercancía, el documental corre el riesgo de vaciar su densidad simbólica. Por el contrario, proyectos que promueven la participación comunitaria y la reflexión crítica articulan una memoria patrimonial emancipadora, donde la imagen se convierte en espacio de diálogo y resistencia.

El documental patrimonial, por tanto, no es únicamente testimonio: se constituye en un monumento emocional y político. Como recuerda Choay (2015), el término latino *monumentum* proviene de *monere*, "advertir, recordar", y está intrínsecamente relacionado con la memoria (p. 71). Su naturaleza es afectiva: no transmite información neutra, sino que, a través de la emoción, suscita un recuerdo vivo (Choay, 2015, p. 71). En un mundo saturado de imágenes, esta capacidad de evocar y conmover constituye un gesto de resistencia frente al olvido.

De manera análoga al monumento tradicional, el documental funciona como un dispositivo comunitario de memoria, concebido para que la propia comunidad se recuerde y reconozca. En palabras de Choay (2015), "puede contribuir directamente a mantener y preservar la identidad de una comunidad étnica o religiosa, nacional, tribal o familiar" constituyéndose además en un concepto cultural de carácter universal (p. 71).

En conclusión, el documental iberoamericano contemporáneo no solo preserva y activa el patrimonio, sino que puede llegar a constituirse en patrimonio. Su condición reproducible, mutable y abierta lo aproxima a las formas del patrimonio inmaterial. Como señala Kirshenblatt-Gimblett (2004), el patrimonio cultural "se encuentra en el núcleo de la identidad de una comunidad y conecta su pasado con su presente y futuro, siendo 'vivo': se recrea constantemente a medida que los artistas y practicantes tradicionales aportan nuevas perspectivas y experiencias a su trabajo" (p.52). El documental cumple esta función: fija memoria, moviliza emoción y proyecta sentidos, constituyéndose en un monumento audiovisual que dialoga con el presente y mantiene viva la memoria colectiva.

En este sentido, el documental testimonial iberoamericano se erige como un mediador entre memoria, identidad y patrimonio, al hacer visible el modo en que las comunidades narran y resignifican su propia historia. Su potencia reside en activar procesos de reflexión y pertenencia colectiva, operando como espacio de encuentro entre la experiencia individual y la memoria social.

Asimismo, su capacidad de interpelar los relatos hegemónicos del patrimonio convierte al documental en un instrumento descolonizador: un medio para cuestionar las jerarquías de legitimación y visibilizar memorias, voces y sensibilidades históricamente excluidas. Desde esta perspectiva, el documental no solo registra lo patrimonial, sino que produce nuevos patrimonios, en diálogo con las prácticas culturales, los territorios y las identidades que los sustentan.

Finalmente, concebir el documental como patrimonio exige también una responsabilidad ética en la representación de las memorias. Se impone, por tanto, una ética que reconozca las asimetrías de poder y respete a quienes testimonian. Solo desde esa ética el documental puede convertirse en un verdadero monumento, un espacio de transmisión, resistencia y creación colectiva de sentido.

De este modo, la cuarta parte de la tesis concluye integrando los tres vectores fundamentales que la atraviesan: la mediación entre memoria, identidad y patrimonio; la función crítica y descolonizadora del documental; y la dimensión ética que garantiza la legitimidad de sus representaciones. En conjunto, estos elementos permiten comprender el documental testimonial iberoamericano como una práctica cultural transformadora que contribuye a reimaginar el patrimonio desde una perspectiva plural, afectiva y emancipadora.

Capítulo 10 / Conclusiones

10.1. Transformaciones contemporáneas de la memoria en el documental iberoamericano

El documental de la memoria se configura hoy en un contexto de transformaciones tecnológicas, mediáticas y culturales que inciden directamente en sus modos de construcción y circulación. Estos cambios pueden pensarse a partir de tres ejes interrelacionados: la reorganización del vínculo entre palabra e imagen, la estetización del testimonio y los desplazamientos ontológicos, territoriales y corporales. En conjunto, estos procesos redefinen las formas en que el documental articula memoria y violencia, y permiten interrogar las estructuras de desigualdad que persisten en la región.

10.1.1. La estetización de la memoria como vía de acceso a lo real

Desde los orígenes del cine documental, la representación de lo real ha estado mediada por decisiones formales. En este sentido, André Bazin (1966) afirmaba que "no hay «realismo» en arte que no sea ya en su comienzo «estético»" (p. 297), subrayando que toda representación implica una toma de posición frente a lo real.

Lo específico del documental testimonial contemporáneo no reside en la presencia de la estética, sino en el lugar que esta ocupa dentro de la experiencia testimonial. La estética ya no funciona únicamente como mediación formal, sino como un dispositivo que organiza la relación perceptiva del espectador con el testimonio, activando su sensibilidad y su capacidad de implicación. En esta línea, Josep Català (2021) señala que "la estética es el punto de partida para explorar la realidad" (p. 86), no como ornamento, sino como vía de conocimiento.

Como se observa en los casos analizados, la palabra del testigo se articula con recursos poéticos, espaciales y sensoriales que expanden la experiencia del recuerdo. En contextos iberoamericanos atravesados por violencias políticas, sociales y estructurales estos recursos permiten transmitir no solo la dimensión factual de los hechos, sino también su intensidad emocional, su carga ética y la persistencia de desigualdades históricas.

Este uso de la estetización debe situarse dentro de un contexto cultural marcado por la centralidad contemporánea de la imagen y por procesos de saturación visual. En un entorno donde la memoria puede ser gestionada, simplificada o instrumentalizada, Fontcuberta (2016) advierte que "el obsesivo control por la imagen y el remodelado de la memoria colectiva ha establecido tradicionalmente una de las operaciones prioritarias y obsesivas en sistemas poco o nada democráticos" (p. 125). Esta observación adquiere una relevancia particular al pensar los relatos sobre violencia y resistencia en Iberoamérica, donde persisten disputas por el sentido del pasado.

Por ello, la estetización del testimonio no puede entenderse como un gesto neutral, sino como una operación que exige una lectura crítica de sus alcances y riesgos. Lejos de embellecer la violencia, estas estrategias buscan configurar una experiencia perceptiva que articule emoción y reflexión, situando al espectador frente a las consecuencias históricas y sociales de la violencia estructural.

Desde esta perspectiva, las formas poéticas y expandidas del documental testimonial contemporáneo no sustituyen el acceso a lo real, sino que lo reconfiguran, haciendo de la estética una herramienta para pensar la memoria y la experiencia histórica en el presente.

10.1.2. Reconfiguración de la relación palabra–imagen

El documental actual se desarrolla en un escenario en el que las relaciones entre palabra e imagen han dejado de organizarse de forma jerárquica. Como señala Vicente (2008), la tendencia actual deja atrás la oposición "palabra o imagen", "libros o medios", para enfatizar su articulación: "palabra e imagen", "libros y medios" (pp. 71–72). Si durante largo tiempo el lenguaje verbal fue el principal garante del conocimiento y la verdad, hoy la imagen ha recuperado una función cognitiva propia, no subordinada, en la construcción del sentido.

En el contexto iberoamericano, esta reconfiguración adquiere un significado particular, pues los documentales no solo registran relatos individuales, sino que intervienen en campos de memoria atravesados por violencia estructural, desigualdad y conflicto histórico. En este marco, la imagen, ya sea literal, poética o expandida, permite evocar, sugerir y problematizar la experiencia vivida, y da acceso a dimensiones de la experiencia que no siempre pueden ser verbalizadas.

Desde sus comienzos, el cine documental ha articulado imagen y palabra mediante distintos recursos, como intertítulos, voz en off, entrevistas o subtítulos. Sin embargo, durante buena parte de la tradición moderna, esta articulación adoptó una forma asimétrica: la palabra organizaba, explicaba y fijaba el sentido de lo visible, mientras la imagen operaba como prueba o ilustración de un discurso previo. La llamada "voz de Dios" encarnó de modo paradigmático esta jerarquía, al imponer una interpretación cerrada sobre lo representado.

Hoy, esta relación de poder se transforma. La palabra ya no traduce ni clausura el sentido de la imagen, ni pretende fijar de manera unívoca su interpretación; del mismo modo, la imagen deja de cumplir una función meramente ilustrativa del relato verbal. En lugar de una subordinación, se configura un espacio de diálogo en el que ambos registros se interpelan mutuamente, generando zonas de tensión, complementariedad o incluso contradicción. De este modo, el sentido del testimonio se produce como un proceso relacional y abierto, que emerge de la interacción entre lo verbal, lo visual y lo sensorial.

10.1.3. Ontología, corporeidad y territorio del testimonio

10.1.3.1. El desplazamiento ontológico

En el documental iberoamericano contemporáneo, el testimonio ya no puede entenderse únicamente como una declaración verbal destinada a dar cuenta de un hecho. Se desplaza hacia una experiencia ontológica situada en contextos de violencia estructural y desigualdad histórica, en la que intervienen el cuerpo, el espacio, la tecnología y las estrategias estéticas.

Este desplazamiento se vuelve especialmente visible en las nuevas formas documentales, como el docuweb, la realidad virtual, las piezas en 360º, la animación documental o las experiencias inmersivas, donde el testimonio se construye a través de la interacción y la participación.

Así, el testimonio deja de definirse exclusivamente por quién habla y por el contenido de lo dicho, para situarse en el modo en que esa experiencia se encarna, se media y se experimenta. El cuerpo que recuerda, el espacio que lo rodea y las estrategias estéticas que lo articulan forman parte del sentido testimonial, desplazando su función de prueba histórica hacia una forma sensible de conocimiento.

Esta transformación responde a las crisis contemporáneas de la representación, del trauma, la violencia, las herencias poscoloniales y la saturación mediática, que han puesto en cuestión los modos tradicionales de representar el testimonio.

Desde esta perspectiva, la práctica documental actual puede entenderse como un campo atravesado por lo que aquí se ha denominado como giros retórico-ontológicos del testimonio: desplazamientos en los modos de narrar, percibir y experimentar la memoria que ya no operan únicamente a nivel discursivo, sino también corporal, espacial y sensorial. En este marco se inscriben el giro corporal y el giro espacial, analizados a continuación, como formas específicas de organización de la experiencia testimonial.

10.1.3.2. El giro corporal

El análisis de los casos presentados evidencia que el cuerpo se ha consolidado como una herramienta central del testimonio en el documental iberoamericano contemporáneo, especialmente a partir del año 2000. Mientras que en las primeras décadas del documental el cuerpo del realizador y del testigo podían aparecer de manera puntual en la película, en las producciones recientes su rol y presencia se amplían, convirtiéndose en un eje narrativo, afectivo y ético que dialoga con la memoria de la violencia estructural y con la experiencia histórica de la región.

En diálogo con los giros del documental ya señalados a partir de Català (2017), el giro corporal permite precisar cómo, en el documental iberoamericano contemporáneo, la corporeidad adquiere una función estructurante en la experiencia testimonial.

Este giro reconoce la corporeidad como un componente decisivo en la transmisión del testimonio: los gestos, posturas, pausas, silencios y movimientos del cuerpo del propio espectador adquieren un valor narrativo que antes era inexistente, ya que históricamente su cuerpo permanecía inmóvil frente a la observación pasiva de la película en cine o televisión.

De este modo, la narrativa se expande para integrar no solo la presencia física de los testigos, cuerpos delegados u otros participantes, sino también la interacción sensorial y motriz del público, convirtiendo al espectador en un agente activo de la experiencia testimonial.

La inclusión del cuerpo no solo enriquece la dimensión estética y poética del documental, sino que plantea también desafíos éticos importantes, como la revictimización, la

espectacularización de la violencia o la apropiación indebida de experiencias sensibles. Al mismo tiempo, genera nuevas formas de responsabilidad compartida entre realizadores, testigos y espectadores, situando la corporeidad como vehículo de memoria, emoción y reflexión crítica.

En consecuencia, el documental contemporáneo no se limita a relatar hechos o testimonios, sino que involucra el cuerpo de todos los actores implicados, incluyendo al espectador, en la construcción de la experiencia emocional y cognitiva, desplazando el eje del relato hacia una experiencia encarnada del testimonio y consolidando un modelo expandido que articula ética, estética y poética de la memoria vinculada a la violencia estructural y a las memorias subalternas.

En síntesis, los casos analizados muestran que las formas expandidas del testimonio, a través del cuerpo del testigo, de cuerpos delegados, cuerpos de otros y del espectador, permiten explorar nuevas poéticas y estrategias patrimoniales, convirtiendo la corporeidad en un dispositivo narrativo y retórico clave para la transmisión, construcción y experiencia del recuerdo y la memoria.

10.1.3.3. El giro espacial

Históricamente, en el cine documental el territorio ha estado estrechamente vinculado a la memoria. El espacio funcionaba como lugar de inscripción del acontecimiento, escenificando el pasado y situando al espectador en el contexto de los hechos narrados. De este modo, el territorio aportaba información, verosimilitud y anclaje histórico al testimonio, reforzando su valor referencial.

En el documental iberoamericano contemporáneo, esta función se transforma. El espacio deja de operar únicamente como fondo o marco contextual para convertirse en un elemento creativo en la construcción del testimonio. El recuerdo ya no se articula sólo a través de la palabra, la imagen o el cuerpo, sino también mediante configuraciones espaciales que median la experiencia de la memoria.

Este desplazamiento se manifiesta en la adopción de múltiples formas espaciales. El testimonio se articula en espacios virtuales, aumentados o animados; en dispositivos instalativos y museográficos; en recorridos físicos o imaginarios; y en plataformas interactivas como los docuwebs. Estas configuraciones espaciales proponen modos no

lineales de acceso a la memoria, en los que el espectador recorre, explora y construye su propia experiencia del testimonio.

Asimismo, el espacio puede adquirir cualidades poéticas, sensoriales o hápticas, cuando el territorio se carga de valores emocionales que inciden en la percepción del recuerdo. A través de atmósferas sonoras, imágenes evocativas o estrategias inmersivas, el espacio contribuye a generar una relación afectiva con el testimonio, desplazando el énfasis desde la explicación hacia la experiencia.

En este contexto, el espacio organiza recorridos de memoria, propone desplazamientos físicos o imaginarios y, en algunos casos, construye entornos de carácter onírico que sitúan al espectador en una experiencia cercana a la ensoñación. El testimonio se inscribe así en una atmósfera que lo envuelve y lo resignifica, otorgándole una singularidad ligada al recorrido individual del espectador o a la experiencia inmersiva propuesta.

De este modo, las memorias subalternas y las experiencias traumáticas encuentran en el espacio, real, virtual, imaginario u onírico, una vía de expansión que permite abordar el recuerdo sin reducirlo a una representación literal. Lo que podría llamarse entonces el giro espacial, incorpora el territorio como una herramienta creativa y conceptual para la construcción del testimonio. En este marco, el giro espacial permite entender el territorio como un dispositivo narrativo, perceptivo y ético de la experiencia testimonial.

Finalmente, en el marco del documental iberoamericano contemporáneo, los giros corporal y espacial pueden entenderse como formas de actualización de los giros subjetivo, emocional, imaginario y onírico identificados por Català (2017). Mientras estos últimos describen transformaciones en las retóricas del documental, como la emergencia de la subjetividad, la intensificación afectiva y la irrupción de lo simbólico, lo virtual y lo soñado en la representación, los giros corporal y espacial muestran cómo esas retóricas se encarnan y se territorializan. El cuerpo se convierte en superficie sensible donde la subjetividad, la emoción y lo imaginario se inscriben, y el espacio, ya sea virtual, físico o inmersivo, opera como un dispositivo que hace habitable el recuerdo, permitiendo experimentar la memoria como presencia, atmósfera y recorrido. De este modo, el documental iberoamericano contemporáneo traduce los giros retóricos del documental en formas ontológicas de experiencia, especialmente pertinentes para abordar memorias traumáticas y violencias estructurales que desbordan la representación puramente discursiva.

10.1.4. Asimetrías y convergencias entre memorias ibéricas y latinoamericanas

El análisis realizado en esta investigación muestra que Iberoamérica no constituye un espacio homogéneo de representación de la memoria, sino un conjunto de contextos históricos y políticos distintos que producen configuraciones estéticas diferenciadas en el documental. Las obras estudiadas evidencian que las condiciones de producción de la memoria —como dictaduras, conflictos armados, transiciones políticas, disputas contemporáneas— inciden directamente en la forma en que el testimonio se articula en cada caso.

Las tablas comparativas que se presentan a continuación no buscan fijar oposiciones rígidas ni formular generalizaciones definitivas. Se trata de un análisis cualitativo y necesariamente parcial, basado en un conjunto de estudios de caso seleccionados estratégicamente. Su objetivo es señalar asimetrías significativas —en el uso del archivo, la presencia del cuerpo, la espacialización del testimonio, la temporalidad o el régimen estético— **[Tabla 16]** y, al mismo tiempo, reconocer convergencias que atraviesan ambos contextos **[Tabla 17]**.

En este sentido, el contraste permite observar cómo distintas condiciones históricas, culturales y políticas dan lugar a configuraciones audiovisuales diferenciadas de la memoria en el documental contemporáneo.

Eje analítico	Casos latinoamericanos	Casos ibéricos	Asimetría principal
Origen del testimonio	Víctimas directas (dictaduras, guerra, migración, violencia estatal); comunidades indígenas; mujeres; personas LGTBIQ+, infancia desplazada, clases trabajadoras marginadas	Víctimas del salazarismo y franquismo; familiares y descendientes de víctimas	En América Latina el testimonio surge como respuesta inmediata a contextos de violencia y conflicto aún presentes; en Iberia aparece con mayor frecuencia como relectura histórica y resignificación posterior del pasado dictatorial.
Forma del testimonio	Oral, performativo, interactivo, transmedia, VR, animación, participación comunitaria	Voz en off, archivo fotográfico, poética contemplativa, ensayo documental, dispositivo expositivo inmersivo y participación comunitaria	América Latina tiende a la expansión formal y experimentación tecnológica; Iberia presenta una mayor concentración en el ensayo autoral y la resignificación del archivo, aunque con incursiones en formatos inmersivos contemporáneos.

Presencia del cuerpo	Cuerpo performativo (*Teatro de guerra, Masquerade*), cuerpo inmersivo que activa al espectador (*Carne y Arena*), cuerpo animado (*Pequeñas voces*), cuerpo comunitario (*Proyecto Quipu*)	Cuerpo ausente (*48*), cuerpo espectral (*Luz oscura*), cuerpo visible en contexto íntimo o testimonial directo, incorporación del cuerpo del espectador en dispositivos expositivos e inmersivos contemporáneos (*Vida y obra de Frida Kahlo*).	En los casos latinoamericanos el cuerpo —representado o activado en la experiencia inmersiva— tiende a ocupar un lugar central en la construcción de la memoria; en los casos ibéricos predomina una mayor problematización de la ausencia o mediación del cuerpo, con mayor centralidad del archivo como eje estructurante.
Uso del archivo	Archivo familiar intervenido y performativo Archivo animado o expandido tecnológicamente Archivo comunitario participativo (Proyecto Quipu)	Archivo policial estatal resignificado (Portugal) Archivo histórico-documental (España)	En Iberia el archivo estatal es centro del dispositivo crítico; en América Latina el archivo se mezcla con cuerpo, animación y tecnología
Temporalidad	Dictaduras y conflictos recientes cuyas consecuencias siguen activas en la sociedad.	Pasado dictatorial histórico; memoria reflexiva, más distanciada	En América Latina la memoria se construye en relación con violencias todavía activas o socialmente abiertas; en Iberia se articula principalmente como relectura retrospectiva del pasado dictatorial.
Espacio del testimonio	Espacios performativos, territoriales o inmersivos (realidad virtual, ritual, mapa interactivo, desierto, escenarios recreados); también espacios domésticos como lugar de memoria intergeneracional. Territorialización del trauma: el paisaje (desierto, agua, territorio ritual) funciona como archivo simbólico y soporte material de la memoria.	Espacialidad abstracta o archivística (fondo negro, fuera de campo, fotografía policial); predominio del archivo como construcción espacial del testimonio. Menor centralidad del territorio como archivo físico del trauma y mayor concentración en la resignificación visual del documento.	En los casos latinoamericanos el territorio y el paisaje suelen funcionar como soporte material y simbólico de la memoria. En los casos ibéricos predomina una espacialidad más abstracta y archivística, centrada en la imagen documental y en la desmaterialización del espacio.
Interactividad	Alta o muy alta (docuwebs, participación social, navegación hipertextual, VR)	Baja o nula en el modelo clásico autoral; presente en dispositivos expositivos o interactivos contemporáneos	América Latina integra al espectador como co-productor de memoria; Iberia mantiene predominantemente un modelo autoral más cerrado.

Escala identitaria	Identidad étnica, comunitaria, migrante, género, infancia; también memoria familiar e intergeneracional en clave íntima y territorial.	Identidad nacional e histórica; transmisión familiar del trauma mediada por el archivo.	América Latina enfatiza identidades subalternas, territoriales y comunitarias; Iberia privilegia la identidad nacional e histórica articulada desde el archivo estatal.
Objetivo político	Denuncia, visibilización de víctimas, justicia, activación pública de la memoria; en algunos casos, elaboración íntima del trauma con dimensión colectiva.	Reactivación crítica del pasado dictatorial, resignificación del archivo estatal, memoria cultural y cuestionamiento de los silencios históricos.	En América Latina la interpelación política tiende a ser más directa y ligada a demandas de justicia o reconocimiento; en Iberia suele articularse a través de la relectura crítica del archivo y de una mediación estética más reflexiva.
Régimen estético dominante	Hibridación tecnológica, animación, performatividad, instalación, transmedia	Minimalismo, blanco y negro, silencio, ritmo pausado, alegorías	En los casos latinoamericanos se observa una tendencia a la expansión formal y a la diversificación de lenguajes y soportes; en los casos ibéricos predomina una mayor concentración en el trabajo con la imagen de archivo, la economía de recursos expresivos y el montaje

Tabla 16. Asimetrías entre documentales ibéricos y latinoamericanos

Las asimetrías identificadas remiten a diferentes posiciones frente al pasado y a distintas formas de representar la violencia histórica desde el presente. Cuando los conflictos permanecen socialmente activos o sus efectos siguen estructurando la vida cotidiana, el testimonio tiende a afirmarse como presencia: ocupa el espacio, se encarna en el cuerpo y, en ocasiones, se expande hacia dispositivos interactivos o inmersivos que buscan intensificar la experiencia del espectador. La memoria no aparece como algo concluido, sino como un proceso en curso y conflictivo.

En cambio, cuando la memoria se articula desde una mayor distancia temporal respecto al acontecimiento traumático, el trabajo audiovisual se orienta con mayor frecuencia hacia la revisión crítica de documentos, imágenes y relatos existentes. El archivo, el montaje y el fuera de campo se convierten en operaciones centrales para interrogar lo que fue dicho, lo que fue silenciado y las formas en que el pasado ha sido narrado oficialmente. La diferencia, por tanto, radica en la estrategia audiovisual dominante: en unos casos, la imagen busca producir

una experiencia directa del pasado; en otros, propone un ejercicio de lectura, análisis y recontextualización de los materiales que lo representan.

Eje común	Convergencia observada	Manifestación en los casos
Centralidad del testimonio	El testimonio es el núcleo que organiza la narración y la memoria, independientemente del formato.	Voz en off y relatos personales (*48, Nostalgia de la luz, Tempestad*); testimonios familiares (*La casa de Argüello, Ejercicios de memoria, Nieta de mi abuela*); testimonios comunitarios (*Proyecto Quipu, Oficios creativos*); testimonios performativos e inmersivos (*Teatro de guerra, Carne y Arena, Masquerade*).
Memoria como experiencia y construcción mediada	La memoria se activa como experiencia emocional, sensorial, reflexiva y, en algunos casos, participativa.	Se manifiesta en formas contemplativas y poéticas (*Nostalgia de la luz; 48; Luz oscura*), en experiencias vinculadas al territorio y al desplazamiento (*Tempestad; Compañía*), en propuestas participativas y navegables (docuwebs), en experiencias encarnadas e inmersivas mediante realidad virtual (*Carne y Arena; Masquerade*), en formas performativas (*Teatro de guerra*) y en reconstrucciones afectivas propias de la posmemoria (*La casa de Argüello; Nieta de mi abuela*).
Relectura crítica del archivo	El archivo se resignifica y se activa en el presente, ya sea estatal, familiar o comunitario.	Archivos policiales (*48, Ejercicios de memoria*); archivos familiares (*La casa de Argüello, Nieta de mi abuela*); archivo sonoro y comunitario (*Proyecto Quipu, Artxiviu de l'Horta*); reutilización creativa de imágenes históricas.
Vínculo entre memoria íntima y memoria colectiva	Las historias personales se conectan con procesos históricos más amplios, y lo privado se convierte en memoria compartida.	Relatos familiares vinculados a dictaduras o exilios (*Ejercicios de memoria, Nieta de mi abuela*); búsqueda individual que remite a trauma nacional (*Tempestad, Nostalgia de la luz*); memorias comunitarias (*Oficios creativos, Un poblado más allá del turismo*).
Relación entre memoria y territorio	El espacio —natural, urbano, doméstico o interactivo— participa activamente en la construcción del recuerdo.	Desierto de Atacama (*Nostalgia de la luz*); paisaje andino (*Compañía*); carreteras y trayectos (*Tempesta*d); barrios y mapas interactivos (*Geografía del dolor, Oficios creativos*); casa familiar (*La casa de Argüello*).
Presencia del cuerpo en la transmisión del pasado	El cuerpo aparece como lugar de memoria: visible, ausente, performativo o implicado en la experiencia del espectador.	Cuerpo ausente o sugerido (*48, Luz oscura*); cuerpo performativo (*Teatro de guerra*); cuerpo recreado o animado (*Pequeñas voces, Carne*); cuerpo del espectador en VR (*Carne y Arena, Masquerade*); recreación corporal en posmemoria (*Nieta de mi abuela*).

Función política de la memoria	Las obras interpelan el presente: denuncian, cuestionan relatos oficiales o reivindican derechos y reconocimiento.	Denuncia de violencia estatal (*Tempestad, Proyecto Quipu*); revisión crítica de dictaduras (*48, Ejercicios de memoria*); cuestionamiento de narrativas coloniales (*Un poblado más allá del turismo*); defensa de patrimonio urbano o cultural (*Montevideo inolvidable, Habaneceres*).
Patrimonio como construcción activa	El documental contribuye a definir qué merece ser recordado y preservado.	Patrimonio urbano (*Montevideo inolvidable*); patrimonio indígena y territorial (*El canto de Bosawás, Kueka*); patrimonio documental (*Archivos del Terror*); patrimonio cultural y festivo (*Masquerade*); memoria barrial y cotidiana (*Un poblado más allá del turismo*).
Apertura a nuevas tecnologías	Las tecnologías digitales amplían las formas de narrar y experimentar la memoria.	Docuwebs interactivos (*Proyecto Quipu, Geografía del dolor*); instalaciones inmersivas (*Carne y Arena, Frida Kahlo*); uso experimental de IA *(Un poblado más allá del turismo*).

Tabla 17. Convergencias entre memoria testimonial y patrimonialización en el documental iberoamericano contemporáneo

Más allá de las divergencias formales o temporales, el análisis revela un núcleo compartido: el documental iberoamericano contemporáneo concibe la memoria como una construcción audiovisual activa. En ambos contextos, el testimonio estructura el relato; el archivo se reactiva mediante nuevas lecturas; el espacio —sea paisaje, territorio urbano, casa familiar, mapa interactivo o entorno virtual— participa en la elaboración del recuerdo; y el cuerpo, visible o ausente, funciona como lugar de transmisión del pasado. La incorporación de recursos digitales, animados e inmersivos amplía su alcance y complejidad.

El cruce entre asimetrías y convergencias permite afirmar que las diferencias entre los casos ibéricos y latinoamericanos no configuran modelos cerrados, sino variaciones históricas de un mismo impulso memorial. Mientras que en América Latina la memoria se articula con mayor frecuencia desde la urgencia de conflictos aún abiertos o socialmente activos, en Iberia predomina una relectura retrospectiva del pasado dictatorial; sin embargo, en ambos contextos el documental funciona como un espacio de mediación donde el testimonio reorganiza el vínculo entre experiencia individual, historia colectiva y construcción patrimonial.

Las obras analizadas muestran que la memoria se activa como experiencia: se encarna en el cuerpo, se inscribe en el territorio, se reactiva en el archivo, se comparte en la participación comunitaria y se expande mediante tecnologías inmersivas o algorítmicas. Así, el documental

iberoamericano contemporáneo contribuye a definir qué merece ser recordado, cómo se recuerda y quién puede narrarlo.

De este modo, el análisis evidencia cómo ambos contextos participan de un mismo proceso de reconfiguración del testimonio y del patrimonio en la cultura audiovisual contemporánea.

10.2. Repensar la ética en el documental contemporáneo iberoamericano

Las nuevas formas testimoniales exigen repensar la ética en el documental iberoamericano contemporáneo, no como un campo radicalmente nuevo, sino como un territorio en expansión que integra la experiencia sensorial, corporal y espacial del espectador. Desde los orígenes del cine documental, la ética ha estado preocupada por la representación veraz de los hechos y por las decisiones formales y políticas ligadas al realizador: qué se muestra, cómo se muestra y desde qué posición se construye la representación de los sujetos filmados, así como la interpretación que se propone al público. En el contexto contemporáneo, esta dimensión ética se complejiza y se transforma debido a la inclusión explícita de la subjetividad del realizador y del testigo —elementos ya presentes, aunque de otro modo, en períodos anteriores— y, de forma inédita, de la participación de la subjetividad del espectador en la experiencia testimonial.

10.2.1. Ética del espectador

Cuando el espectador se convierte en participante activo en la construcción del sentido testimonial y de la memoria colectiva, la dimensión ética se vuelve más compleja. Esto se hace especialmente evidente en formatos interactivos, transmedia o inmersivos, donde la experiencia ya no se limita a la observación: implica tomar decisiones, seleccionar recorridos, relacionar fragmentos narrativos e incluso interactuar físicamente con el espacio o con interfaces digitales. Cada elección del espectador se configura como un acto ético, en la medida en que afecta la manera en que se experimenta, interpreta y transmite el testimonio.

Aunque la ética del espectador siempre estuvo implícita, incluso en los documentales lineales, cuanto más se involucran los sentidos, mayor es la autonomía del espectador para generar una experiencia propia del testimonio. Esto ocurre no solo mediante la decisión sobre rutas narrativas en docuwebs o plataformas interactivas, sino también a través del cuerpo, la percepción espacial y la inmersión sensorial, que activan la memoria, la emoción y la

reflexión ética. En este sentido, el espectador se convierte en coautor de la experiencia testimonial.

Esta implicación sensorial y cognitiva del público transforma la relación ética con el testimonio de violencia estructural. Ya no se trata únicamente de presenciar el sufrimiento ajeno, sino de participar en su reconstrucción, mediación y resignificación. La ética del espectador se manifiesta así como un ejercicio de responsabilidad moral, en el que cada gesto —ya sea explorar un archivo digital, recorrer un espacio virtual o vincular fragmentos audiovisuales— contribuye a consolidar la memoria colectiva.

Además, la intensidad de la experiencia sensorial plantea un desafío adicional: la mediación estética y tecnológica puede potenciar la empatía y la reflexión crítica, pero también corre el riesgo de reducir el testimonio a un consumo inmediato de emociones o a un entretenimiento momentáneo. La ética del espectador, entonces, no solo exige participación activa, sino también un ejercicio de conciencia crítica, una disposición a situar la emoción y la experiencia sensorial en diálogo con la historia, el contexto y la memoria de los sujetos representados.

De esta forma, la ética se configura como un espacio de corresponsabilidad, donde percepción, emoción y acción convergen para construir sentido, interpretar la memoria y preservar la voz de los testigos. Este desplazamiento redefine la experiencia del documental, situando al público como un sujeto ético y cognitivo, capaz de asumir la complejidad del testimonio de violencia estructural y de participar en la construcción de un patrimonio memorial compartido.

10.2.2. Ética y tecnología

Aunque, como se analiza en capítulos anteriores, la tecnología extiende la acción y el pensamiento, también introduce complejidades éticas que requieren atención (Rothenberg, 1993). Català y Cerdán (2007) sostienen que “la ética es el fundamento de la estética” y, en el documental, “la ética nos guía por los caminos de la veracidad, la estética conduce a la verosimilitud” (pp. 12–13). En este marco, la estética puede potenciar la obra, pero nunca reemplaza la obligación moral de representar la realidad con honestidad.

Català (2013) amplía este razonamiento al señalar que la tecnología se ha convertido en el eje de las transformaciones subjetivas del documental contemporáneo (p. 2). Aunque el documental siempre estuvo mediado por la tecnología, hoy la ética se complejiza por la integración del cuerpo, la participación interactiva, la inteligencia artificial y las experiencias inmersivas.

Estos dispositivos reconfiguran cómo se perciben, interpretan y reciben las imágenes, generando nuevas formas de involucramiento sensorial y cognitivo. La tecnología no es neutral: altera la memoria, intensifica la emoción y potencia la imaginación del espectador.

En este contexto surgen preguntas como: ¿qué significa representar la verdad cuando la inteligencia artificial puede recrear cualquier acontecimiento o experiencia de manera hiperrealista? ¿Puede el documental seguir sosteniendo un pacto ético con la memoria y el testimonio cuando herramientas como la RV o la RA permiten manipular, rehacer o incluso inventar experiencias traumáticas?

Estos interrogantes plantean un horizonte ético nuevo para el documental contemporáneo iberoamericano. La presente tesis se circunscribe a un momento histórico específico, previo a la posible masificación de estas tecnologías, y reconoce que los desarrollos futuros —IA generativa, entornos inmersivos hiperrealistas, experiencias interactivas autónomas— podrían transformar la relación entre realidad, memoria y responsabilidad ética, obligando a replantear tanto el papel del realizador como el del espectador en la construcción del sentido testimonial.

10.2.3. Ética en la construcción de memoria e identidad colectiva

El documental testimonial iberoamericano constituye un espacio de producción, disputa y negociación de identidades, donde la ética condiciona cómo se representa, preserva y patrimonializa la memoria. Las identidades que emergen son múltiples, estratificadas y a menudo tensionadas, y la ética de la representación se vuelve clave para garantizar que estas voces conserven autonomía. No se trata sólo de evitar falsedades o manipulaciones; implica respetar la vitalidad del testimonio y su poder de generar sentido colectivo. Desde esta perspectiva, el documental interviene activamente en la cultura y en la construcción del patrimonio.

El documental puede reproducir lógicas coloniales o cuestionarlas, y la ética de la representación se vuelve particularmente relevante cuando las obras circulan en contextos de patrimonialización global, donde cada decisión narrativa, formal o tecnológica afecta la manera en que las identidades se construyen, negocian y reconocen socialmente.

Como recuerda Adichie (2018), "las historias importan. Muchas historias importan. Las historias se han utilizado para desposeer y calumniar, pero también pueden usarse para facultar y humanizar. Pueden quebrar la dignidad de un pueblo, pero también pueden restaurarla" (p. 11). De manera análoga, los documentales iberoamericanos contemporáneos, mediante sus formas expandidas, poéticas y patrimoniales, permiten que la pluralidad de voces configure identidades colectivas más inclusivas.

De este modo, la ética en el documental actual se extiende a los procesos de activación de la memoria y de configuración de identidades colectivas, reafirmando el papel del género como espacio donde la historia, la poética, la memoria patrimonial y la negociación identitaria se entrelazan.

10.3. Consideraciones finales

El hecho de que sea precisamente en el contexto contemporáneo iberoamericano cuando el documental amplía sus fronteras retóricas, estéticas y formales, y cuando emerge con fuerza un conjunto amplio de propuestas centradas en la violencia estructural y en voces históricamente marginadas, no puede entenderse como un fenómeno azaroso. Por el contrario, responde a una convergencia de condiciones históricas, técnicas y culturales que hacen posible no solo la aparición de estos relatos representados de forma estética y persuasiva, sino también su circulación, recepción y resignificación social.

A lo largo de esta investigación se ha puesto de manifiesto que, aun cuando el documental testimonial iberoamericano comparte determinadas configuraciones estéticas y recursos expresivos vinculados a la representación del pasado, dichas recurrencias no anulan las diferencias históricas, políticas, lingüísticas y culturales que atraviesan los distintos contextos nacionales. En este sentido, el análisis comparado del corpus permite observar cómo ciertos patrones comunes —la centralidad de la voz, la recuperación del archivo, la puesta en escena del recuerdo o el retorno a los lugares del trauma— se articulan de manera diferenciada según las condiciones sociales, políticas y culturales de cada país. Así, más que establecer

equivalencias reductoras, se trata de identificar las tensiones productivas entre lo común y lo singular, entre memorias compartidas y trayectorias históricas específicas, que configuran el campo estético, ético y político del documental contemporáneo.

Las formas expandidas, poéticas y patrimoniales del documental iberoamericano a partir del año 2000 permiten acercar estas historias al espectador de modos que no habrían sido viables en etapas anteriores. La incorporación de estrategias sensoriales, inmersivas, interactivas y corporales posibilita una relación más emocional, creativa y experimental, con el testimonio, favoreciendo procesos de identificación, reconocimiento y construcción de memoria colectiva.

En este contexto, resulta útil recurrir al concepto de "memoria cinemática" planteado por Traverso (2018), que subraya cómo el documental no solo representa el pasado, sino que lo articula a través de procedimientos fílmicos específicos: "la memoria cinemática se entiende como el uso deliberado del estilo de una película para articular, a través de su contenido de ficción y/o de actualidad, un procedimiento distintivamente fílmico de recordar(…) historias y experiencias que han sido sometidas a una política de borrado" (p. 3). En otras palabras, la memoria cinematográfica no es solo evocación, sino un entrelazamiento complejo de recuerdo y olvido, mediado por los recursos técnicos, formales y estilísticos del cine.

El documental contemporáneo, como señala Ortiz (2021), actúa como dispositivo de memoria que participa activamente en la disputa por el sentido del pasado, reconfigurando la relación entre contenido histórico y representación audiovisual (p. 36). Esto permite comprender cómo las nuevas formas del documental interactúan con la memoria colectiva, no como registros neutros de la realidad, sino como constructos éticos, estéticos y políticos que ofrecen múltiples modos de acceder al pasado.

En otros contextos históricos, muchas de estas voces difícilmente habrían podido ser escuchadas. La inaccesibilidad de los medios técnicos, los elevados costes de producción, las limitaciones institucionales y las propias condiciones de violencia —dictaduras, conflictos armados o herencias poscoloniales— restringían el acceso a la representación y, con ello, a la expresión testimonial. Frente a ello, el escenario contemporáneo introduce una democratización relativa de las herramientas de producción y difusión: por ejemplo, hoy es posible grabar un documental con un teléfono móvil, distribuirlo a través de redes sociales o

plataformas digitales y generar circuitos alternativos de visibilidad al margen de los canales tradicionales.

Esta apertura técnica va acompañada de una ampliación de la libertad creativa, que no solo concierne a los realizadores, sino también a los propios sujetos testimoniales. La posibilidad de experimentar con el cuerpo, el espacio, la animación, la poética visual o los dispositivos interactivos o inmersivos ha dado lugar a nuevas retóricas documentales capaces de abordar experiencias traumáticas, memorias fragmentadas y violencias estructurales desde registros que exceden la palabra y la representación clásica. En particular, los documentales interactivos y transmedia desplazan el testimonio hacia una lógica procesual y abierta, en la que la memoria no se presenta como un relato cerrado, sino como una práctica participativa en constante actualización.

En este marco, el documental iberoamericano contemporáneo se configura como un espacio privilegiado para pensar la memoria, la identidad y el patrimonio desde perspectivas críticas, sensibles y situadas.

La investigación ha mostrado que estas transformaciones pueden leerse a partir de tres ejes fundamentales: la estetización experiencial del testimonio, la reconfiguración de la relación palabra–imagen y el desplazamiento ontológico del testimonio hacia el cuerpo, el espacio y las formas expandidas. Lejos de operar de manera aislada, estos ejes se entrelazan en prácticas documentales que proponen nuevas formas de acceso a lo real, entendidas como construcciones éticas, estéticas y políticas. En este sentido, el testimonio ya no se presenta únicamente como un relato que el espectador interpreta, sino como una experiencia que lo implica sensorial y corporalmente y que, en determinados dispositivos, le exige activar, modular o incluso co-configurar su recorrido memorial.

En conclusión, el documental testimonial iberoamericano contemporáneo genera experiencias sensibles, participativas y críticas, que permiten tanto al espectador como a las comunidades implicadas apropiarse del pasado, cuestionar jerarquías culturales y construir memorias más inclusivas. Al mismo tiempo, pone de relieve que el espacio iberoamericano no constituye un bloque homogéneo de representación de la memoria, sino un campo atravesado por resonancias compartidas, desplazamientos y asimetrías históricas. Precisamente en esa articulación entre recurrencias estéticas comunes y especificidades contextuales reside una de

las principales aportaciones del documental iberoamericano contemporáneo al pensamiento sobre la memoria.

10.4. Limitaciones del estudio y líneas de investigación futuras

A pesar del abordaje riguroso y multidimensional aplicado en esta investigación, es necesario reconocer ciertas limitaciones que contextualizan los resultados y delimitan la interpretación de los hallazgos. En primer lugar, el análisis se centra en un corpus específico de documentales iberoamericanos contemporáneos, priorizando obras que combinan testimonio oral o escrito con estrategias expandidas y poéticas. Quedan fuera otras formas creativas de representación de la memoria, como aquellas basadas exclusivamente en la imagen de archivo, la animación, la reconstrucción histórica o la hibridación experimental sin presencia directa del testimonio. Este enfoque implica que el estudio no captura la totalidad de las prácticas documentales posibles en la región.

Metodológicamente, la investigación adopta un enfoque cualitativo y comparativo, integrando análisis de contenido, semiótica visual, estudios fílmicos, comparación transversal y entrevistas selectivas a realizadores. Si bien estas herramientas permiten un examen profundo de los recursos poéticos, patrimoniales y expandidos del testimonio, no incorporan un componente cuantitativo que valide de manera empírica ciertas hipótesis sobre el impacto del documental en la audiencia. Por ejemplo, el estudio analiza de manera conceptual la implicación del espectador en experiencias inmersivas (RV, RA) y su papel en la construcción de memoria cultural, pero no mide de manera directa la respuesta emocional, cognitiva o ética de usuarios concretos.

Desde la perspectiva del corpus seleccionado, es importante señalar que la diversidad de contextos culturales, históricos y técnicos en Iberoamérica es muy amplia. Otro corpus, seleccionado con criterios distintos, podría dar lugar a análisis complementarios o incluso a conclusiones diferentes sobre las formas patrimoniales, poéticas y expandidas del documental. Asimismo, la investigación no aborda exhaustivamente todas las transformaciones tecnológicas emergentes, como el uso masivo de inteligencia artificial generativa o entornos inmersivos hiperrealistas, cuyos desarrollos futuros podrían replantear las preguntas éticas y estéticas aquí exploradas.

En este sentido, la categoría de "memoria artificial" propuesta en el capítulo anterior debe entenderse como una aproximación exploratoria a un fenómeno todavía emergente. Si bien se han identificado prácticas incipientes que articulan inteligencia artificial y producción documental patrimonial, su consolidación como modalidad estable dentro del documental iberoamericano requiere un desarrollo tecnológico, estético y crítico aún en curso. Asimismo, el análisis realizado permite advertir que la incorporación de sistemas algorítmicos en la construcción audiovisual del pasado no constituye un procedimiento neutral. La inteligencia artificial tiende a percibirse socialmente como instancia técnica objetiva; sin embargo, sus modelos operan a partir de datos seleccionados, estructuras de entrenamiento y marcos de programación definidos por actores humanos e instituciones concretas. En consecuencia, futuras investigaciones deberán examinar de manera sistemática los posibles sesgos ideológicos, históricos o culturales inscritos en estos sistemas, así como su impacto en la configuración narrativa de la memoria.

Por ello, resulta pertinente profundizar en el estudio comparado de proyectos que integren algoritmos generativos, bases de datos inteligentes y sistemas de simulación en la construcción de memoria cultural, evaluando no solo sus innovaciones formales, sino también sus implicaciones éticas, epistemológicas y políticas. Igualmente, sería relevante incorporar metodologías que analicen la recepción de estas narrativas mediadas por IA, con el fin de comprender cómo se percibe su grado de objetividad, legitimidad o autoridad en relación con otras formas documentales tradicionales.

Finalmente, el estudio no pretende clausurar el debate, sino abrir nuevas preguntas de investigación. Su objetivo es contribuir a la reflexión sobre la forma en que el documental contemporáneo iberoamericano produce, negocia y patrimonializa la memoria, planteando interrogantes sobre la participación del espectador, la ética de la representación y la construcción de identidades colectivas. Este enfoque reconoce la complejidad del objeto de estudio y la necesidad de investigaciones futuras que profundicen en nuevas estrategias creativas, impactos en la audiencia y relaciones entre tecnología, memoria y ética.

Synthèse en français de la thèse

Sommaire

PARTIE I. CADRE INTRODUCTIF, MÉTHODOLOGIQUE ET THÉORIQUE 529
Chapitre 1. Objet de la recherche et problématique 529
1.1. Le témoignage comme forme d'accès à la mémoire 529
1.2. Le contexte ibéro-américain comme espace historique, politique et décolonial 530
1.3. Mémoire, violence structurelle et récits subalternes 530
1.4. Problématique générale et hypothèses de recherche 531
Chapitre 2. Méthodologie et constitution du corpus 532
2.1. Approche qualitative, herméneutique, comparative et interdisciplinaire 532
2.2. Critères de sélection du corpus 533
2.3. Outils méthodologiques 534
2.4. Perspectives analytiques transversales 534
Chapitre 3. Cadre théorique 535
3.1. Évolution du documentaire contemporain : du paradigme objectif aux formes subjectives et performatives 535
3.2. Témoignage, mémoire et postmémoire dans le documentaire contemporain 537
3.3. Espace, territoire et spatialisation du souvenir 539
3.4. Technologie, perception et transformations du témoignage 540
3.5. Enjeux éthiques du documentaire contemporain 541
3.6. Contexte historique et décolonial du témoignage en Ibéro-Amérique 542
PARTIE II. EXTENSIONS DES FORMES DE LA MÉMOIRE 544
Introduction 544
Chapitre 4. Le corps comme outil de la mémoire 545
4.1. Le corps comme médiation testimoniale 545
4.2. Le corps du témoin comme outil narratif : *Teatro de guerra* (Lola Arias, 2018) 545
4.3. Le corps délégué 546
4.3.1. *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) 546
4.3.2. *Memorias de un cuerpo que arde* (Antonella Sudasassi, 2024) 547
4.4. Le corps des autres : reconstruction collective de la mémoire dans *Invasión* (Abner Benaim, 2014) 547
4.5. Le corps animé 547
4.5.1. Le tournant animé dans le témoignage traumatique 547
4.5.2. *Carne* (Camila Kater, 2019) 548
4.6. Le corps du spectateur dans les installations immersives, la réalité virtuelle et les dispositifs à 360° 548
4.6.1. *Carne y Arena* (Alejandro González Iñárritu, 2017) 549
4.6.2. *Vida y obra de Frida Kahlo* (Acciona Ingeniería Cultural, 2021) 549
4.6.3. *Masquerade – Chapitre 1 : La Diablada de Píllaro* (Juan Pablo Urgilés,

2024) 549
4.7. La corporéité du témoignage : lecture comparative 550
4.8. Risques et dilemmes éthiques de la mémoire corporelle 550
Chapitre 5. Vers une expérience participative et interactive 551
5.1. Narrations interactives dans le documentaire : la participation du spectateur à la construction de l'expérience 551
5.2. Docuweb et narrations transmédia 552
5.2.1. *La otra orilla – Un mismo lugar* (María Margarita Herrera, 2017) 552
5.2.2. *Las Sinsombrero* (Lab RTVE, 2015) 552
5.3. Cartographie interactive et témoignage territorial : *Oficios Creativos* (Mariana Rivera, 2021) 553
5.4. Le témoignage sonore et interactif : *Proyecto Quipu* (María Court et Rosemarie Lerner, 2017) 554
5.5. L'interaction dans la construction de la mémoire : lecture comparative 554
5.6. Risques éthiques et limites des témoignages interactifs et participatifs 555
PARTIE III / POÉTIQUE DE LA MÉMOIRE 557
Introduction 557
Chapitre 6 / La contradiction entre forme et contenu : beauté visuelle et horreur testimoniale 557
6.1. Esthétique, éthique et poétique dans la représentation du trauma 557
6.2. Formes poétiques du témoignage : *Pequeñas voces* et *Nostalgia de la luz* 558
6.2.1. *Pequeñas voces* : enfance, animation et imaginaire du trauma 558
6.2.2. *Nostalgia de la luz* : paysage, mémoire et visualité haptique 559
6.3. Synthèse comparative 560
6.4. La tension entre éthique et esthétique 561
Chapitre 7 / Esthétique de la mémoire et postmémoire du trauma : entre l'onirique, l'imaginaire et le quotidien 562
7.1. Archive, mémoire et resignification poétique 562
7.1.1. *48* : spectralité, anonymat et temporalité du visage 562
7.1.2. *Luz oscura* : lumière symbolique et mémoire familiale 563
7.2. Quotidien, postmémoire et transmission intergénérationnelle : *La casa de Argüello* 564
7.3. Comparaison : archive institutionnelle, archive familiale et mémoire fragmentée 565
7.4. Enjeux éthiques du témoignage poétique 565
PARTIE IV / FORMES PATRIMONIALES DE LA MÉMOIRE 566
Introduction 566
Chapitre 8 / Témoignage et mémoire dans la construction de l'identité culturelle 568
8.1. Identité culturelle et témoignage 568
8.1.1. Le documentaire comme espace de production identitaire 568
8.1.2. Composantes de l'identité culturelle 569

8.1.3. Niveaux de l'identité culturelle 571
8.1.3.1. Identité nationale ou institutionnelle 571
8.1.3.2. Identité historique 572
8.1.3.3. Identité attribuée par des agents externes 573
8.1.3.4. Identité commerciale et touristique 573
8.1.3.5. Identité locale ou communautaire 574
8.1.3.6. Identité ethnique 574
8.1.3.7. Identité de genre 575
8.1.3.8. Identité construite à partir de la participation sociale 575
8.2. Considérations éthiques dans la représentation des identités culturelles 576
8.3. Articulation poétique et étendue des niveaux de l'identité culturelle 576
Chapitre 9 / Le documentaire testimonial et le patrimoine culturel 577
9.1. Fondements conceptuels et débats autour du patrimoine culturel 577
9.1.1. Définition du patrimoine culturel 578
9.1.2. Hégémonie européenne et colonialisme dans le patrimoine mondial 578
9.1.3. Agents de légitimation du patrimoine culturel 579
9.1.3.1. Le documentaire comme agent de patrimonialisation 579
9.1.4. Risques et problèmes éthiques des processus patrimoniaux 580
9.2. Le témoignage comme patrimoine culturel 581
9.3. Le documentaire ibéro-américain dans la construction de la mémoire patrimoniale 582
9.3.1. Formes de la mémoire patrimoniale 582
9.3.1.1. Mémoire territoriale 582
9.3.1.2. Mémoire performative et participative 583
9.3.1.3. Mémoire incarnée et immersive 583
9.3.1.4. Postmémoire patrimoniale 583
9.3.1.5. Mémoire-archive 584
9.3.1.6. Mémoire artificielle 584
9.4. Le documentaire de mémoire comme monument 585
Conclusion générale 585
Limites et perspectives de recherche 589

PARTIE I. CADRE INTRODUCTIF, MÉTHODOLOGIQUE ET THÉORIQUE

Chapitre 1. Objet de la recherche et problématique

1.1. Le témoignage comme forme d'accès à la mémoire

Cette thèse s'inscrit dans ce qu'Annette Wieviorka (2006) a nommé « l'ère du témoin », c'est-à-dire un contexte culturel et politique dans lequel les récits personnels ont acquis une centralité inédite dans la représentation du passé. Au cours des vingt-cinq dernières années, les témoignages se sont imposés comme des documents à la fois culturels, historiques et politiques, capables de préserver des expériences vécues, de transmettre des affects et de contester les versions dominantes de l'histoire (Burton, 2005, p. 3). Comme le souligne Alonso (2018), l'étude de la mémoire, encore marginale dans les années 1960 et 1970, connaît un essor considérable à partir des années 1980 (p. 29). Cette prolifération s'inscrit aussi dans un contexte «d'excès de mémoire», particulièrement visible dans la culture numérique, qui rappelle qu'aucune mémoire totale n'existe (Alonso, 2018, p. 28).

En ce sens, la mémoire, comme le souligne Benjamin (2010), « n'est pas un instrument pour connaître le passé, mais seulement son moyen [...] celui qui veut s'approcher de ce qu'est son passé enseveli doit se comporter comme un homme qui fouille » (p. 350). Cette métaphore s'avère pertinente pour comprendre la fonction du témoignage comme l'une des voies d'accès à la mémoire dans le documentaire contemporain, entendu comme une pratique d'investigation sensible et critique du passé.

L'analyse porte sur des formes de mémoire construites à partir du témoignage oral ou écrit —récits, entretiens, lettres, journaux intimes ou narrations familiales — qui servent de point de départ à une reconstruction subjective du passé. En ce sens, Beverley (1987) définit le *témoignage* comme un récit à la première personne porté par un protagoniste ou un témoin de sa propre histoire, généralement traversé par une urgence de communication née de situations de répression, de pauvreté, d'exploitation, de marginalisation, de crime ou de lutte (p. 9).

Le documentaire apparaît ainsi comme un espace privilégié d'élaboration et de transmission de la mémoire, mais aussi comme un lieu de re-signification éthique et esthétique du traumatisme. Dans cette recherche, celui-ci est compris comme la trace sociale et culturelle laissée par des expériences de violence collective — dictatures, répression d'État, disparitions

forcées ou conflits armés — dont les effets se prolongent dans la mémoire individuelle et collective.

1.2. Le contexte ibéro-américain comme espace historique, politique et décolonial

Dans le contexte ibéro-américain, les pratiques documentaires liées à la mémoire ont joué un rôle central non seulement dans la dénonciation des violations des droits humains, mais aussi dans l'affirmation d'identités historiquement marginalisées. Comme l'indique Russell (1999), le cinéma expérimental se développe dans un cadre postcolonial et postmoderne où les artistes mobilisent le cinéma et la vidéo pour traiter de mémoire culturelle et familiale, d'oppression, de résistance et de justice (p. 3). Cette perspective est particulièrement pertinente pour l'analyse du documentaire ibéro-américain contemporain.

Le travail se concentre sur des documentaires produits dans les pays d'Amérique latine de langue espagnole et portugaise, ainsi qu'en Espagne et au Portugal. Cette délimitation repose sur des critères historiques et culturels : elle privilégie les territoires unis par la colonisation ibérique et par des dynamiques de mémoire, de résistance et de construction identitaire. Un tel cadrage permet de situer le corpus dans une perspective historique et décoloniale, centrée sur les relations entre colonisateurs et colonisés ainsi que sur les héritages culturels partagés qui traversent la production documentaire de la région.

1.3. Mémoire, violence structurelle et récits subalternes

Le choix du contexte ibéro-américain répond à des raisons historiques, politiques, culturelles et esthétiques. Tout au long du XXe siècle et au cours des premières décennies du XXIe, cet espace a été traversé par des dictatures militaires, des conflits armés, des violences d'État, des disparitions forcées, des déplacements massifs, des violences de genre et des formes persistantes de racisme.

La notion de violence structurelle, formulée par Galtung (1969), renvoie à des formes de violence inscrites dans les structures sociales, économiques, culturelles et politiques, qui opèrent à travers les inégalités dans la distribution des ressources, du pouvoir et des opportunités (p. 175). Farmer (2003) y inclut la pauvreté, les inégalités raciales et de genre, ainsi que les violations des droits humains (p. 1). Segato (2016), de son côté, insiste sur le

caractère structurel de la violence de genre et sur son enracinement dans l'imaginaire patriarcal colonial-moderne (pp. 19, 23, 83-84).

Ces approches permettent de comprendre que les violences structurelles — politiques, raciales, économiques, migratoires, territoriales, sexuelles et genrées — s'inscrivent dans la durée et laissent des traces profondes dans les mémoires collectives. Dans ce cadre, le documentaire fonctionne comme un espace de mise en forme de ces expériences traumatiques et comme un lieu de resignification éthique et esthétique du passé. Le témoignage audiovisuel y devient un acte politique et performatif à travers lequel la mémoire se construit, se transmet et se dispute.

Cette recherche s'intéresse donc aux témoignages liés aux violations des droits humains, aux victimes de violences structurelles et aux mémoires produites depuis des positions subalternes. Ce positionnement dialogue avec les études de la mémoire et avec les perspectives décoloniales qui remettent en question les hiérarchies épistémiques et les récits hégémoniques sur le passé.

1.4. Problématique générale et hypothèses de recherche

La thèse analyse les transformations esthétiques et rhétoriques du témoignage comme forme d'articulation de la mémoire dans les documentaires ibéro-américains depuis l'an 2000. Au cours de cette période, les productions audiovisuelles ont développé de nouvelles stratégies pour représenter des récits de victimes de violences diverses, en explorant des dimensions subjectives, corporelles et émotionnelles qui dialoguent avec des approches décoloniales et critiques de l'histoire et de l'injustice sociale.

La question de recherche peut être formulée ainsi : comment les ressources esthétiques et rhétoriques du documentaire contemporain s'articulent-elles avec le témoignage pour activer, élargir et signifier les formes de la mémoire dans le contexte ibéro-américain, et quelles nouvelles configurations de la mémoire collective, de l'identité culturelle et du patrimoine émergent de ces pratiques ?

L'objectif général est d'explorer les multiples configurations du témoignage audiovisuel comme l'un des axes à travers lesquels se construisent des mémoires poétiques, étendues[1] et patrimoniales, en particulier dans des contextes marqués par le traumatisme, la résistance et les processus de transformation sociale. Le témoignage y est conçu non seulement comme un contenu thématique, mais comme une forme discursive, esthétique et politique inscrite dans un champ plus large de pratiques mémorielles.

L'analyse met également en évidence une dimension comparative : des contextes historiques parallèles peuvent donner lieu à des formes esthétiques comparables et à des stratégies expressives partagées, sans pour autant effacer les spécificités historiques, linguistiques, politiques et culturelles de chaque pays. Le documentaire testimonial ibéro-américain contemporain apparaît ainsi comme un champ où se croisent des récurrences formelles partagées et des différences contextuelles décisives.

Dans le prolongement de ces transformations, Català (2021) propose le concept de postdocumentaire pour désigner des pratiques qui, sans se détacher du réel, font de l'imagination, de la spéculation et de l'expérimentation des composantes essentielles de leur langage (p. 81). Ce type de documentaire dépasse les frontières entre documentaire, fiction et avant-garde, et fait de l'esthétique un point de départ pour explorer et interroger la réalité (Català, 2021, pp. 82, 86). Dans le même sens, Marín (2021) insiste sur la nécessité d'aborder la diversité des productions numériques contemporaines, caractérisées par l'hybridation des langages et la rupture des frontières entre médias (p. 5). La présente recherche adopte donc une conception élargie du documentaire, intégrant ses formes hybrides, expérimentales et postdocumentaires.

Chapitre 2. Méthodologie et constitution du corpus

2.1. Approche qualitative, herméneutique, comparative et interdisciplinaire

Cette recherche adopte une approche qualitative, herméneutique, comparative et interdisciplinaire, orientée vers l'analyse approfondie d'un corpus stratégique de documentaires ibéro-américains produits à partir de l'an 2000. Ce choix chronologique

[1] Le terme *étendues* est employé ici en référence à la notion d'*expanded cinema* formulée par Gene Youngblood, déjà mentionnée plus haut. Cet usage s'inscrit dans une filiation théorique et critique au sein de laquelle cette notion a également été reprise, dans la bibliographie francophone, sous l'expression de « cinéma étendu » (Bettendorff & Pérez Rial, 2014 ; Soulez, 2018).

s'explique par le fait que cette période constitue un moment charnière dans les modes de production, d'expression et d'articulation discursive du documentaire dans la région, ainsi que dans l'évolution technologique qui transforme ses conditions de création, de circulation et de réception.

Dès le milieu des années 1990, le témoignage, historiquement central dans le genre documentaire, commence à se reformuler à travers des propositions plus intimes, subjectives et expérimentales (Ruffinelli, 2010, p. 60). Parallèlement, l'expansion des technologies numériques — montage non linéaire, animation numérique, plateformes web, dispositifs interactifs et immersifs — élargit les possibilités formelles et expérientielles du médium.

C'est surtout à partir de l'an 2000 que se développe un ensemble plus large de productions audiovisuelles combinant des critères de réalisation et/ou de production ibéro-américaine, inscrites dans les contextes culturels des vingt-deux pays ibéro-américains et marquées par des innovations esthétiques et rhétoriques dans la représentation du témoignage comme forme étendue de construction de la mémoire.

2.2. Critères de sélection du corpus

Le corpus est constitué d'un ensemble stratégique de documentaires sélectionnés selon leur pertinence thématique, formelle et contextuelle pour l'analyse des formes poétiques, étendues et patrimoniales de la mémoire. La sélection combine des critères de réalisation et/ou de production ibéro-américaine avec le contexte culturel du récit. Sont ainsi prises en compte des œuvres réalisées par des cinéastes ibéro-américains ou produites par des structures situées en Ibéro-Amérique, centrées sur des problématiques, mémoires et expériences inscrites dans cet espace culturel.

Au sein du corpus, plusieurs niveaux d'analyse sont distingués. Certaines œuvres constituent des études de cas approfondies, tandis que d'autres remplissent une fonction comparative, contextuelle ou théorique. Il ne s'agit pas d'atteindre une représentativité statistique, mais de cartographier la richesse expressive et formelle du témoignage comme dispositif d'activation de la mémoire dans le documentaire ibéro-américain contemporain.

Le processus de sélection s'est appuyé sur une revue bibliographique spécialisée et sur l'analyse de catalogues académiques et de festivals internationaux, en privilégiant les œuvres reconnues par la critique ou ayant ouvert des voies expressives innovantes dans la

représentation testimoniale. Les critères principaux ont été la pertinence thématique, la diversité formelle et technologique, la pertinence contextuelle et la représentativité typologique.

La pertinence thématique renvoie à la place centrale du témoignage dans la narration, soit de manière explicite, soit à travers des reconstructions, des stratégies performatives ou des dispositifs interactifs. La diversité formelle et technologique concerne l'intégration de techniques narratives, esthétiques et technologiques variées. La pertinence contextuelle permet de sélectionner des œuvres liées à des processus historiques, sociaux ou politiques significatifs en Ibéro-Amérique. Enfin, la représentativité typologique vise un ensemble stratégique de cas paradigmatiques illustrant la diversité des manières dont le témoignage a été reformulé, développé ou réinvesti dans différents contextes culturels et géographiques.

2.3. Outils méthodologiques

La recherche articule plusieurs outils méthodologiques. L'analyse de contenu qualitative permet d'étudier les thèmes centraux de chaque documentaire, les modalités du témoignage, les ressources narratives mobilisées et les esthétiques dominantes. La sémiotique visuelle se concentre sur la construction visuelle et sonore du témoignage, avec une attention particulière portée à la disposition spatiale, à la position de la caméra, au montage, aux rapports image-son et aux éléments symboliques qui structurent la mise en scène.

Les études filmiques permettent d'analyser les stratégies narratives spécifiques du documentaire contemporain, en insistant sur l'usage de l'archive, les hybridations génériques, les formes d'auto représentation et les innovations formelles. La comparaison transversale met en évidence des parallélismes et des divergences entre des œuvres provenant de pays et de contextes différents, afin d'identifier des régularités émergentes ainsi que des spécificités culturelles dans la représentation audiovisuelle du témoignage.

Des entretiens avec des cinéastes du documentaire ibéro-américain contemporain complètent cette démarche. Mobilisés de façon sélective, ils servent à contextualiser les choix esthétiques, rhétoriques et éthiques liés à la représentation du témoignage et contribuent à la triangulation entre analyse filmique, positionnement auctorial et contexte de production.

2.4. Perspectives analytiques transversales

Une dimension éthique traverse l'ensemble de l'analyse. Celle-ci porte sur les implications de la représentation de sujets réels, ainsi que sur la relation triangulaire entre réalisateur, témoin et spectateur, comprise comme une relation de co-construction de mémoire.

L'analyse du corpus s'organise autour de trois perspectives transversales : les formes étendues de la mémoire, les formes poétiques du traumatisme et les formes patrimoniales de la mémoire. Les formes étendues incluent des œuvres qui dépassent les cadres traditionnels du témoignage grâce à des dispositifs technologiques, virtuels ou performatifs. Les formes poétiques du traumatisme renvoient à des documentaires qui privilégient la dimension esthétique et sensorielle du témoignage afin de transmettre des expériences traumatiques ou des mémoires réduites au silence. Les formes patrimoniales concernent les œuvres qui contribuent à la configuration de la mémoire collective comme patrimoine culturel immatériel vivant, à travers l'usage des archives, les récits intergénérationnels ou les processus de resignification culturelle.

L'ensemble de ce dispositif repose sur une conception du témoignage comme catégorie critique qui excède sa dimension strictement référentielle. En tant que forme discursive, politique et esthétique, le témoignage est capable de véhiculer des mémoires plurielles, de générer des processus d'identification et de contester les interprétations officielles du passé. L'hétérogénéité du corpus est ainsi pensée comme une condition nécessaire pour explorer la mutabilité du témoignage, sa plasticité formelle et sa puissance critique face aux discours hégémoniques.

La thèse est structurée en quatre grandes parties. La première établit le cadre théorique et conceptuel. Les trois parties suivantes développent les principaux axes analytiques de la recherche : les mémoires étendues, la poétique de la mémoire et les formes patrimoniales de la mémoire. À travers ces trois axes, la thèse montre comment le témoignage se déploie dans le documentaire ibéro-américain contemporain comme un outil majeur de construction de la mémoire collective et de l'identité culturelle.

Chapitre 3. Cadre théorique

3.1. Évolution du documentaire contemporain : du paradigme objectif aux formes subjectives et performatives

Ce chapitre ne vise pas à proposer une histoire exhaustive du cinéma documentaire, mais à construire un cadre d'analyse permettant de comprendre le passage de formes de représentation fondées sur l'objectivité vers des formes orientées vers l'expérience, la subjectivité et la performativité. L'hypothèse est que le documentaire ne peut plus être pensé comme un simple enregistrement transparent du réel, mais comme une pratique de médiation qui organise, interprète et met en forme l'expérience du monde.

Dès ses origines, le documentaire s'est constitué autour d'un idéal de fidélité au réel. Pourtant, cette prétention a été progressivement remise en question. Comme le rappellent Català et Cerdán (2007), la notion même de réel traverse aujourd'hui une crise de définition qui affecte profondément ses représentations. Le documentaire ne peut donc plus être conçu comme une fenêtre ouverte sur le monde, mais comme un espace de construction où les frontières entre réalité et représentation, vérité et mise en forme deviennent instables.

Cette remise en question concerne aussi la notion de vérité. Sontag (2011) rappelle que toute image suppose un choix, un cadrage, une exclusion, tandis que Nichols (1983) souligne que les documentaires ont toujours été des formes de représentation et non des accès directs à la réalité. La vérité documentaire ne peut ainsi être séparée ni des conditions de tournage, ni des opérations de montage, ni de l'organisation discursive des images.

Cette tension est déjà perceptible dans les premières décennies du cinéma documentaire. Même chez les frères Lumière, l'acte de filmer implique une sélection et un point de vue. Dans *Nanook of the North* (Flaherty, 1922), la volonté de représenter la vie « telle qu'elle est vécue » se combine à des procédés de reconstitution et de mise en scène, rendant impossible toute idée d'objectivité absolue (Flaherty, 1939, p. 1). Chez Vertov également, l'idéal d'objectivité reste inséparable d'une médiation esthétique et discursive, malgré l'ambition scientifique du *kino-pravda* et du *kinoglaz*.

À partir des années 1960, cette médiation devient explicitement visible. Les transformations technologiques modifient le statut du réalisateur et de la caméra. La caméra cesse d'être perçue comme un outil neutre et devient un instrument d'écriture, d'expression personnelle et de présence. La notion de caméra-stylo formulée par Astruc (2010, p. 220), ainsi que la politique des auteurs, contribuent à légitimer cette subjectivité croissante.

Cette inflexion est particulièrement manifeste dans le cinéma vérité et, dans une autre mesure, dans le *direct cinema*. Dans le premier cas, le réalisateur intervient, dialogue avec les sujets filmés et rend visible la situation de tournage. *Chronique d'un été* (Jean Rouch et Edgar Morin, 1961) constitue un exemple paradigmatique de cette transformation. Dans le second, malgré l'ambition d'un enregistrement plus discret, la neutralité de la caméra demeure illusoire.

À la fin du XXe siècle, l'idéal d'objectivité s'effondre définitivement comme horizon central. Le développement du documentaire personnel, autobiographique et autoréflexif déplace le centre de gravité du genre vers le sujet qui filme. Le réalisateur apparaît alors comme un corps, une voix, une mémoire et un regard situé. Dans ces formes contemporaines, l'expérience subjective du cinéaste ne constitue pas une limite à la connaissance du réel, mais une voie spécifique de son exploration.

Cette évolution affecte également la place du spectateur. Le documentaire contemporain tend à solliciter un spectateur interprète, réflexif, émotionnellement impliqué, voire participant. Les formes interactives, transmédiatiques et immersives accentuent ce déplacement : le spectateur n'est plus seulement destinataire du récit, il devient parfois co-constructeur de son parcours et de son expérience mémorielle.

Le documentaire contemporain peut ainsi être compris comme un espace dynamique où interagissent plusieurs subjectivités : celle du réalisateur, celle des sujets filmés et celle du spectateur. Cette pluralité transforme profondément le régime de vérité du documentaire et ouvre la voie à des formes plus complexes, hybrides et performatives de relation au réel.

3.2. Témoignage, mémoire et postmémoire dans le documentaire contemporain

Le documentaire constitue un médium privilégié pour recueillir, transmettre et reformuler des témoignages. Il permet de donner voix à des sujets souvent marginalisés par les récits officiels, médiatiques ou historiographiques, tout en transformant leurs expériences en formes visibles, audibles et partageables. Dans cette perspective, le témoignage ne doit pas être compris comme une simple restitution factuelle d'un événement vécu, mais comme une forme discursive située, subjective et médiatisée.

Dans le cadre de cette recherche, le témoin est défini comme un sujet ayant vécu directement l'événement qu'il raconte. Cette délimitation permet de centrer l'analyse sur la subjectivité

du témoin comme noyau du documentaire testimonial, ainsi que sur les processus de mémoire qui accompagnent sa parole.

Le témoignage est inséparable de la mémoire. Il ne constitue pas la reproduction transparente d'un passé intact, mais la reformulation d'une expérience à partir du présent de son énonciation. Comme l'ont montré Portelli (1991), Jelin (2001) et Català (2018), la mémoire est un processus dynamique, sélectif, émotionnel et narratif. Chaque remémoration transforme ce qui est rappelé.

Cette perspective conduit à déplacer la question de la vérité testimoniale. Il ne s'agit plus seulement de vérifier la correspondance exacte entre le récit et les faits, mais de comprendre comment le passé est reconfiguré dans le récit, quels éléments sont retenus, oubliés ou reformulés, et quelles fonctions cette remémoration remplit dans le présent.

Cette dynamique s'observe avec une intensité particulière dans le témoignage oral. Contrairement au témoignage écrit, il mobilise le ton, les silences, le rythme, les hésitations, les pauses, l'intensité vocale et la gestuelle. Le corps du témoin, sa voix, sa respiration et sa présence deviennent alors des composantes centrales de la transmission mémorielle. Le documentaire contemporain est particulièrement apte à capter cette matérialité du témoignage.

Cependant, le témoignage n'est pas uniquement individuel. Comme l'a montré Halbwachs (2004), toute mémoire s'inscrit dans des cadres sociaux qui conditionnent sa forme, sa stabilité et sa transmission. Le témoignage documentaire permet précisément d'articuler mémoire individuelle et mémoire collective, en transformant des récits singuliers en formes partagées de remémoration.

Dans ce cadre, la notion de postmémoire occupe une place fondamentale. Développée par Hirsch (2008), elle désigne la relation que la génération suivante entretient avec des événements traumatiques qu'elle n'a pas vécus directement, mais qui lui ont été transmis avec une telle intensité affective qu'ils semblent constituer des souvenirs propres. Elle renvoie ainsi à une mémoire héritée, médiatisée par des récits, des images, des silences, des gestes et des archives.

Cette notion est particulièrement pertinente pour le documentaire contemporain ibéro-américain, où de nombreuses œuvres traitent de dictatures, de disparitions forcées,

d’exils, de conflits armés ou de violences structurelles à partir d’une expérience indirecte, souvent portée par les enfants ou petits-enfants des victimes. Le documentaire ne fonctionne alors pas seulement comme enregistrement du souvenir, mais comme espace d’élaboration d’une mémoire transmise, lacunaire, fragmentaire et affective.

3.3. Espace, territoire et spatialisation du souvenir

Le témoignage documentaire n'est jamais dissocié des espaces dans lesquels il s'inscrit. Les souvenirs sont liés à des lieux, à des parcours, à des architectures, à des territoires, à des paysages et à des environnements habités. Le rapport entre mémoire et espace constitue ainsi un axe fondamental pour comprendre les formes contemporaines du documentaire testimonial.

La notion de « lieu de mémoire », développée par Nora (2008), permet de penser les espaces non comme de simples cadres physiques, mais comme des constructions symboliques où se condensent des expériences, des affects et des identités collectives. Le lieu vaut non seulement par sa matérialité, mais aussi par sa capacité à cristalliser des récits, à fixer des traces et à activer des formes de mémoire partagée.

Le documentaire apparaît ici comme un médium particulièrement apte à articuler souvenir et territoire. Comme le souligne Català (2018), c'est dans le documentaire que la relation entre mémoire et paysage se rend le plus clairement visible (p. 14). L'espace y devient non seulement le lieu où les événements se sont produits, mais aussi le support à partir duquel ils sont réinterprétés.

Dans le documentaire contemporain, les lieux cessent souvent d'être de simples décors pour devenir des matrices actives de signification. L'espace peut contenir le trauma, déclencher le souvenir, structurer le récit ou matérialiser une absence. Il peut aussi fonctionner comme archive sensible, en condensant des couches de mémoire individuelle, familiale, politique et collective.

Le territoire documentaire n'est pas seulement physique : il peut être reconstruit mentalement, symboliquement ou imaginairement à travers la parole, l'archive, le montage, la cartographie, l'installation ou les dispositifs immersifs. Le documentaire contemporain produit ainsi des spatialités multiples : espaces réels filmés, espaces reconstitués, cartographiés, remémorés ou rêvés.

Cette spatialisation du souvenir ouvre la voie à des formes documentaires où la mémoire se construit non plus seulement à travers une chronologie, mais à travers un parcours. Le déplacement, physique, mental, virtuel ou imaginaire, devient alors une structure narrative centrale.

Dans ce cadre, la cartographie acquiert une importance particulière. Lorsqu'elle est articulée au témoignage, elle ne se limite pas à localiser des faits : elle permet d'inscrire la mémoire dans l'espace, de visualiser des trajectoires, des exils, des pertes et des appartenances. La carte devient ainsi un outil narratif, mémoriel et affectif.

Cette approche permet de formuler, dans le cadre de cette recherche, la catégorie du mode cartographique-témoignage sensible. Celui-ci se caractérise par l'articulation structurelle entre témoignage et représentation spatiale. Le territoire n'y agit plus comme arrière-plan, mais comme principe organisateur du récit. La mémoire s'y construit à travers des parcours, des cartes, des traces, des dispositifs immersifs ou des formes visuelles qui lient expérience vécue, espace et subjectivité.

3.4. Technologie, perception et transformations du témoignage

Les transformations contemporaines du documentaire ne peuvent être comprises sans prendre en compte le rôle décisif de la technologie. Celle-ci n'agit pas seulement sur les conditions matérielles de production et de diffusion ; elle modifie aussi les formes de perception, les modalités de réception et les régimes d'expérience à travers lesquels le témoignage est produit et interprété.

L'un des changements les plus significatifs concerne la place du spectateur. Les nouvelles formes documentaires — webdocumentaires, dispositifs interactifs, réalité virtuelle, réalité augmentée, environnements immersifs, installations audiovisuelles — redéfinissent sa position. Le spectateur ne se limite plus à recevoir un récit linéaire depuis une posture extérieure ; il peut désormais naviguer, choisir, explorer, relier des fragments, manipuler des interfaces ou s'engager physiquement dans une expérience immersive.

Ces mutations s'inscrivent dans un contexte plus large de convergence médiatique et de brouillage des frontières entre supports. Le documentaire contemporain ne se déploie plus exclusivement dans les salles de cinéma ou à la télévision, mais aussi dans les musées, sur les plateformes numériques, dans les installations, les dispositifs de réalité virtuelle ou les architectures interactives. La technologie devient ainsi l'un des lieux où se redéfinissent les conditions sensibles, spatiales et cognitives du témoignage.

Le documentaire étendu et le documentaire post-média permettent de penser à ce déplacement. Ces formes substituent souvent à la temporalité linéaire du documentaire

classique une spatialisation de l'expérience, où le sens se construit par parcours, exploration et montage relationnel.

Cette évolution affecte directement la perception du témoignage. Dans les formats immersifs, le corps du spectateur devient un élément central de l'expérience. Le documentaire peut mobiliser non seulement l'interprétation, mais aussi les sens, la perception spatiale, l'orientation et le mouvement du corps. La mémoire n'est plus seulement racontée : elle est traversée, habitée et rejouée dans un espace sensoriel et relationnel.

Les médiations technologiques élargissent ainsi les formes de narrativité, introduisent de nouvelles relations entre image et espace et déplacent le témoignage vers des formes d'expérience qui excèdent la parole verbale. Elles ouvrent cependant un double horizon : d'un côté, elles peuvent intensifier l'empathie, la réflexion et la participation ; de l'autre, elles rendent nécessaires de nouvelles interrogations sur la fabrication de l'expérience, les effets émotionnels produits par les dispositifs et les risques de spectacularisation de la mémoire.

3.5. Enjeux éthiques du documentaire contemporain

La question éthique traverse le documentaire depuis ses origines. Longtemps pensée à partir de la tension entre fidélité aux faits et interprétation subjective du cinéaste, elle ne peut plus aujourd'hui se limiter à ce cadre. L'éthique documentaire concerne aussi les effets des choix esthétiques, narratifs et technologiques sur les sujets filmés, les spectateurs et les communautés concernées.

L'un des enjeux centraux réside dans la relation de pouvoir entre le réalisateur et les personnes filmées. Le documentaire implique presque toujours une asymétrie : celui qui filme dispose d'un pouvoir de sélection, de cadrage, de montage et de circulation des images. Le consentement informé ne peut donc être réduit à une formalité juridique ; il doit être compris comme un processus éthique continu qui englobe les négociations préalables, le tournage, le montage et les utilisations ultérieures des images.

L'autre grand axe éthique concerne les devoirs du documentaire envers le spectateur. La mise en image, la présence ou l'absence du cinéaste, le recours à la voix off, aux archives, aux intertitres ou aux graphismes constituent déjà des prises de position éthiques et politiques, car ils orientent la lecture et configurent la manière dont le spectateur entre en relation avec le témoignage.

Les typologies proposées par Nichols (1997, pp. 122-128) permettent de penser cette pluralité de régimes éthiques. Dans le documentaire contemporain, ces questions se complexifient encore sous l'effet de trois facteurs : l'explicitation de la subjectivité du réalisateur, la centralité croissante du témoignage sensible et l'intégration des technologies interactives et immersives.

Dès lors, l'éthique documentaire ne se limite plus au rapport entre réalisateur et sujet filmé ; elle inclut également la responsabilité du spectateur. Dans les dispositifs interactifs, transmédiatiques et immersifs, celui-ci prend des décisions, choisit des parcours, relie des fragments et participe à l'actualisation du témoignage. Chaque geste interprétatif peut alors être compris comme un acte éthique.

Les médiations technologiques introduisent en outre un nouvel horizon de réflexion. Les dispositifs immersifs, la réalité virtuelle, l'animation ou les systèmes algorithmiques peuvent renforcer l'expérience empathique et la réflexion critique, mais ils peuvent aussi produire des effets de spectacularisation, de simulation excessive ou de consommation immédiate de l'émotion. L'éthique documentaire doit donc être pensée comme un champ en expansion, où s'articulent vérité, sensibilité, esthétique, technologie et responsabilité.

3.6. Contexte historique et décolonial du témoignage en Ibéro-Amérique

Le recours central au témoignage dans le documentaire ibéro-américain ne peut être compris sans prendre en compte le contexte historique, politique et épistémique dans lequel il s'est constitué. La catégorie d'Ibéro-Amérique ne renvoie pas ici à une communauté homogène, mais à un espace historiquement traversé par la colonisation, la violence structurelle, les régimes autoritaires, les conflits armés, les hiérarchies raciales, les inégalités de genre et les luttes pour la mémoire.

Dans cette perspective, les approches décoloniales sont essentielles. Comme l'a montré Quijano (2000), l'Amérique s'est constituée comme le premier espace-temps d'un schéma mondial de pouvoir fondé sur la colonialité, c'est-à-dire sur la naturalisation de hiérarchies raciales, sociales, culturelles et épistémiques (p. 3). Cette structure a perduré au-delà des indépendances politiques, affectant les modalités de production du savoir, la représentation des sujets subalternes et les régimes de visibilité de la mémoire.

Le témoignage documentaire ibéro-américain émerge dans ce cadre comme une pratique de résistance face aux récits officiels, aux politiques d'oubli et aux régimes de silence. Il devient un outil privilégié pour articuler des mémoires subalternes, rendre visibles des expériences historiquement niées et contester les formes dominantes de vérité imposées par les institutions, les États ou les discours hégémoniques.

Cette centralité s'explique aussi par l'histoire des dictatures militaires, des violences d'État et des conflits armés qui ont marqué l'espace ibéro-américain tout au long du XXe siècle et jusqu'au XXIe siècle. Dans nombre de ces contextes, lorsque les archives officielles étaient inaccessibles, manipulées ou inexistantes, la parole des survivants, des proches, des exilés ou des générations suivantes a constitué l'un des rares moyens de transmission de l'expérience historique. Le documentaire est devenu un espace décisif pour cette mise en forme de la mémoire.

Le cas du Cône Sud est particulièrement emblématique. En Argentine et au Chili, les dictatures militaires ont produit des politiques massives de disparition, de répression et de falsification du réel. Les documentaires ultérieurs ont contribué à mettre au jour les crimes d'État, à articuler mémoire individuelle et mémoire collective, à rouvrir les archives, à réinvestir les lieux du traumatisme et à donner une visibilité nouvelle aux voix réduites au silence.

Les cas espagnol et portugais élargissent cette réflexion aux anciennes métropoles coloniales. La dictature franquiste et l'*Estado Novo* portugais montrent que la violence structurelle, la censure et le contrôle mémoriel ne sont pas des phénomènes périphériques, mais des formes centrales de la modernité autoritaire européenne. Leur inclusion permet de montrer que les continuités coloniales traversent aussi les sociétés européennes dans leur rapport au silence, à la mémoire officielle et aux héritages autoritaires.

Le témoignage documentaire en Ibéro-Amérique ne porte pas uniquement sur les dictatures ou les conflits armés : il est également central dans la représentation des expériences de peuples autochtones, de populations afrodescendantes, de femmes, de personnes LGBTQIA+, de migrants, de sujets précarisés ou de communautés affectées par des formes historiques de violence coloniale, patriarcale et raciale.

Le documentaire ibéro-américain contemporain apparaît ainsi comme un champ où s'entrecroisent plusieurs régimes de mémoire : mémoire des dictatures, mémoire coloniale, mémoire des déplacements, mémoire des violences de genre, mémoire des communautés exclues et mémoire des luttes pour la reconnaissance. Le témoignage y fonctionne comme un geste politique, éthique et épistémique. Il ne sert pas seulement à raconter ce qui a eu lieu, mais à rendre possible l'émergence d'un sujet parlant là où dominaient effacement, dépossession et silence.

Dans cette perspective, le contexte historique ibéro-américain ne constitue pas un simple arrière-plan du documentaire testimonial. Il en est la condition de possibilité. C'est parce que l'espace ibéro-américain a été traversé par des régimes de violence, d'inégalité et d'oubli que le témoignage a acquis une telle force dans ses formes documentaires contemporaines.

PARTIE II. EXTENSIONS DES FORMES DE LA MÉMOIRE

Introduction

Cette deuxième partie analyse les déplacements contemporains du témoignage documentaire à partir de l'incorporation du corps, de l'espace, de l'interaction et de la participation comme axes centraux de sens. Elle propose le concept de témoignage étendu pour désigner des pratiques documentaires qui débordent le cadre cinématographique traditionnel et mobilisent de nouveaux dispositifs esthétiques, rhétoriques et médiatiques, tels que l'installation immersive, l'animation, le docuweb, la cartographie interactive ou la réalité virtuelle.

À la différence des formes testimoniales liées au documentaire linéaire, le témoignage étendu implique une reconfiguration du statut de la voix, du corps, de l'espace et du spectateur. Le récepteur n'y occupe plus une position strictement observationnelle, mais peut devenir utilisateur, participant, voire co-constructeur de l'expérience. Cette expansion du témoignage ne doit pas être comprise uniquement comme une innovation technique ou formelle, mais comme une transformation épistémologique, sensible et éthique des modes de transmission de la mémoire.

Cette partie s'organise autour de deux axes complémentaires. Le premier, développé dans le chapitre 4, interroge le corps comme dispositif testimonial, en analysant la manière dont celui-ci fonctionne comme support de mémoire, d'affect, de performativité et de connaissance. Le second, développé dans le chapitre 5, porte sur l'expérience étendue de

l'interaction et de la participation, à travers l'étude de formes documentaires dans lesquelles le témoignage se reconfigure par la navigation, la sélection, la contribution ou l'immersion.

L'enjeu est de comprendre dans quelle mesure ces dispositifs enrichissent la transmission de la mémoire et du témoignage, mais aussi quelles tensions éthiques ils introduisent dans le documentaire ibéro-américain contemporain.

Chapitre 4. Le corps comme outil de la mémoire

4.1. Le corps comme médiation testimoniale

Le corps est au centre de l'expérience vécue, de la perception du monde et de la relation à l'espace. Il constitue ainsi un lieu privilégié pour penser la mémoire et le témoignage dans le documentaire contemporain. Comme le soulignent Blanke et Metzinger (2009), la corporéité renvoie à « la forme la plus élémentaire de conscience de soi » et à « l'expérience subjective d'utiliser et d'"avoir" un corps » (p. 7). Dans cette perspective, le corps ne peut être réduit à un simple support biologique : il devient un médium de mémoire, un lieu d'inscription du trauma et un opérateur de transmission.

Ce chapitre analyse les transformations qui affectent les relations entre le corps du témoin, le corps représenté et le corps du spectateur lorsque le témoignage se déplace vers des formats performatifs, immersifs, animés ou interactifs. Il s'agit de montrer comment le corps peut devenir un outil narratif, symbolique et sensoriel, capable de redéfinir les modalités de présence, d'empathie et de participation dans le documentaire contemporain.

4.2. Le corps du témoin comme outil narratif : *Teatro de guerra* (Lola Arias, 2018)

Teatro de guerra (Lola Arias, 2018) articule fiction, performance et témoignage à partir des expériences de six anciens soldats argentins et britanniques de la guerre des Malouines/Falklands. Le film repose sur un principe central : ce sont les propres protagonistes des faits qui remettent en scène leur passé. Le corps du témoin devient ainsi l'instrument même de la remémoration.

Le travail d'Arias s'inscrit dans une pratique du *reenactment*, entendu comme le fait de faire repasser une expérience par le corps. Le témoignage n'est donc pas seulement raconté : il est

rejoué, réactivé, mis en mouvement. Ce déplacement transforme la mémoire en performance et confère au corps une fonction narrative centrale. Les gestes, les postures, les déplacements, les cicatrices et les marques physiques ne viennent pas illustrer la parole : ils en prolongent le sens et en élargissent la portée affective.

Le film montre également que le corps peut être présent de manière directe, imaginaire ou médiatisée. Il apparaît dans la théâtralisation des souvenirs, dans les traces matérielles laissées par la guerre, dans la visualisation cartographique des déplacements, mais aussi dans son absence, lorsque le paysage ou les objets deviennent les relais d'une corporéité disparue. *Teatro de guerra* permet ainsi de penser le corps du témoin comme une forme de mémoire incarnée, à la fois individuelle et partagée.

4.3. Le corps délégué

Lorsque l'expérience du témoin ne peut pas être directement montrée, ou lorsque la mémoire exige une médiation fictionnelle, symbolique ou protectrice, apparaît ce que l'on peut appeler un corps délégué. Celui-ci n'est pas le corps du témoin lui-même, mais un corps qui assume, transporte ou traduit le récit, l'émotion ou la mémoire d'un autre.

4.3.1. *Los rubios* (Albertina Carri, 2003)

Dans *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), la réalisatrice aborde l'enlèvement et la disparition forcée de ses parents pendant la dictature argentine. Le film recourt à une actrice qui incarne Carri elle-même, rendant explicite la médiation entre mémoire personnelle et représentation filmique. Ce dispositif produit une distance réflexive qui interroge la possibilité même d'un témoignage transparent.

Le corps de l'actrice fonctionne ici comme un corps délégué : il prend en charge une mémoire marquée par l'absence, la postmémoire et la fracture du récit. Le film ne cherche pas à reconstituer intégralement le passé, mais à montrer l'impossibilité de son accès direct. Le corps délégué ne remplace pas simplement le sujet absent : il matérialise les conditions mêmes de l'impossibilité, de la distance et de la transmission indirecte.

4.3.2. *Memorias de un cuerpo que arde* (Antonella Sudasassi, 2024)

Dans *Memorias de un cuerpo que arde* (Antonella Sudasassi Furniss, 2024), le corps délégué est mobilisé pour représenter des récits féminins liés à la sexualité, au désir, à la culpabilité et à la violence de genre. Les femmes qui témoignent choisissent l'anonymat ; leurs voix sont présentes, mais leurs corps restent hors champ. Ce sont des actrices qui prennent en charge la dimension visible et performative du témoignage.

Ce déplacement protège les témoins réels tout en transformant la mémoire en espace sensoriel, symbolique et poétique. Les corps délégués deviennent des supports d'évocation, d'incarnation et de résonance, plutôt que des substituts réalistes. Le film articule ainsi voix, corps, espace domestique et imaginaire pour construire une mémoire féminine marquée par la violence structurelle, mais aussi par la possibilité d'une énonciation autonome.

4.4. Le corps des autres : reconstruction collective de la mémoire dans *Invasión* (Abner Benaim, 2014)

Invasión (*Abner Benaim*, 2014) reconstruit la mémoire de l'invasion américaine du Panama de 1989 à partir des témoignages de ceux qui l'ont vécue. Le film se distingue par un dispositif de co-construction mémorielle : les souvenirs des témoins sont rejoués par d'autres corps, souvent anonymes, dirigés et corrigés par les survivants eux-mêmes et par le réalisateur.

Le témoignage ne passe donc pas ici par la présence directe du corps du témoin, ni par un corps délégué individuel, mais par une pratique collective de mise en scène. Le corps d'autrui devient l'outil par lequel la mémoire se spatialise, se matérialise et se partage. Le film rend visible le caractère construit de cette opération et rappelle que ce qui est en jeu n'est pas la restitution d'un passé objectif, mais la mise en forme d'une mémoire blessée, lacunaire et disputée.

4.5. Le corps animé

4.5.1. Le tournant animé dans le témoignage traumatique

Au cours des dernières décennies, l'animation s'est consolidée comme une voie particulièrement féconde pour la représentation du trauma et de la mémoire dans le

documentaire. Comme l'indique Fenoll (2018), « la convergence du cinéma d'animation et du documentaire s'est consolidée comme une nouvelle voie d'expression narrative dans le domaine de la mémoire et des événements traumatiques » (p. 53). Loin de se limiter à une fonction illustrative, l'animation permet de représenter l'invisible, l'inaccessible ou l'intime, tout en modulant la réception affective et éthique du spectateur.

Elle constitue ainsi un outil particulièrement pertinent pour le témoignage, dans la mesure où elle permet de représenter des expériences corporelles, subjectives ou violentes sans recourir à une exposition directe. Elle rend possible une forme de distance qui ne supprime pas l'affect, mais le reconfigure à travers la métaphore, l'allégorie ou l'abstraction.

4.5.2. *Carne* (Camila Kater, 2019)

Dans *Carne* (Camila Kater, 2019), les voix de cinq femmes brésiliennes structurent un récit sur le corps féminin, ses transformations, ses douleurs, ses violences et ses résistances. Le corps n'apparaît pas comme une présence filmée en prise de vue réelle, mais comme une construction animée issue du témoignage oral. Il est fragmenté, stylisé, métaphorisé, parfois abstrait.

Cette stratégie permet de déplacer le regard hors des régimes visuels dominants de l'objectivation du corps féminin. Le témoignage ne s'appuie pas sur l'exposition du corps, mais sur une relation entre voix, forme et sensation. Le corps animé devient alors un espace de condensation entre mémoire intime et violence structurelle. À travers des formes visuelles non naturalistes, *Carne* montre que le témoignage peut aussi passer par des images qui ne cherchent pas à reproduire le réel, mais à le traduire de manière sensible, critique et située.

4.6. Le corps du spectateur dans les installations immersives, la réalité virtuelle et les dispositifs à 360°

Les formats immersifs redéfinissent profondément la place du spectateur dans le témoignage documentaire. Dans les installations, la réalité virtuelle ou les dispositifs à 360°, le corps du spectateur n'est plus seulement un corps regardant : il devient un corps impliqué, sollicité, orienté dans l'espace. L'expérience testimoniale se construit alors à partir d'une relation directe entre perception, mouvement et environnement.

Comme le souligne Marín (2021), l'immersion consiste à « entrer » dans un espace réel ou imaginaire, produisant une expérience à la fois physique et psychique (p. 3). Dans ces dispositifs, le corps du spectateur est requis comme condition même de l'expérience.

4.6.1. *Carne y Arena* (Alejandro González Iñárritu, 2017)

Carne y Arena (Alejandro González Iñárritu, 2017) constitue un cas paradigmatique de témoignage étendu fondé sur l'immersion corporelle. Basée sur les récits de migrants et de réfugiés ayant traversé le désert à la frontière entre le Mexique et les États-Unis, l'œuvre ne se contente pas de représenter ces expériences : elle cherche à les faire traverser sensoriellement au spectateur.

Le dispositif repose sur une forte activation des sens : l'espace, la température, le sable, le casque de réalité virtuelle, le son enveloppant et l'environnement à 360° construisent une expérience dans laquelle le corps du visiteur devient le point d'articulation entre mémoire, espace et affect. Le témoignage se déplace ainsi du récit entendu vers une expérience incarnée, où le spectateur est invité à marcher, à sentir et à réagir.

4.6.2. *Vida y obra de Frida Kahlo* (Acciona Ingeniería Cultural, 2021)

L'installation immersive *Vida y obra de Frida Kahlo* (Acciona Ingeniería Cultural, 2021) montre un autre usage du corps du spectateur dans la construction d'un récit testimonial élargi. À partir des peintures, du journal et des écrits de Frida Kahlo, l'installation propose un environnement visuel et sonore dans lequel le visiteur compose sa propre trajectoire perceptive.

Le corps du spectateur y joue un rôle fondamental, non parce qu'il reproduirait une expérience de danger ou de trauma, mais parce qu'il devient l'agent de la relation entre archive, mémoire, image et espace. L'installation repose ainsi sur une logique de constellation plutôt que sur un récit linéaire.

4.6.3. *Masquerade – Chapitre 1 : La Diablada de Píllaro* (Juan Pablo Urgilés, 2024)

Masquerade – Chapitre 1 : La Diablada de Píllaro (Juan Pablo Urgilés, 2024) constitue un exemple significatif de documentaire immersif interactif dans lequel le corps du spectateur devient un agent actif de transmission culturelle. Le projet repose sur un processus de

co-création avec la communauté de Píllaro et mobilise la réalité virtuelle, la capture de mouvement, la modélisation 3D et l'interaction kinesthésique.

Le spectateur-utilisateur y est invité à entrer dans l'univers rituel de la Diablada par le mouvement, la danse et l'activation de gestes spécifiques. Le témoignage ne se transmet pas uniquement par la parole, mais par une expérience corporelle qui articule territoire, patrimoine, mémoire collective et participation.

4.7. La corporéité du témoignage : lecture comparative

Les œuvres analysées dans ce chapitre montrent que le corps occupe une place décisive dans les transformations contemporaines du témoignage documentaire. Toutefois, cette centralité ne se manifeste pas de manière uniforme. Selon les cas, le corps peut être celui du témoin, un corps délégué, un corps collectif, un corps animé ou le corps du spectateur lui-même.

Dans *Teatro de guerra*, il devient le lieu direct de la remémoration performative. Dans *Los rubios* et *Memorias de un cuerpo que arde*, il agit comme médiation narrative et protectrice. Dans *Invasión*, il participe à une reconstruction collective du passé. Dans *Carne*, il se reconfigure par l'animation pour représenter des expériences corporelles et affectives difficilement filmables. Dans *Carne y Arena*, *Vida y obra de Frida Kahlo* et *Masquerade*, il se déplace vers le corps du spectateur ou de l'utilisateur, désormais impliqué dans la production même de l'expérience testimoniale.

Cette diversité montre que le corps n'est pas un simple thème du témoignage : il en est l'un des opérateurs fondamentaux. Il transforme la mémoire en expérience sensible, articule présence et absence, individualité et collectivité, représentation et participation.

4.8. Risques et dilemmes éthiques de la mémoire corporelle

L'intensification corporelle du témoignage soulève des enjeux éthiques majeurs. Les dispositifs immersifs, performatifs ou interactifs peuvent renforcer l'implication affective du spectateur, mais ils peuvent également produire des effets ambigus : spectacularisation de la souffrance, simplification du trauma, illusion de proximité ou consommation émotionnelle de l'expérience d'autrui.

Dans le cas de la réalité virtuelle, plusieurs auteurs ont insisté sur les limites d'une empathie fondée sur la simulation. Comme le rappelle Kate Nash (2018), la réalité virtuelle a souvent été pensée comme un « moteur d'empathie », mais cette promesse risque d'effacer l'altérité du sujet représenté au profit d'une expérience imaginaire à la première personne. Le danger est alors de substituer à la compréhension contextualisée de l'autre, une forme d'identification immédiate, partielle et parfois trompeuse.

Ces tensions concernent également les formes non immersives. Dans *Teatro de guerra*, *Los rubios* ou *Memorias de un cuerpo que arde*, la médiation corporelle ouvre des possibilités puissantes de transmission, mais elle pose aussi la question de la représentation juste, de la distance nécessaire et du respect des sujets témoins. Le principal défi consiste ainsi à articuler la puissance sensorielle du dispositif avec une responsabilité éthique capable d'éviter la trivialisation, la simplification ou l'appropriation du vécu d'autrui.

Chapitre 5. Vers une expérience participative et interactive

5.1. Narrations interactives dans le documentaire : la participation du spectateur à la construction de l'expérience

Le documentaire interactif, également appelé webdocumentaire ou docuweb, émerge dans un contexte marqué par la transformation des habitudes de réception et par l'essor d'environnements numériques où les usagers attendent de pouvoir naviguer, choisir, intervenir et participer. Cette mutation affecte profondément les trois pôles du dispositif documentaire classique : l'auteur, le texte et le spectateur.

Dans le documentaire linéaire, la narration se déploie selon une structure séquentielle relativement stable. Le documentaire interactif, au contraire, repose sur des structures ouvertes, non linéaires, hypertextuelles, participatives ou immersives, dans lesquelles l'usager devient un élément décisif de la construction du parcours narratif. Comme l'écrit Gifreu (2014), « la nature des trois rôles principaux du documentaire conventionnel — émetteur, texte et récepteur — se voit profondément affectée » (p. 29).

Dans ce cadre, l'auteur ne contrôle plus entièrement le développement discursif de l'œuvre ; le texte cesse d'être totalement fermé ; et le spectateur devient *interactor*, participant, parfois collaborateur. L'expérience testimoniale s'en trouve transformée : le témoignage n'est plus

seulement reçu, il est parcouru, sélectionné, comparé, relié, parfois même enrichi par de nouvelles contributions.

Cette évolution a été pensée notamment par Nash (2012), Galloway et al. (2007), Gaudenzi (2013) et Gifreu (2014), qui ont proposé des typologies complémentaires pour analyser les degrés d'interaction, les structures narratives et les modes de participation dans le documentaire interactif.

5.2. Docuweb et narrations transmédia

5.2.1. *La otra orilla – Un mismo lugar* (María Margarita Herrera, 2017)

La otra orilla – Un mismo lugar (María Margarita Herrera, 2017), développé sur le plan de l'interactivité transmédia par Arnau Gifreu, constitue un exemple significatif de documentaire interactif consacré aux droits et aux expériences des personnes LGBTIQ+ en Colombie. Le projet combine plusieurs formats — séries, témoignages, vidéos d'opinion, photographies, récits écrits et réseaux sociaux — afin de produire une expérience narrative fragmentée mais cohérente.

Le docuweb propose plusieurs modalités de navigation, principalement testimoniale, hypertextuelle et audiovisuelle. L'usager peut choisir les contenus qu'il souhaite voir, l'ordre dans lequel il les consulte et les relations qu'il établit entre eux. Cette structure transforme la réception du témoignage : au lieu d'un enchaînement imposé, l'expérience se construit selon un parcours personnel.

La série principale, fondée sur des cas réels liés à la reconnaissance juridique des droits LGBTIQ+, combine témoignage, théâtralisation et dispositifs esthétiques qui renforcent la dimension émotionnelle et réflexive du récit. Les autres sections élargissent l'expérience testimoniale vers un espace de circulation, de comparaison et de sensibilisation.

5.2.2. *Las Sinsombrero* (Lab RTVE, 2015)

Le projet transmédia *Las Sinsombrero* (Lab RTVE, 2015) vise à rendre visibles les artistes femmes liées à la Génération de 27 en Espagne, longtemps marginalisées par les récits canoniques et les histoires officielles de la culture. Le webdocumentaire s'inscrit ainsi dans

une démarche de réparation mémorielle et de critique des mécanismes structurels d'invisibilisation des femmes.

L'œuvre combine documentaire fragmenté, archives, photographies, audios, textes, documents personnels et participation des usagers. L'interactivité permet au spectateur de construire son propre parcours entre les différentes figures, de comparer les matériaux, de relier témoignages, œuvres et traces documentaires. La section participative permet en outre aux utilisateurs de prolonger le geste mémoriel en partageant d'autres figures féminines oubliées.

Ainsi, *Las Sinsombrero* montre que l'interactivité peut renforcer la dimension critique du témoignage, non seulement en multipliant les accès au matériau mémoriel, mais aussi en faisant de la navigation elle-même une forme de prise de conscience historique.

5.3. Cartographie interactive et témoignage territorial : *Oficios Creativos* (Mariana Rivera, 2021)

Oficios Creativos (Mariana Rivera, 2021) explore la mémoire, les métiers et les récits du village de Los Reyes, à Coyoacán, à travers un dispositif interactif fondé sur la cartographie, la navigation spatiale et l'exploration sensible du territoire. Le projet articule ainsi témoignage et espace d'une manière particulièrement féconde.

Le docuweb permet à l'utilisateur de parcourir les rues du village, d'écouter des récits liés à certains lieux, de découvrir des courts métrages sur des métiers traditionnels, de consulter des photographies d'archives, de manipuler des couches sonores et de relier mémoire personnelle, histoire locale et représentation spatiale. L'interactivité repose ainsi sur la construction d'un rapport au territoire.

Cette spatialisation transforme profondément le témoignage. Les récits ne sont pas détachés de leur ancrage géographique : ils émergent dans un environnement urbain, historique et sensoriel qui leur donne une profondeur particulière. Le projet illustre ainsi de manière exemplaire ce que la thèse définit comme un mode cartographique-témoignage sensible.

5.4. Le témoignage sonore et interactif : *Proyecto Quipu* (María Court et Rosemarie Lerner, 2017)

Proyecto Quipu (María Court et Rosemarie Lerner, 2017) constitue un cas particulièrement important pour l'étude du témoignage sonore dans le documentaire interactif. Le projet donne à entendre les voix des personnes victimes de stérilisations forcées au Pérou pendant les années 1990, sous le gouvernement d'Alberto Fujimori. Il s'appuie sur une ligne téléphonique publique, un court métrage et un webdocumentaire interactif fondé sur l'écoute, la réponse et la mise en relation des voix.

La structure du docuweb repose avant tout sur une navigation sonore. Bien que des textes et quelques éléments visuels accompagnent les récits, le cœur de l'expérience réside dans l'écoute des témoignages. Cette centralité de la voix modifie profondément les conditions de réception : l'absence de surexposition visuelle du traumatisme déplace l'attention vers les inflexions, les silences, le rythme et la matérialité même de la parole.

Le dispositif permet aussi aux utilisateurs d'enregistrer leurs propres réponses, transformant le témoignage en archive vivante et dialogique. La mémoire ne se présente pas comme un ensemble clos de récits, mais comme un espace de circulation, de reconnaissance et de solidarité.

5.5. L'interaction dans la construction de la mémoire : lecture comparative

Les cas analysés dans ce chapitre montrent que l'interactivité transforme profondément le statut du témoignage dans le documentaire contemporain. Dans tous les exemples étudiés, l'usager ne se limite pas à recevoir une histoire : il construit un parcours, établit des relations, sélectionne des fragments, compare des voix, parfois contribue lui-même au dispositif.

Cependant, ces transformations ne sont pas homogènes. Dans *La otra orilla*, l'interactivité repose surtout sur la navigation entre différents formats et récits liés aux expériences LGBTIQ+. Dans *Las Sinsombrero*, elle organise l'exploration d'archives et de témoignages autour d'une mémoire féminine occultée. Dans *Oficios Creativos*, elle spatialise le témoignage et le relie au territoire. Dans *Proyecto Quipu*, elle privilégie l'écoute et la participation sonore dans un cadre de mémoire collective et de justice.

Ces différences montrent que l'interactivité peut diversifier les accès au témoignage, renforcer la participation, situer la mémoire dans l'espace, créer des archives collaboratives ou produire de nouvelles formes de réflexivité. Ce qui unit ces dispositifs, c'est qu'ils transforment le témoignage en un espace vivant de construction mémorielle, plutôt qu'en un contenu stable et linéaire.

5.6. Risques éthiques et limites des témoignages interactifs et participatifs

Si l'interactivité ouvre de nouvelles possibilités pour le témoignage, elle introduit aussi des limites et des risques. L'un des premiers concerne la surcharge cognitive. La navigation non linéaire, la multiplication des choix et la fragmentation du contenu peuvent produire dispersion, fatigue ou perte de continuité émotionnelle. Comme le souligne Arnau Gifreu, la non-linéarité peut disperser l'attention et affaiblir la force émotionnelle du récit.

À cela s'ajoute une tension entre liberté et orientation. Même si l'usager a l'impression de construire son propre parcours, cette liberté est toujours relative, car les contenus, les liens et les possibilités d'interaction ont été définis à l'avance par les créateurs. Le risque est alors double : d'un côté, celui d'une illusion de co-construction totale ; de l'autre, celui d'une interprétation décontextualisée de témoignages particulièrement sensibles.

L'interactivité soulève aussi des questions liées à l'éthique de la réception. Un parcours trop complexe ou trop discontinu peut limiter la capacité d'identification, d'attention ou de réflexion du spectateur. La promesse d'une expérience plus participative ne garantit donc ni une meilleure compréhension ni une implication éthique plus profonde.

Le défi éthique du documentaire interactif consiste ainsi à concevoir des dispositifs capables d'équilibrer liberté de parcours, cohérence narrative, intensité émotionnelle et responsabilité envers les sujets représentés. L'enjeu n'est pas seulement de rendre le témoignage plus attractif ou plus participatif, mais de préserver sa complexité, sa densité historique et sa portée critique.

PARTIE III / POÉTIQUE DE LA MÉMOIRE

Introduction

Cette troisième partie examine la manière dont le documentaire ibéro-américain contemporain construit le témoignage d'expériences traumatiques liées aux dictatures et aux

conflits armés. Si le cinéma documentaire a longtemps abordé ces réalités à partir de fonctions de registre, de dénonciation ou de préservation de la mémoire historique, on observe, dans les dernières décennies, un déplacement vers des formes narratives et esthétiques qui interrogent la transparence du témoignage et soulignent son caractère médiatisé, construit et sensible.

Dans ce cadre, l'analyse se concentre sur la poétique audiovisuelle comme modalité de reconfiguration du témoignage. Les ressources poétiques ne sont pas envisagées comme un simple ornement formel, mais comme des opérations expressives qui organisent l'expérience du sens. Elles se manifestent à travers des métaphores visuelles, des structures narratives non linéaires, des atmosphères sonores évocatrices ou des rythmes de montage fragmentés et contemplatifs. Par ces procédés, le documentaire construit une expérience esthétique qui permet d'approcher le traumatisme à partir de dimensions sensibles, affectives et imaginatives.

Dans cette perspective, Gomes (2004) rappelle que la composition poétique correspond à une organisation où « les matériaux ne se structurent pas pour produire une sensation mais un sentiment » (p. 101) et qu'elle vise à générer « un état d'esprit, un état d'âme » (p. 101). La poétique ne nie donc pas la dimension cognitive du témoignage, mais la complexifie en activant la mémoire émotionnelle et imaginative du spectateur.

Cette partie s'organise autour d'une question centrale : quels recours poétiques interviennent dans la construction du témoignage d'expériences traumatiques dans le documentaire ibéro-américain contemporain, et de quelle manière ces stratégies transforment-elles les formes de représentation et de réception de la mémoire ? Pour y répondre, l'analyse s'appuie sur un cadre théorique qui articule la distinction entre forme et contenu proposée par Plantinga (2014), la réflexion de Gomes (2004) sur l'impact esthétique, la défense par Renov (2010) de la fonction expressive du documentaire, ainsi qu'une approche rhétorique attentive aux effets de réception (Cock, 2012).

Les cas retenus montrent que la poétique constitue une forme spécifique de production de sens et de mémoire. Elle permet de reconfigurer le rapport entre image, témoignage et passé traumatique, en ouvrant des voies de représentation qui passent par l'archive resignifiée, l'animation, le paysage, l'intime, le quotidien et la postmémoire. Cette partie analyse ainsi comment les stratégies poétiques amplifient la puissance expressive du témoignage et

redéfinissent ses enjeux éthiques, politiques et symboliques dans l'imaginaire collectif du passé.

Chapitre 6 / La contradiction entre forme et contenu : beauté visuelle et horreur testimoniale

6.1. Esthétique, éthique et poétique dans la représentation du traumatisme

Ce chapitre aborde la tension entre forme et contenu comme noyau problématique de la représentation documentaire du traumatisme. La distinction proposée par Plantinga (2014) entre le « quoi » du récit et le « comment » de sa représentation permet de comprendre que, dans le documentaire sur la violence extrême, la forme n'est jamais neutre. Elle constitue un espace de médiation qui peut intensifier, déplacer ou problématiser le sens de l'événement traumatique. La question n'est donc pas seulement de savoir ce qui est montré, mais comment la mise en forme influe sur la dignité du témoignage et sur les formes de mémoire collective que le film contribue à construire.

Dans cette perspective, la relation entre esthétique et violence ne relève pas d'un débat purement formel. Comme le rappelle Anguiano (2021), la représentation de la douleur, de la perte et de la violence implique nécessairement « une série de statuts éthiques » liés aux choix esthétiques du cinéaste (p. 105). Le témoignage devient ainsi un acte de construction de mémoire qui engage des décisions sur ce qu'il faut raconter, sur les conditions de sa représentation et sur la position depuis laquelle la souffrance d'autrui est rendue visible.

La réflexion sur l'esthétique du traumatisme s'inscrit aussi dans une histoire plus large de la représentation de l'horreur. Vilar (2012) souligne que l'art a longtemps recouru à des formes d'esthétisation de la violence pour émouvoir, fasciner ou susciter la pitié. Cependant, cette médiation peut poser problème lorsqu'elle neutralise la portée critique du témoignage ou transforme la souffrance en objet de contemplation. Dans le contexte contemporain, la question ne porte pas seulement sur la présence de la beauté, mais sur le type de relation qu'elle produit avec le traumatisme.

À cet égard, la distinction kantienne entre le beau et le sublime reste utile. Le beau renvoie à la forme harmonieuse, tandis que le sublime désigne ce qui excède la mesure sensible. Kant (1876) écrit que « le sublime est ce qui ne peut être conçu sans révéler une faculté de l'esprit

qui dépasse toute mesure des sens » (p. 82). Cette notion permet d'analyser la manière dont certains documentaires construisent une expérience de fascination, de contemplation ou de vertige face à des réalités traumatiques, sans pour autant dissoudre leur violence historique.

Ainsi, la tension entre esthétique et éthique ne doit pas être pensée comme une opposition simple entre forme et vérité. Elle doit plutôt être comprise comme une interrogation sur les conditions de réception du témoignage : la forme visuelle, sonore et narrative peut-elle ouvrir un espace de réflexion critique sur le traumatisme, ou bien risque-t-elle d'en adoucir la portée? C'est à partir de cette question que sont étudiés les cas de *Pequeñas voces* et *Nostalgia de la luz*.

6.2. Formes poétiques du témoignage : *Pequeñas voces* et *Nostalgia de la luz*

6.2.1. *Pequeñas voces* : enfance, animation et imaginaire du traumatisme

Pequeñas voces (Jairo Eduardo Carrillo et Óscar Andrade, 2011) aborde le témoignage enfantin dans le contexte du conflit armé colombien au moyen d'un dispositif esthétique singulier. Le film combine animation 3D et dessins originaux réalisés par les enfants eux-mêmes, tandis que leurs voix en off portent directement les récits. Cette opération permet d'articuler mémoire, imagination et représentation à travers une poétique du témoignage infantile.

Le documentaire signale dès le début « qu'n Colombie il y a plus d'un million d'enfants déplacés par la violence », installant ainsi le cadre social qui soutient les récits. Les voix d'enfants évoquent le déplacement forcé, la perte, le recrutement armé ou la mutilation. Le film donne ainsi une centralité à des témoignages historiquement marginalisés dans les récits officiels du conflit.

L'une des spécificités du film tient au fait que seules les voix des enfants sont pleinement intelligibles, tandis que celles des adultes restent réduites à des sons indistincts. Cette hiérarchisation sonore déplace le centre perceptif vers le point de vue de l'enfance. La mémoire se construit alors comme un espace subjectif, fragmentaire et affectif, proche par moments de la logique du rêve. Les scènes du quotidien, les anecdotes familiales et les expériences traumatiques s'y mêlent selon une temporalité sensible plutôt que strictement linéaire.

L'usage des dessins d'enfants comme base visuelle du film est central. Il ne s'agit pas d'une illustration secondaire, mais d'une forme de médiation esthétique qui transforme la parole en espace visible. La transition de la bidimensionnalité du dessin à l'animation 3D confère aux souvenirs une nouvelle matérialité et crée un univers où le vécu et l'imaginé coexistent. L'animation produit ainsi un paysage testimonial onirique, subjectif et fictionnalisé, dans lequel le « je » de l'enfant se représente à travers ses propres corps dessinés, ses espaces domestiques et ses scènes de violence.

Cette stratégie poétique ne supprime pas le trauma ; elle le reconfigure. Le contraste entre l'apparente naïveté formelle des dessins et la brutalité des récits produit une tension expressive particulièrement forte. Le film rend ainsi sensible l'expérience infantile de la violence sans recourir à un réalisme spectaculaire. Dans cette perspective, l'animation peut être comprise comme une médiation éthique : elle évite le voyeurisme, tout en donnant visibilité à la subjectivité des enfants et à la dimension affective de leurs souvenirs.

6.2.2. *Nostalgia de la luz* : paysage, mémoire et visualité haptique

Dans *Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, 2010), le témoignage traumatique se construit à travers une relation poétique entre mémoire historique, paysage et réflexion cosmique. Le désert d'Atacama devient le support matériel et symbolique d'une mémoire liée à la dictature de Pinochet, mais aussi un espace de pensée où se croisent astronomie, disparition et recherche des restes humains.

Le film ouvre sur des images de la lune accompagnées de musique instrumentale, inscrivant d'emblée l'expérience humaine dans une échelle cosmique. Cette ouverture organise l'ensemble du documentaire autour d'une analogie entre l'univers, la matière et la mémoire historique. Guzmán articule ensuite les objets de l'enfance, les paysages chiliens, les télescopes, les vestiges osseux et les récits de proches de disparus dans un montage essayistique et contemplatif.

L'une des opérations les plus significatives du film réside dans sa capacité à faire du paysage une véritable archive matérielle du passé. Les surfaces du désert, les pierres, le sable, les ossements et les textures visuelles sont filmés à travers des plans rapprochés qui activent ce que Laura Marks (2000) appelle une « visualité haptique ». Selon elle, le regard haptique «tend à se déplacer sur la surface de l'objet au lieu de plonger dans sa profondeur illusoire »

(p. 162). Dans *Nostalgia de la luz*, cette attention aux textures transforme la vision en expérience presque tactile et fait du paysage un espace de mémoire perceptive et corporelle.

Le film repose aussi sur une forte tension entre beauté visuelle et horreur testimoniale. La lumière, les compositions soignées, le rythme lent, les analogies entre cosmos et matière humaine, ainsi que la voix off réfléchie de Guzmán produisent une esthétique proche de la notion de sublime. Pourtant, cette beauté n'efface pas le trauma. Au contraire, elle prépare un déplacement vers l'horreur historique : les témoignages des femmes qui cherchent encore les restes de leurs proches dans le désert, ceux des ex-prisonniers politiques ou les dessins de Miguel Lawner reconstruisant les camps de concentration introduisent une interpellation éthique qui rompt avec la pure contemplation.

Le film montre ainsi que la beauté peut devenir une voie d'accès au tragique. La forme visuelle ne neutralise pas le passé violent, mais crée un espace de disponibilité sensible dans lequel le spectateur peut affronter l'absence, la disparition et la mémoire traumatique. Dans ce sens, *Nostalgia de la luz* transforme le paysage en archive et l'archive en expérience poétique de la mémoire.

6.3. Synthèse comparative

La comparaison entre *Pequeñas voces* et *Nostalgia de la luz* permet de mettre en évidence deux modalités poétiques distinctes de construction du témoignage traumatique. Dans le premier cas, la mémoire se configure depuis la subjectivité enfantine, à travers une articulation entre voix réelles, dessin et animation. Dans le second, elle se construit à partir du paysage, de la contemplation, des textures et d'une méditation qui relie mémoire personnelle, science et violence politique.

Les deux films partagent cependant un point essentiel : ils montrent que le témoignage ne dépend pas uniquement de ce qui est raconté, mais aussi des formes poétiques qui l'encadrent. Dans les deux cas, la mémoire traumatique devient une expérience sensible où le visuel, le sonore, le narratif et le symbolique s'entrelacent pour produire une relation émotionnelle, éthique et politique avec le passé.

Alors que *Pequeñas voces* place le témoin au centre et construit une proximité affective immédiate, *Nostalgia de la luz* privilégie une distance contemplative qui passe par l'absence, le paysage et la matérialité du monde. Mais l'un comme l'autre témoignent d'un déplacement

fondamental : le documentaire contemporain ne se contente plus d'informer sur le trauma, il en construit une expérience esthétique capable de rendre sensible ce qui excède le discours explicatif.

6.4. La tension entre éthique et esthétique

L'analyse de ces œuvres montre que la tension entre éthique et esthétique constitue l'un des enjeux centraux du documentaire contemporain sur la mémoire traumatique. La représentation du trauma implique toujours une médiation formelle, mais cette médiation peut prendre des directions très différentes. Elle peut banaliser la violence, la transformer en spectacle ou en objet de consommation émotionnelle ; elle peut aussi, au contraire, ouvrir un espace de réflexion, de sensibilité et de pensée critique.

Sontag (2011) rappelle qu'« il ne faudrait pas supposer un nous quand le sujet est la douleur des autres » (p. 14). Cette remarque souligne que la réception du témoignage ne garantit ni empathie ni compréhension. De même, LaCapra (2005) met en garde contre les récits qui harmonisent prématurément le trauma et en neutralisent la perturbation. Le problème n'est donc pas la présence de la forme, mais le type de regard qu'elle produit.

Dans cette perspective, la poétique peut être comprise comme une stratégie éthique lorsqu'elle permet d'éviter le voyeurisme, de préserver la singularité du sujet et de favoriser une réception non spectaculaire du témoignage. Renov (2010) insiste sur le fait que la fonction esthétique du documentaire ne saurait être séparée de sa fonction didactique. L'esthétique n'est pas nécessairement une trahison du trauma ; elle peut devenir une voie de connaissance et de transmission.

Les films étudiés dans ce chapitre montrent précisément cette possibilité. Dans *Pequeñas voces*, l'animation sert de médiation pour représenter l'horreur depuis le point de vue enfantin sans l'exposer dans sa crudité spectaculaire. Dans *Nostalgia de la luz*, la beauté du paysage et la contemplation du cosmos ne dissolvent pas la violence historique, mais la rendent sensible autrement. La tension entre forme et contenu ne s'y résout pas ; elle devient le lieu même où se joue la force du témoignage.

Chapitre 7 / Esthétique de la mémoire et postmémoire du trauma : entre l'onirique, l'imaginaire et le quotidien

7.1. Archive, mémoire et resignification poétique

L'image d'archive a occupé une place centrale dans le documentaire depuis ses origines. Toutefois, dans le documentaire contemporain, sa fonction s'est transformée. Elle n'apparaît plus seulement comme preuve ou illustration d'un événement passé, mais comme matériau de réflexion, de resignification et de construction poétique de la mémoire. Català et Cerdán (2007) parlent à ce propos d'« une transformation drastique du concept d'archive » (p. 19), soulignant qu'il ne s'agit plus seulement d'y chercher une vérification factuelle, mais aussi des matériaux capables d'activer une pensée esthétique et émotionnelle du réel.

Cette transformation est particulièrement visible dans les films de Susana de Sousa Dias, *48* (2010) et *Luz oscura* (2017), où l'archive devient un espace de tension entre passé et présent, visibilité et disparition, identité et effacement. À cette logique s'ajoute, dans *La casa de Argüello* (*Valentina Llorens*, 2018), un usage de l'archive familiale qui déplace davantage la mémoire vers l'intime, le quotidien et la transmission intergénérationnelle.

La question directrice est la suivante : de quelle manière les pratiques contemporaines de resignification de l'archive, lorsqu'elles s'entrelacent avec des témoignages traumatiques, reconfigurent-elles la mémoire collective vers des formes plus oniriques, émotionnelles et imaginatives ?

7.1.1. *48* : spectralité, anonymat et temporalité du visage

Dans *48* (Susana de Sousa Dias, 2010), la réalisatrice construit un dispositif minimaliste fondé sur l'interaction entre photographies d'archives de prisonniers politiques de la dictature salazariste et témoignages oraux en voix off. Les images, initialement produites par l'appareil répressif de la PIDE/DGS, sont réinvesties comme espaces de mémoire. La réalisatrice les ralentit, les isole, les éclaire, les fait apparaître et disparaître dans de longs fondus au noir, transformant ainsi des documents policiers en surfaces affectives du témoignage.

De Sousa Dias explique que ces images ne sont pas de simples portraits mais des objets complexes, traversés par plusieurs temporalités et porteurs d'un savoir latent. Les témoignages permettent précisément d'ouvrir ce savoir contenu dans l'image. Le

documentaire repose ainsi sur un déplacement politique du regard : ce qui avait été produit pour identifier, classifier et contrôler devient une forme de résistance mémorielle.

Le choix de ne pas montrer les visages des témoins dans le présent, et de conserver leur anonymat, renforce la portée collective du trauma. Les voix émergent depuis l'obscurité tandis que les visages photographiés reviennent du passé comme des présences spectrales. Cette logique peut être rapprochée de la réflexion de Barthes (1990), pour qui la photographie implique toujours « le retour du mort » (p. 41). Dans *48*, ce retour ne se produit pas comme restitution pleine, mais comme apparition fragmentaire, liée à la lenteur, au silence et à l'instabilité de la mémoire.

L'effet produit est profondément onirique. Les superpositions de visages, les longues transitions vers le noir, l'absence de musique et la voix presque murmurée des anciens prisonniers construisent un espace intermédiaire entre image et souvenir. Le documentaire ne montre pas la torture ; il en construit la présence à travers la tension entre ce que l'image ne contient pas et ce que la parole y réinscrit.

7.1.2. *Luz oscura* : lumière symbolique et mémoire familiale

Dans *Luz oscura* (Susana de Sousa Dias, 2017), certains procédés de *48* sont repris mais déplacés vers une mémoire familiale plus identifiée. Le film donne des noms aux voix, inscrit plus explicitement les relations de parenté et introduit même, à un moment, la présence au présent de l'un des descendants. Cette décision modifie le régime du témoignage : là où *48* universalise le trauma à travers l'anonymat, *Luz oscura* le fait émerger depuis l'histoire d'une famille concrète marquée par la clandestinité, l'emprisonnement et la répression.

Le film articule témoignages, photographies familiales, images policières, paysages et compositions visuelles hautement symboliques. La lumière y joue un rôle déterminant. Alors que l'obscurité et le noir dominent dans de nombreuses séquences, certaines scènes s'ouvrent au contraire sur une luminosité intense, presque irréelle, qui accompagne des souvenirs de révélation, de bonheur fugitif ou de découverte du père absent. La lumière devient ainsi traduction émotionnelle du souvenir.

Le documentaire recourt aussi à des images altérées, fragmentées ou floues, qui accompagnent des récits marqués par l'incertitude, la séparation et la difficulté à reconstruire les liens familiaux. La mémoire n'y apparaît pas comme totalité stable, mais comme

reconstruction incomplète, affective et vulnérable. Le travail sur la lumière et l'obscurité renforce ainsi une esthétique à la fois onirique et symbolique, où le témoignage se déploie entre présence et manque.

7.2. Quotidien, postmémoire et transmission intergénérationnelle : *La casa de Argüello*

Avec *La casa de Argüello* (Valentina Llorens, 2018), le témoignage du trauma dictatorial se déplace vers l'espace intime, domestique et intergénérationnel. Le film reconstruit une histoire familiale marquée par la dictature argentine à travers le dialogue entre la réalisatrice, sa grand-mère Nelly Llorens, sa mère Fátima et sa propre fille. La mémoire se tisse à partir de gestes simples, de lettres, de photographies, de chansons, d'objets et de scènes quotidiennes.

Le film ne part pas d'un dispositif historiographique classique, mais d'une impulsion intime : le désir de filmer la grand-mère, de recueillir une mémoire fragmentée, affective et parfois silencieuse. Cette position donne au documentaire une tonalité profondément autobiographique. La mémoire du terrorisme d'État n'y apparaît pas seulement comme histoire publique, mais comme blessure persistante inscrite dans les liens familiaux.

Dans cette perspective, le témoignage de Valentina Llorens peut être lu comme une forme de postmémoire. Il ne procède pas d'une expérience directe de la dictature, mais d'une mémoire héritée, transmise à travers des récits, des silences, des lettres et des images. La réalisatrice dit elle-même que presque tout ce que sa grand-mère raconte face à la caméra, elle l'avait déjà entendu lors des réunions familiales. Le film montre ainsi comment le passé continue d'exister dans les pratiques les plus ordinaires de la vie familiale.

L'une des spécificités du film réside dans sa capacité à transformer le quotidien en langage testimonial. Chanter, regarder un album, déplacer des photographies, lire une lettre, jouer avec une enfant, manipuler une loupe ou superposer des images deviennent des actes de mémoire. L'esthétique du film repose sur des collages, des superpositions, des répétitions, des images abstraites, des contrastes entre couleur et noir et blanc, ainsi que sur une articulation constante entre voix, corps et objets. La mémoire s'y construit à partir de fragments, de vides et de gestes de recomposition.

Le film propose ainsi une poétique de l'archive intime. Contrairement à l'archive institutionnelle retravaillée par de Sousa Dias, ici l'archive familiale est manipulée

performativement par la réalisatrice elle-même. Elle ordonne, retire, superpose, rapproche et observe les images comme si elle reconstruisait symboliquement sa propre histoire à partir de traces dispersées. Le documentaire fait alors de l'espace domestique un lieu de transmission intergénérationnelle où l'histoire politique se reformule depuis l'intime.

7.3. Comparaison : archive institutionnelle, archive familiale et mémoire fragmentée

La comparaison entre *48*, *Luz oscura* et *La casa de Argüello* permet d'observer trois manières distinctes d'articuler mémoire traumatique, archive et témoignage poétique.

Dans *48*, l'archive institutionnelle est resignifiée à travers l'anonymat, la lenteur, le silence et la spectralité. La mémoire y est collective, dépersonnalisée, construite à partir des visages saisis par la machine répressive. Dans *Luz oscura*, cette logique se déplace vers une histoire familiale identifiée, où le trauma se transmet à travers les générations et où la lumière devient un opérateur symbolique central. Dans *La casa de Argüello*, enfin, la mémoire prend la forme d'une expérience intime, quotidienne et intergénérationnelle, fondée sur les objets, les liens affectifs et les archives personnelles.

Malgré ces différences, les trois films partagent plusieurs traits fondamentaux. D'abord, ils montrent que la mémoire traumatique ne peut pas être réduite à une restitution directe du passé. Elle se construit toujours à partir de fragments, de médiations et de formes poétiques. Ensuite, ils confirment que l'archive, qu'elle soit étatique ou familiale, n'est jamais un matériau neutre : elle constitue un champ de discussion, de resignification et de production de sens. Enfin, ils révèlent que la poétique du témoignage passe souvent par l'absence, le silence, le ralentissement, l'altération ou la recomposition des traces.

En ce sens, ces œuvres illustrent un déplacement important du documentaire contemporain : la mémoire du trauma ne s'y construit plus principalement à travers des récits linéaires, probatoires ou institutionnels, mais à travers des formes sensibles qui font du fragment, du quotidien et de l'imaginaire des voies de transmission du passé.

7.4. Enjeux éthiques du témoignage poétique

Les films étudiés dans ce chapitre montrent que la poétisation du témoignage n'annule pas la dimension éthique du documentaire ; elle la reformule. En travaillant l'archive à partir de formes oniriques, symboliques, lentes ou quotidiennes, ces œuvres ne se contentent pas

d'embellir la mémoire. Elles déplacent les conditions de sa réception et invitent à repenser la représentation du trauma à partir de médiations plus complexes.

Dans cette perspective, l'archive n'est jamais donnée comme vérité immédiate. Elle devient matière à interprétation, à émotion et à imagination. Comme l'écrivent Català et Cerdán (2007), les images peuvent devenir des « documents de l'imaginaire » (p. 21). Cela ne signifie pas qu'elles perdent leur valeur historique, mais qu'elles entrent dans un processus de resignification où mémoire, subjectivité et sensibilité se croisent.

Cette opération ouvre aussi un risque : celui de transformer le trauma en forme pure, de dissoudre sa violence historique dans une esthétisation excessive ou dans une émotion décontextualisée. C'est pourquoi la question éthique demeure centrale. Ce qui importe n'est pas l'existence de médiations poétiques en soi, mais le type de relation qu'elles construisent avec la souffrance représentée. Lorsque la forme permet de préserver la singularité du témoignage, d'éviter le spectaculaire et de maintenir la tension entre émotion et pensée critique, elle peut fonctionner comme une stratégie éthique de mémoire.

Dans les films de Susana de Sousa Dias, cette stratégie passe par la retenue, le silence, la lenteur et la résistance à la saturation visuelle. Dans *La casa de Argüello*, elle passe par l'intime, le quotidien et la reconnaissance de la mémoire comme processus lacunaire, traversé par le manque. Dans tous les cas, la poétique ne ferme pas le trauma ; elle le maintient ouvert comme espace de transmission, de questionnement et de relation avec le passé.

PARTIE IV / FORMES PATRIMONIALES DE LA MÉMOIRE

Introduction

Cette quatrième partie analyse le documentaire comme espace de construction de la mémoire collective et de configuration des identités culturelles, en accordant une attention particulière aux formes patrimoniales du témoignage. Dans le prolongement des parties précédentes — consacrées aux formes étendues et à la poétique de la mémoire —, il s'agit ici d'examiner comment les ressources esthétiques, expositives et rhétoriques du documentaire ibéro-américain contemporain ne se limitent pas à préserver des pratiques culturelles, mais participent aussi à la production de nouvelles formes de représentation culturelle et identitaire.

Dans la continuité de la partie III, cette section opère un déplacement conceptuel : de la représentation esthétique de la douleur et de la violence vers leur inscription dans des cadres identitaires et patrimoniaux. Les stratégies formelles déjà étudiées — resignification de l'archive, esthétisation du paysage, articulation entre beauté et horreur — ne configurent pas seulement des modes de représentation du trauma, mais contribuent également à stabiliser des récits collectifs qui, une fois socialement partagés et reconnus, participent à des processus de construction identitaire et de patrimonialisation de la mémoire. En ce sens, la dimension poétique du documentaire agit comme un mécanisme actif dans la transformation du trauma en mémoire culturelle, en identité collective et en patrimoine.

La question qui guide cette partie est la suivante : comment les documentaires ibéro-américains qui mobilisent des ressources poétiques et des formes étendues du témoignage contribuent-ils à construire et à transmettre des identités culturelles et à renforcer le patrimoine collectif ? L'hypothèse soutient que le documentaire testimonial fonctionne comme un pont entre l'individuel et le collectif, articulant des récits intimes avec des significations sociales et générant des expériences partagées qui consolident et reconfigurent l'identité culturelle.

Dans cette perspective, l'identité culturelle ne doit pas être comprise comme une catégorie fixe. Comme le rappellent Hall et du Gay (2003), les identités « ne s'unifient jamais, mais sont construites de multiples façons à travers des discours, des pratiques et des positions différentes » (p. 17) et « se constituent dans la représentation » (pp. 17-18). Le documentaire testimonial ibéro-américain fonctionne alors comme un espace performatif où les sujets affirment, négocient et réélaborent leur appartenance à un groupe, contribuant à la fois à la construction de mémoires collectives et à l'enrichissement du patrimoine culturel.

Cette partie est organisée en deux chapitres : le premier est consacré à la représentation de l'identité culturelle dans le documentaire testimonial, à ses composantes, à ses niveaux et aux questions éthiques qu'elle soulève ; le second analyse le rôle du documentaire comme patrimoine culturel, en particulier sa capacité à préserver des coutumes, des rituels, des pratiques communautaires et des formes de mémoire. L'objectif est de montrer comment le documentaire testimonial ibéro-américain constitue un dispositif privilégié pour articuler mémoire, identité et patrimoine, en transformant des récits personnels en expériences collectives et en contribuant à la consolidation d'un « nous » culturel et affectif.

Chapitre 8 / Témoignage et mémoire dans la construction de l'identité culturelle

8.1. Identité culturelle et témoignage

Le documentaire testimonial constitue un outil essentiel pour explorer et rendre visible l'identité culturelle. En articulant théorie culturelle et pratique audiovisuelle, il ouvre un espace dans lequel le privé s'expose au public et où les mémoires individuelles s'inscrivent dans la construction d'une mémoire sociale partagée.

Dans cette logique, Goldstein et Rayner (1994) soutiennent que l'identité collective dans la société moderne tardive peut se renforcer à travers une interaction continue avec d'autres collectivités, ce qui oblige chaque communauté à se percevoir depuis la perspective d'autrui et à intégrer ces regards dans un processus réflexif permanent (pp. 381-382). Cette dynamique est fondamentale pour comprendre comment le documentaire testimonial participe activement à la formation de l'identité culturelle.

L'identité culturelle peut ainsi être comprise comme l'ensemble des caractéristiques, des valeurs, des croyances, des pratiques et des représentations qui permettent à un groupe social de se reconnaître et de se différencier des autres. Comme le souligne Prats (1998), elle constitue une construction sociale complexe qui se déploie dans « une relation dialectique entre la réalité, les idées, les valeurs et les intérêts de ceux qui la promeuvent et la partagent » (p. 121). Redondo (2013) ajoute qu'elle implique une « attribution de significations à l'environnement » (p. 110).

Le documentaire testimonial contemporain ibéro-américain peut ainsi contribuer à des processus de reconnaissance et d'identification culturelle. Le témoignage y fonctionne comme un acte performatif qui, en s'inscrivant dans l'espace audiovisuel, participe à la production d'identités. Analyser la manière dont les récits personnels s'intègrent au récit documentaire permet donc de comprendre le documentaire comme un espace de production identitaire.

8.1.1. Le documentaire comme espace de production identitaire

Dans le documentaire, le témoignage est un acte performatif qui implique une mise en scène de la mémoire et de l'identité devant la caméra. Dans la perspective de Butler (1993), l'identité n'est pas une essence immuable, mais émerge d'actes répétés qui la configurent (p.

12). Le témoignage ne construit donc pas seulement publiquement le témoin ; il participe aussi à la production de sens identitaires socialement reconnaissables au moment même de son énonciation.

Butler (1993) précise que la performativité doit être conçue « non comme un acte singulier ou délibéré, mais comme la pratique répétitive et citationnelle par laquelle le discours produit les effets qu'il nomme » (p. 12). Cette dynamique devient particulièrement visible lorsque le récit testimonial s'inscrit dans une mémoire sociale partagée.

Dans *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), la réalisatrice transforme sa mémoire fragmentaire de la disparition de ses parents en un dispositif audiovisuel qui interroge la mémoire sociale de la dictature argentine. De manière comparable, *Proyecto Quipu* (María Court et Rosemarie Lerner, 2017) recueille les témoignages de personnes stérilisées au Pérou et étend la performativité du témoignage à l'espace numérique. L'œuvre de Lola Arias, quant à elle, met le corps au centre du dispositif testimonial : *Teatro de guerra* (Lola Arias, 2018) et *Reas* (Lola Arias, 2024) montrent comment la mémoire se corporéise dans l'espace scénique et audiovisuel, transformant le témoignage en acte scénique et en instrument de reconstruction identitaire.

Dans tous ces cas, l'intime s'élève au rang de symbole social, confirmant que le documentaire testimonial est un espace de négociation culturelle dans lequel mémoire, corps et énonciation s'articulent performativement pour produire des significations identitaires partagées.

8.1.2. Composantes de l'identité culturelle

Au-delà de sa dimension performative, le documentaire testimonial active et rend visibles les composantes constitutives de l'identité collective. Nombre de ces éléments ont un caractère immatériel et sont, comme le rappelle González, « produits par la collectivité » (cité dans Molano, 2007, p. 73). L'identité culturelle intègre ainsi des composantes symboliques, matérielles et affectives, dont la sélection et la hiérarchisation ne sont jamais neutres.

Gómez (2003) avertit que l'identité culturelle se construit souvent à partir de traits sélectionnés arbitrairement, auxquels un groupe adhère pour des fins politiques (p. 279). Ces éléments vont de facteurs structurels — langue, économie, parenté, religion — à des manifestations à forte charge symbolique et affective, telles que la musique, la gastronomie,

les vêtements traditionnels ou les légendes (p. 281). Le documentaire testimonial réinterprète ces composantes à travers sa rhétorique et son esthétique audiovisuelle, en les transformant en expériences sensibles.

Parmi ces éléments, la langue occupe une place centrale. Dans *El botón de nácar* (Patricio Guzmán, 2015), la récupération des vocables kawésqar et yámana contribue à préserver un patrimoine linguistique menacé. Le film ne se contente pas d'enregistrer des mots isolés : il intègre aussi des récits en langue autochtone, inscrivant le langage dans un réseau de pratiques, de savoirs et de relations avec le territoire. La langue devient ainsi support de mémoire et bien patrimonial.

Le territoire constitue un autre composant central de l'identité culturelle. Toujours dans *El botón de nácar* (Patricio Guzmán, 2015), l'eau et la côte patagonienne articulent le lien entre la violence historique exercée contre les peuples autochtones et les disparitions sous la dictature. De manière similaire, dans *Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, 2010), le désert d'Atacama devient un paysage-mémoire qui condense plusieurs couches temporelles. Guzmán transforme ainsi la géographie en agent actif liant nature, identité et mémoire.

Le documentaire fait aussi apparaître d'autres marqueurs de l'identité culturelle, tels que les croyances, l'art, la gastronomie, la musique ou les vêtements traditionnels. Dans *El botón de nácar* (Patricio Guzmán, 2015), les images d'archives des premiers habitants de la Patagonie — Kawésqar, Selk'nam, Aonikenk, Haush et Yámana — donnent à voir vêtements, ustensiles et peintures corporelles, mettant en évidence à la fois la matérialité de leur culture et sa dimension rituelle et symbolique. Le témoignage oral y occupe une place fondamentale : Martín Calderón, par exemple, raconte son expérience de navigation dans un canoë construite selon les formes ancestrales. La dimension performative de son témoignage apparaît lorsqu'il reproduit le geste de la rame près de son canoë, faisant de son récit une mise en scène de la mémoire culturelle.

Le film met ainsi en évidence que l'identité culturelle est un champ de lutte. Lorsque Gabriela affirme qu'elle « ne se sent pas chilienne, mais kawésqar », elle performe devant la caméra une revendication identitaire qui dépasse le plan personnel. Le documentaire ne représente donc pas seulement l'identité culturelle : il la resignifie, la projette dans l'espace public et contribue à la sauvegarde du patrimoine.

8.1.3. Niveaux de l'identité culturelle

L'un des premiers défis du documentaire testimonial consiste à déterminer quelle conception de l'identité culturelle il cherche à représenter. Toute définition univoque de l'identité est problématique, car elle soulève immédiatement la question de savoir qui décide des éléments communs censés le définir. Plutôt que de figer une définition fermée, le documentaire testimonial peut devenir un espace de réflexion critique, apte à produire des interrogations, à rendre visibles des tensions et à reconnaître la coexistence de récits divergents.

Comme le rappelle Gómez (2003), il n'existe pas d'éléments culturels simples ou isolés, mais toujours des systèmes de complexité variable, organisés selon plusieurs niveaux (p. 280). L'identité culturelle est ainsi « à la fois sociale, politique, linguistique, familiale, religieuse, philosophique, juridique, vestimentaire, artistique, etc. » (p. 280). Dans cette perspective, le documentaire ibéro-américain fait apparaître différents niveaux d'identité, qui ne sont pas exclusifs mais en interaction constante.

8.1.3.1. Identité nationale ou institutionnelle

L'identité nationale ou institutionnelle se construit à partir de symboles, de récits et de discours partagés qui projettent vers l'extérieur une image du pays. Anderson (1983) définit la nation comme « une communauté politique imaginée » (pp. 5-6), lle.ce qui permet de comprendre que ce niveau identitaire fonctionne souvent comme une narration officielle ou institutionnelle. Cette construction peut servir à la promotion culturelle et diplomatique, mais elle agit aussi comme mécanisme d'exclusion en invisibilisant les réalités qui ne s'accordent pas avec le récit dominant.

Le cas espagnol sous la dictature franquiste constitue un exemple paradigmatique de l'usage de l'audiovisuel pour légitimer un régime politique à travers la production d'une identité nationale uniforme et excluante. Selon Jurado González (2015), les éléments religieux et patriotiques sont devenus « l'essence doctrinale du régime » (p. 171). Les NO-DO, produits entre 1943 et 1975, ont joué un rôle central dans cette construction identitaire, présentant une Espagne unifiée sous les valeurs du catholicisme, de la tradition, de la discipline et de la grandeur impériale. Le folklore y était utilisé comme instrument de cohésion afin de montrer « les particularités de chaque région au sein d'une Espagne unifiée » (Van

Zummeren-Moreno et Haro, 2019, p. 29). Le témoignage y occupait une place minime et toujours médiatisée par le dispositif institutionnel.

À l'opposé, le documentaire ibéro-américain contemporain a souvent fonctionné comme espace de fissure et de relecture critique de cette identité nationale officielle. *El silencio de los otros* (Almudena Carracedo et Robert Bahar, 2018), par exemple, déconstruit le récit du consensus franquiste en réactivant les mémoires réduites au silence et en plaçant les victimes au centre du discours audiovisuel. De manière comparable, *48* (Susana de Sousa Dias, 2010), *Luz oscura* (Susana de Sousa Dias, 2017) et *Natureza Morta* (Susana de Sousa Dias, 2005) montrent comment les images produites par les régimes autoritaires peuvent être resignifiées à partir d'un regard critique qui subvertit leur intention originelle.

8.1.3.2. Identité historique

Le second niveau renvoie à la dimension historique, entendue comme construction de récits permettant à un groupe de se situer dans le temps et de donner continuité à sa mémoire collective. Hall (2013) rappelle que « les identités culturelles viennent de quelque part, elles ont une histoire », mais qu'elles sont également « soumises à de constantes transformations » (p. 262). L'identité historique ne constitue donc pas un enregistrement immuable du passé, mais un récit en conflit permanent.

Le coup d'État chilien du 11 septembre 1973 constitue un exemple éclairant de cette dispute autour de l'identité historique. *Chile… y su verdad* (Aliro Rojas Beals, 1977) représente le versant officiel de cette mémoire : le film légitime le renversement de Salvador Allende et présente le coup d'État comme une « reconquête de l'ordre ». À l'inverse, *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975-1979) documente les mois précédant le coup d'État du point de vue des secteurs populaires et militants de gauche, construisant une identité historique alternative où le renversement d'Allende apparaît comme l'interruption violente d'un processus de transformation sociale.

Cette opposition montre clairement que deux documentaires portant sur les mêmes événements peuvent produire des identités historiques radicalement différentes. Le documentaire testimonial apparaît ainsi comme un outil puissant pour explorer ces versions divergentes, problématiser le passé et resignifier ses significations dans le présent.

D’autres exemples contemporains, tels que *Los Ofendidos* (Marcela Zamora, 2016), *El silencio del topo* (Anaïs Taracena, 2021) ou *Berta soy yo* (Katia Lara, 2022), montrent également comment la mémoire familiale, le témoignage direct, l’archive et la médiation autoriale permettent de construire des identités historiques complexes, où l’expérience intime se noue à la violence politique, à la résistance et à la mémoire collective.

8.1.3.3. Identité attribuée par des agents externes

Un troisième niveau apparaît lorsque l’identité culturelle est attribuée ou reconfigurée par des agents externes : institutions internationales, médias globaux ou réalisateurs étrangers à la réalité représentée. Cette couche met en évidence les manières dont les récits identitaires peuvent être médiatisés par des intérêts universalisants, politiques ou commerciaux.

Des productions comme *Canoeros: Memoria Viva* (Jon Betz et Brian Newell, 2022), soutenue par National Geographic, ou *Boliviana* (Mariano Agudo, 2015), montrent comment les voix internes des communautés peuvent coexister avec un cadre narratif conçu depuis des logiques externes. Bien que ces films intègrent des témoignages puissants et des perspectives autochtones ou locales, leur construction est médiée par des codes narratifs et esthétiques extérieurs. Cette tension soulève des questions sur l’authenticité, l’agence et le pouvoir discursif dans la production de mémoires et d’identités.

8.1.3.4. Identité commerciale et touristique

L’identité commerciale ou touristique est une projection culturelle orientée prioritairement vers la promotion de services, de produits ou de destinations. Dans ce cadre, les récits audiovisuels associent des symboles culturels — fêtes, paysages, gastronomie, artisanat, traditions — à des valeurs commerciales et à des expériences de consommation.

Dans la perspective de Debord (1967), cette opération participe de la transformation de la culture en spectacle. Des productions comme *Finding Encanto* (Gregg Bleakney et Julián Guerrero, 2023) ou *Maravillas Argentinas: El Documental* (Gabriel Franco, 2023) illustrent cette dynamique : elles mettent en avant la diversité culturelle, les paysages, la faune, la gastronomie et les traditions locales, mais souvent à travers des récits simplifiés, orientés vers l’attraction visuelle, l’expérience touristique et la circulation internationale.

Ces documentaires peuvent inclure des témoignages locaux, mais ces voix sont intégrées dans un cadre de spectacularisation qui transforme la culture en marque et le territoire en expérience consommable.

8.1.3.5. Identité locale ou communautaire

Ce niveau s'articule autour de communautés concrètes, liées à un territoire ou à un espace social spécifique, où la transmission des savoirs, la mémoire orale et les pratiques collectives soutiennent des référents communs. Il peut être compris, selon Castells (1997), comme une « identité de résistance », construite par des acteurs situés dans des positions dévalorisées ou stigmatisées, qui élaborent des formes de survie et de sens opposées aux logiques dominantes (p. 8).

El eco (Tatiana Huezo, 2023) constitue un exemple particulièrement clair de cette identité locale ou communautaire. Le film se situe dans un petit village du nord de Puebla et montre la vie quotidienne de familles paysannes dans un territoire marqué par la précarité économique, la migration et les menaces extractivistes, mais aussi par le soin intergénérationnel et la résilience communautaire. Les témoignages y émergent de façon spontanée dans la vie domestique, faisant de l'oralité quotidienne un vecteur de mémoire collective.

8.1.3.6. Identité ethnique

L'identité ethnique se construit à partir d'appartenances culturelles communes — langue, cosmovisions, pratiques rituelles, formes de vie communautaire — et reflète des dimensions essentielles de cohésion et de mémoire collective. Comme le rappelle Rovira (2022), les identités ethniques délimitent leurs frontières, définissent leur relation aux autres, conservent leur passé et le réélaborent pour vivre le présent et se projeter vers l'avenir (p. 130).

La Chana (Lucija Stojević, 2016) offre un exemple de représentation de l'identité ethnique gitane. Le film retrace la vie d'Antonia Santiago Amador, danseuse de flamenco gitane, et fait apparaître des marqueurs linguistiques, artistiques, symboliques et sociaux propres à cette communauté. Il met également en évidence les hiérarchies patriarcales internes à cette culture, qui ont profondément conditionné la trajectoire artistique et personnelle de la protagoniste. Le film montre ainsi l'intersection entre identité ethnique et identité de genre.

8.1.3.7. Identité de genre

L'identité culturelle ne peut être comprise en dehors des constructions sociales qui définissent le genre et la sexualité dans chaque contexte historique. Les sociétés ibéro-américaines modernes ont été traversées par une logique binaire, hiérarchique et patriarcale. Comme l'affirme Trujillo (2016), « nous vivons dans une culture de catégories » fondée sur des binarismes tels que homme/femme, hétéro/homo, public/privé (p. 134). Pourtant, l'identité de genre ne se réduit pas à cette dichotomie.

Le documentaire testimonial contemporain constitue un espace fondamental pour rendre visibles, interroger et signifier ces identités. *El remolino* (Laura Herrero Garvín, 2016) accompagne Pedro, paysan trans vivant dans une communauté rurale du Chiapas, et montre comment son identité de genre se construit dans la tension entre subjectivité personnelle et attentes hétéronormatives et patriarcales. *Memorias de un cuerpo que arde* (Antonella Sudasassi, 2024) aborde quant à lui la construction de l'identité de genre à partir de récits de femmes âgées sur la violence, la sexualité et la mémoire. Dans les deux cas, le corps, le témoignage et la performance deviennent des espaces de négociation de l'identité et de contestation des normes dominantes.

8.1.3.8. Identité construite à partir de la participation sociale

Enfin, l'identité construite à partir de la participation sociale renvoie aux formes d'auto perception collective qui émergent dans des dispositifs collaboratifs, interactifs et participatifs. Jenkins (2006) parle à ce propos de « cultures participatives », dans lesquelles les individus ne sont pas seulement consommateurs, mais doivent prendre part activement au processus (p. 3).

Les webdocs collaboratifs et les documentaires sociaux participatifs illustrent particulièrement bien cette dynamique. Des projets comme *Ida e Volta* (Marta Andreu, 2017), *Las Sinsombrero* (Lab RTVE, 2015), *Proyecto Quipu* (María Court et Rosemarie Lerner, 2017) ou *Artxiviu* (2016) montrent comment les participants deviennent co-auteurs de leur propre représentation, et comment l'identité se construit comme mosaïque de voix, d'images et de récits. Gaudenzi (2013) parle à ce sujet de « documentaires vivants », dans lesquels la totalité des points de vue présents permet de rendre visibles les caractéristiques communes d'un collectif (p. 24).

8.2. Considérations éthiques dans la représentation des identités culturelles

La représentation des identités culturelles dans le documentaire testimonial est traversée par d'importants risques éthiques : réduction culturelle, marchandisation, spectacularisation, exotisation, absolutisation de la représentation, fragmentation de la voix, exclusion ou stigmatisation. Dès que la caméra enregistre un témoignage, la mémoire devient objet culturel et entre dans des circuits de production, de circulation et de consommation.

À cet égard, Trinh T. Minh-ha (1991) rappelle que les voix « données » dans le documentaire ne constituent jamais réellement la Voix du film, mais servent souvent de dispositifs de légitimation (p. 67). Cette réflexion permet d'identifier plusieurs dangers : la réduction culturelle, lorsque qu'une communauté est représentée à travers un répertoire limité de signes stéréotypés ; la marchandisation et la spectacularisation, lorsque les pratiques culturelles sont transformées en objets de consommation visuelle ; l'exotisation, qui réduit l'altérité à un ornement pittoresque ; l'absolutisation de la représentation, qui traite l'image comme une vérité incontestable ; ainsi que la fragmentation ou la recodification de la voix, lorsque le témoignage est subordonné à une logique de montage qui le détourne de son sens.

S'ajoutent à cela l'exclusion ou la stigmatisation de certaines voix, le « tourisme théorique » et l'esthétisation de l'Autre, lorsque la marginalité devient matière première pour des agendas esthétiques extérieurs, ainsi que l'appropriation culturelle extractive, quand rituels, images ou récits sont utilisés sans collaboration réelle ni retour à la communauté.

Une pratique documentaire éthique exige donc le consentement éclairé, la collaboration active des personnes représentées et la reconnaissance du témoin non comme simple source, mais comme co-auteur symbolique du discours audiovisuel.

8.3. Articulation poétique et étendue des niveaux de l'identité culturelle

Les niveaux de l'identité culturelle dans le documentaire testimonial ibéro-américain ne se présentent pas comme des catégories fixes, mais comme des strates qui se superposent, dialoguent et se reconfigurent à travers des stratégies poétiques et des formes d'expérimentation. Cette dynamique peut être comprise à partir de la notion d'« ethnographie expérimentale » développée par Russell (1999), entendue comme une « incursion méthodologique de l'esthétique dans la représentation culturelle, une collision entre théorie sociale et expérimentation formelle » (préface, p. XI).

Des films comme *Edificio Master* (Eduardo Coutinho, 2002), *Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, 2010), *El botón de nácar* (Patricio Guzmán, 2015), *La morte rouge* (Víctor Erice, 2006), *Teatro de guerra* (Lola Arias, 2018), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *La casa de Argüello* (Valentina Llorens, 2018), *Pequeñas voces* (Jairo Carrillo et Óscar Andrade, 2011) ou *Proyecto Quipu* (María Court et Rosemarie Lerner, 2017) montrent que l'identité culturelle peut être articulée à travers des dispositifs poétiques, interactifs, performatifs ou immersifs. Le documentaire devient alors un espace où différentes échelles identitaires — nationale, historique, locale, ethnique, de genre ou participative — se croisent et se resignifient.

Chapitre 9 / Le documentaire testimonial et le patrimoine culturel

9.1. Fondements conceptuels et débats autour du patrimoine culturel

Si le chapitre précédent a abordé l'identité culturelle comme un processus dynamique, subjectif et mutable, le patrimoine culturel représente un ancrage plus stable de ces identités. À travers ses manifestations tangibles et intangibles, le patrimoine fixe des mémoires et des significations partagées. Prats (1998) définit le patrimoine comme « l'ensemble des reliques et expression d'une identité » (p. 132), le concevant comme un médiateur chargé de préserver et de transmettre des savoirs, des pratiques et des biens reconnus par les communautés comme faisant partie de leur héritage collectif.

Le lien entre identité et patrimoine, souvent considéré comme naturel, implique en réalité des processus actifs de construction culturelle. Molano (2007) rappelle que « l'identité est liée à l'histoire et au patrimoine culturel » (p. 74), tandis que Smith (2006) avertit que ce rapport n'est pas automatique et que les processus par lesquels ces liens se forgent sont rarement identifiés (p. 302). Ces liens doivent donc être activement construits et recréés.

Dans ce cadre, le documentaire testimonial ibéro-américain revêt une importance particulière, car il surgit dans des sociétés marquées par des dictatures, des violences politiques, des inégalités et des mémoires réduites au silence. Il ne se contente pas d'enregistrer des identités: il les réinscrit politiquement, en liant mémoire, territoire et expérience vécue. Le témoignage contribue ainsi à transformer la mémoire en patrimoine vivant.

9.1.1. Définition du patrimoine culturel

Le concept de patrimoine culturel est moderne. Prats (1998) rappelle qu'il s'agit d'une construction inventée et arbitraire, liée à des critères historiques, institutionnels et politiques (p. 115). Le patrimoine n'est pas une catégorie stable, mais un terme en constante transformation, lié aux valeurs, aux intérêts et aux conflits de chaque société.

Prats (1998) le définit comme « tout ce qui est socialement considéré digne de conservation indépendamment de son intérêt utilitaire » (p. 115). Cette définition déplace l'attention vers les processus de sélection et de légitimation qui déterminent quels biens, pratiques ou expressions méritent d'être préservés. Smith (2006) souligne que le patrimoine inclut aujourd'hui de plus en plus d'éléments culturels immatériels — mémoire collective, musique, langues, histoire orale, traditions, danse, artisanat — tout en critiquant la persistance de la séparation entre patrimoine matériel et immatériel (p. 56). Carvalho (2014) insiste dans la même direction : « le patrimoine est un ensemble de relations entre éléments tangibles et intangibles, et entre êtres humains et objets » (p. 45).

9.1.2. Hégémonie européenne et colonialisme dans le patrimoine mondial

La configuration du patrimoine mondial a été historiquement marquée par l'influence européenne, tant dans les critères d'évaluation culturelle que dans les politiques de conservation et de légitimation institutionnelle. Cette centralité a conditionné ce qui est reconnu comme patrimoine et la manière dont les communautés se rapportent à leur mémoire et à leur identité.

Prats (1998) distingue trois processus fondamentaux dans la configuration du patrimoine : le politique, l'économique et le scientifique (p. 116). Harrison (2013), quant à lui, distingue le « patrimoine officiel » du « patrimoine non officiel », ce qui permet de comprendre comment certaines pratiques et certains discours sont institutionnellement reconnus, tandis que d'autres restent marginalisés.

L'histoire des musées européens et nord-américains, enrichis par des appropriations coloniales, montre clairement comment le patrimoine mondial a été construit à partir de logiques impériales. Peñalba (2005) rappelle que nombre de grands musées ont développé leurs collections grâce à des donations issues du pillage ou à des expéditions destinées à extraire des vestiges du passé « sous prétexte que les pays dits sous-développés ne pourraient

pas les conserver correctement » (p. 193). De manière similaire, Mignolo (2007) montre que l'"Amérique" n'a pas été découverte, mais inventée à travers le processus de l'histoire coloniale européenne (p. 28). Quijano (2000) souligne pour sa part que les peuples conquis ont été placés dans une position naturalisée d'infériorité, et que leurs savoirs comme leurs productions symboliques ont été dévalorisés (pp. 10-11).

Ces dynamiques se prolongent dans la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO, dont la distribution géographique révèle un déséquilibre très net en faveur de l'Europe et de l'Amérique du Nord. La prétention à l'universalité masque ainsi souvent la persistance de critères euro centriques dans la définition de ce qui est jugé digne de reconnaissance et de conservation.

9.1.3. Agents de légitimation du patrimoine culturel

Le patrimoine n'émerge pas spontanément. Comme le rappelle Prats (1998), « aucune invention n'acquiert d'autorité tant qu'elle n'est pas légitimée comme construction sociale, et aucune construction sociale ne se produit spontanément sans un discours préalable inventé (…) par le pouvoir » (p. 116). La légitimation du patrimoine dépend donc d'un double processus : l'imposition ou la reconnaissance par des institutions dotées de pouvoir, et l'acceptation sociale qui lui confère efficacité symbolique.

Les musées, les ministères, les académies, les fondations, les gouvernements, les organismes internationaux et les acteurs religieux jouent un rôle central dans la sélection et la hiérarchisation des biens patrimoniaux. Mais sans reconnaissance sociale, les déclarations officielles restent dépourvues de véritable valeur culturelle. Prats (1998) souligne d'ailleurs que la représentation patrimoniale n'est efficace que si elle résonne dans la conscience collective (p. 133).

Dans ce cadre, le documentaire testimonial ibéro-américain peut être compris comme un nouvel agent de légitimation patrimoniale, capable de produire des formes alternatives de reconnaissance symbolique à partir de la mémoire, du témoignage et de l'émotion.

9.1.3.1. Le documentaire comme agent de patrimonialisation

Le documentaire contemporain joue un double rôle : il peut soutenir et diffuser le patrimoine reconnu par les institutions, mais aussi agir comme agent critique et créatif, apte à

questionner les hiérarchies établies et à signifier les mémoires exclues du canon dominant. Il ne se contente pas d'enregistrer objets, lieux ou pratiques culturelles : il participe activement à la construction de leur valeur et de leur signification.

Des productions institutionnelles comme *El guardián de la cueva* (José Luis López-Linares, 2018), *El Bosco. El jardín de los sueños* (José Luis López-Linares, 2016) ou *Ingeniería romana* (José Antonio Muñiz, 2015) illustrent le rôle du documentaire dans la consolidation du patrimoine officiel. À l'opposé, d'autres films développent une fonction alternative de patrimonialisation, fondée sur l'expérience sociale et la mémoire collective. *Montevideo inolvidable* (Alfredo Ghierra, 2025) dénonce la destruction du patrimoine architectural de Montevideo sous l'effet de la spéculation immobilière. *Habaneceres* (Luis Leonel León, 2001) fait de La Havane un personnage sensible, patrimonialisé à travers les odeurs, les couleurs, les souvenirs et les récits de ses habitants. *El canto de Bosawás* (Nicolás Allgood et David de Castro, 2014) enregistre les chants traditionnels du peuple mayangna comme patrimoine vivant menacé. *Kueka: Memoria Ancestral* (María de los Ángeles Peña Fonseca, 2024) restitue la mémoire rituelle et spirituelle du peuple Pemón à travers la lutte pour la restitution de leur pierre sacrée.

Ces films montrent que le documentaire peut patrimonialiser aussi bien des espaces urbains, des pratiques sonores, des traditions spirituelles que des mémoires affectives et communautaires. Il devient ainsi un agent actif de production du patrimoine.

9.1.4. Risques et problèmes éthiques des processus patrimoniaux

La patrimonialisation n'est pas exempte de conflits éthiques. Mejía (2018) la définit comme un « processus de construction de signification et de sens des éléments culturels, à travers l'attribution de valeurs, que les agents culturels réalisent à certaines fins » (p. 77). Dans le cadre du documentaire testimonial, les risques ne se limitent pas à la représentation de l'identité, mais s'étendent à l'institutionnalisation même de la mémoire et du patrimoine.

Parmi les principaux dangers figurent l'exclusion de mémoires qui ne s'ajustent pas aux narrations officielles, la hiérarchisation de certains discours au détriment d'autres, l'incorporation de valeurs autorisées par les institutions, les conflits d'autorité sur la définition du patrimoine, la perte de signification culturelle lorsque les pratiques sont détachées de leur contexte vivant, la spectacularisation de la diversité culturelle, la

vulnérabilité physique du patrimoine exposé à une visibilité excessive et l'usufruit privé de biens collectifs.

Ces risques montrent que la patrimonialisation place le témoignage dans un champ de négociation entre identité, pouvoir et mémoire collective. Le documentaire ne devient espace critique que s'il prend en compte les conditions de production, les intérêts institutionnels en jeu et la participation réelle des communautés concernées.

9.2. Le témoignage comme patrimoine culturel

Le patrimoine culturel est le résultat d'un processus complexe de sélection, de resignification et de légitimation, dans lequel mémoire et identité sont étroitement liées (Smith, 2006, p. 58). Dans ce contexte, le témoignage émerge comme une voix capable de rendre compte des expériences, des émotions et des valeurs qui soutiennent le patrimoine.

Même dans les cadres du patrimoine officiel, le témoignage trouve une reconnaissance, notamment à travers les instruments de l'UNESCO relatifs au patrimoine immatériel, qui incluent les traditions orales, les langues, les arts du spectacle, les usages sociaux, les rituels, les savoirs liés à la nature ou les techniques artisanales. Le témoignage — audiovisuel, oral ou écrit — devient ainsi une ressource patrimoniale capable de préserver des mémoires et des expériences, et de les relier à des politiques de conservation culturelle.

Samuel (1994) propose de reconsidérer la relation entre mémoire et histoire en abandonnant « la fétichisation des archives » pour s'intéresser aux formes vivantes et émotionnelles par lesquelles les communautés se souviennent (p. 269). Smith (2006) va dans le même sens lorsqu'elle affirme que « la mémoire est un élément constitutif important dans la formation de l'identité » (p. 60). Ainsi, le témoignage, en articulant le vécu et le raconté, agit comme un pont entre mémoire subjective et histoire sociale.

Dans cette perspective, les témoignages filmés peuvent être compris, à la suite de Nora (2008), comme des « lieux de mémoire » hybrides et changeants, qui permettent de « fixer un état des choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel » (p. 34). Le documentaire ne se limite donc pas à enregistrer des mémoires individuelles ou collectives : il les projette dans l'espace du patrimoine culturel vivant.

9.3. Le documentaire ibéro-américain dans la construction de la mémoire patrimoniale

Le documentaire testimonial ibéro-américain contemporain peut être compris comme un dispositif culturel qui transforme le témoignage en patrimoine, agissant comme médiateur entre mémoire collective, identité et expérience sensible. Il ne s'agit pas seulement de conserver des contenus historiques, mais de produire une mémoire patrimoniale active, affective et partagée.

Smith et al. (2003) rappellent que le patrimoine doit être expérimenté pour être réellement patrimoine, car c'est l'expérience qui importe (p. 75). Le documentaire testimonial active précisément cette dimension expérientielle : il mobilise des ressources poétiques, sensorielles, immersives, interactives et affectives qui permettent au spectateur de s'impliquer corporellement et émotionnellement dans le passé.

Dans ce cadre, plusieurs formes de mémoire patrimoniale peuvent être distinguées : mémoire territoriale, mémoire performative et participative, mémoire incarnée et immersive, postmémoire patrimoniale, mémoire-archive et mémoire artificielle.

9.3.1. Formes de la mémoire patrimoniale

9.3.1.1. Mémoire territoriale

La mémoire territoriale montre comment le paysage devient corps de mémoire. Dans *Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, 2010), le désert d'Atacama agit comme archive sensible des mémoires autochtones, scientifiques et dictatoriales. Dans *Tempestad* (Tatiana Huezo, 2016), le déplacement à travers les paysages mexicains articule mémoire traumatique, territoire et voix testimoniale. Dans *Compañía* (Miguel Hilari, 2019), le paysage andin devient espace rituel, affectif et communautaire de mémoire.

La mémoire cartographique-sensible prolonge cette logique dans des dispositifs interactifs. Des docuwebs tels que *Geografía del dolor* (Mónica González, 2014) ou *Oficios creativos* (Mariana Rivera, 2021) montrent comment cartes, sons, récits et navigation construisent un espace de mémoire affective.

9.3.1.2. Mémoire performative et participative

La mémoire performative et participative renvoie à des expériences collectives et co-créatives, dans lesquelles le spectateur ou le participant devient agent de patrimonialisation. Les webdocs collaboratifs et les documentaires sociaux participatifs — comme *Proyecto Quipu* (María Court et Rosemarie Lerner, 2017), *Ida e Volta* (Marta Andreu, 2017) ou *Artxiviu* (2016) — montrent que la mémoire patrimoniale peut se construire à travers l'action collective, la participation des communautés et la circulation des récits dans des dispositifs ouverts.

9.3.1.3. Mémoire incarnée et immersive

La mémoire incarnée et immersive place le corps du spectateur au centre de l'expérience patrimoniale. Inspirée par Landsberg (2004), elle peut être comprise comme une forme de mémoire prosthétique : une mémoire qui surgit à l'interface entre une personne et une narration historique qu'elle n'a pas vécue directement, mais qu'elle ressent de manière personnelle et profonde (p. 15). Hansen (2004) rappelle de son côté que les dispositifs technologiques amplifient la fonction du corps comme centre d'indétermination et de production de sens (p. 50).

Dans *Masquerade* (Juan Pablo Urgilés, 2024), la mémoire patrimoniale liée à la Diablada de Píllaro s'actualise à travers une expérience immersive où le corps du spectateur suit les gestes, les rythmes et les symboles de la fête. Le patrimoine y devient expérience de présence, de mouvement et de sensation.

9.3.1.4. Postmémoire patrimoniale

La postmémoire patrimoniale désigne la transmission affective et transgénérationnelle d'expériences non vécues directement, mais héritées à travers des récits, des images, des documents ou des objets. Dans le documentaire contemporain, cette mémoire se reconfigure à travers des pratiques esthétiques et testimoniales qui réactivent le patrimoine culturel comme héritage sensible.

Nieta de mi abuela (Tatiana Fernández Geara, 2025) en est un exemple particulièrement fort. Le film articule archives familiales, lettres, photographies, reconstitutions et performances corporelles pour reconstruire la figure de la grand-mère Teresa et faire de sa mémoire une

mémoire collective de femmes latino-américaines confrontées à des pressions sociales et à des normes de genre. Le Cine Carmelita, espace aujourd'hui disparu, y devient également patrimoine affectif, historique et urbain.

9.3.1.5. Mémoire-archive

La mémoire-archive suppose une compréhension dynamique du passé. L'archive n'est plus seulement vestige : elle devient matière vivante de la mémoire culturelle. En dialogue avec Benjamin (2001) et Russell (2018), cette perspective considère l'archive comme espace de réappropriation critique, où témoignages, voix et montage reconfigurent le passé.

Ejercicios de memoria (Paz Encina, 2016) illustre pleinement cette forme. Le film travaille à partir des Archives de la Terreur au Paraguay et des témoignages des enfants d'Agustín Goiburú, combinant documents officiels, paysages, voix off, silences et scènes de l'enfance. L'archive y devient mémoire affective, politique et patrimoniale.

9.3.1.6. Mémoire artificielle

Enfin, la mémoire artificielle peut être envisagée comme une forme émergente, encore expérimentale, de mémoire patrimoniale, produite à la croisée de l'intelligence artificielle et des récits audiovisuels contemporains. Elle se caractérise par son caractère processuel, fragmentaire et recombinatoire : la mémoire est réorganisée à travers des opérations algorithmiques qui reconfigurent données, images et témoignages.

Un poblado más allá del turismo (R&G: Un espacio para la creación, 2023) constitue un exemple de cette dynamique. Réalisé dans un laboratoire communautaire à Medellín, le film mobilise des outils d'intelligence artificielle générative pour construire des personnages virtuels, des voix synthétiques et des scènes historiques liées à la mémoire du quartier. Le projet montre à la fois le potentiel de ces technologies pour patrimonialiser des mémoires locales et les risques qu'elles impliquent : apparence d'objectivité technique, reproduction de cadres narratifs hérités, tensions autour de l'authenticité et redistribution de la responsabilité éthique.

9.4. Le documentaire de mémoire comme monument

Dans certains cas, le documentaire testimonial ibéro-américain contemporain peut être conçu comme une forme de monument audiovisuel. Il acquiert alors une valeur symbolique, commémorative et affective, capable de préserver et de réactiver les mémoires essentielles. Choay (2001) rappelle que « le monument a pour objectif de faire revivre au présent un passé englouti par le temps » (p. 75). Le documentaire accomplit cette même opération au moyen de l'image et du son.

Les recommandations de l'UNESCO sur la préservation du patrimoine documentaire et numérique reconnaissent explicitement la valeur patrimoniale des archives et des enregistrements audiovisuels. Toutefois, tous les documentaires ne peuvent prétendre à ce statut monumental : seuls ceux qui préservent et réactivent des témoignages d'importance vitale pour une communauté ou pour l'humanité peuvent atteindre cette valeur.

Comme le monument classique, le documentaire travaille la mémoire à travers l'affect. Choay (2015) rappelle que le terme *monumentum* est lié à *monere*, « avertir, rappeler », et qu'il entretient un rapport essentiel avec la mémoire (p. 71). Le documentaire patrimonial n'est donc pas un simple enregistrement d'information : il suscite un souvenir vivant, mobilise l'émotion et favorise une expérience collective du passé.

Dans ce sens, le documentaire ibéro-américain contemporain ne se contente pas de préserver et d'activer le patrimoine : il est lui-même patrimoine. Sa condition reproductible, ouverte et mutable le rapproche du patrimoine immatériel. Comme le souligne Kirshenblatt-Gimblett (2004), le patrimoine culturel est « vivant » et se recrée constamment à mesure que les praticiens y apportent de nouvelles expériences et perspectives (p. 52). Le documentaire accomplit précisément cette fonction : il fixe la mémoire, mobilise l'émotion et projette du sens, constituant un monument audiovisuel qui dialogue avec le présent et maintient vivante la mémoire collective.

Conclusion générale

L'un des résultats majeurs de cette recherche est de montrer que le documentaire testimonial ibéro-américain contemporain ne se contente pas de représenter la mémoire : il en reconfigure activement les modes d'élaboration, de transmission et d'expérience. Dans un

contexte marqué par de profondes transformations technologiques, médiatiques et culturelles, les rapports entre mémoire, témoignage et audiovisuel ne peuvent plus être pensés à partir des seuls modèles documentaires classiques. Le témoignage ne relève plus exclusivement d'une parole destinée à attester un fait ; il se déploie désormais dans des dispositifs qui mobilisent l'esthétique, le corps, l'espace, l'immersion, l'interactivité et, de manière croissante, les médiations technologiques.

La thèse met en évidence trois transformations majeures du documentaire ibéro-américain depuis les années 2000. La première concerne l'esthétisation de la mémoire comme forme d'accès au réel. Loin de constituer un simple embellissement formel, l'esthétique organise la relation perceptive du spectateur au témoignage. Elle participe à la mise en forme et à l'intelligibilité du réel, en articulant émotion, réflexion et expérience sensible. Dans des contextes traversés par la violence politique, sociale et structurelle, ces stratégies ne visent pas à neutraliser la souffrance, mais à produire une expérience perceptive capable de mettre le spectateur en relation avec l'intensité affective, l'épaisseur historique et les implications éthiques du témoignage.

La deuxième transformation tient à la reconfiguration du rapport entre parole et image. Dans le documentaire testimonial contemporain, ces deux registres n'obéissent plus à une logique hiérarchique stable. La parole ne fixe plus univoquement le sens du visible, tandis que l'image ne se réduit plus à l'illustration d'un discours préalable. Le sens du témoignage émerge d'un espace de tension, de dialogue et parfois de contradiction entre dimensions verbales, visuelles et sensorielles. Cette évolution est particulièrement significative dans le contexte ibéro-américain, où les documentaires n'enregistrent pas seulement des récits individuels, mais interviennent dans des champs mémoriels traversés par la violence, les inégalités et les conflits d'interprétation du passé.

La troisième transformation concerne le déplacement ontologique du témoignage. Celui-ci ne peut plus être compris uniquement comme un énoncé, mais comme une ancrée dans un corps, inscrite dans un espace concret et produite dans un présent de l'énonciation, de la médiation et de la réception. Ce déplacement s'observe dans l'importance croissante du corps, du territoire, des dispositifs immersifs, de l'animation documentaire, des environnements interactifs et des formes transmédiatiques. Le témoignage s'inscrit ainsi dans des corps, des paysages, des archives, des trajectoires spatiales, des interfaces numériques et des

expériences perceptives qui engagent aussi le spectateur. Dans ce cadre, la thèse propose de penser les formes contemporaines du témoignage à partir de tournants rhétorico-ontologiques, c'est-à-dire de déplacements qui concernent non seulement les façons de raconter, mais aussi les manières de percevoir, d'habiter et d'expérimenter la mémoire.

À partir de cette hypothèse, deux développements spécifiques ont été mis en évidence : le tournant corporel et le tournant spatial. Le tournant corporel désigne le rôle central qu'acquiert la corporéité dans la transmission testimoniale. Le corps du témoin, le corps délégué, le corps performatif, le corps animé et même le corps du spectateur deviennent des vecteurs narratifs, affectifs et éthiques de la mémoire. Le tournant spatial, quant à lui, renvoie à la manière dont le territoire cesse d'être un simple arrière-plan référentiel pour devenir un dispositif actif d'organisation du souvenir. Dans le documentaire ibéro-américain contemporain, l'espace peut être physique, virtuel, interactif, immersif, cartographique, domestique, rituel ou onirique ; dans tous les cas, il participe à la construction du témoignage comme expérience de mémoire.

L'analyse comparée du corpus a également montré que l'Ibéro-Amérique ne constitue pas un espace homogène de représentation du passé, mais un champ traversé par des résonances partagées et des asymétries historiques. Les cas étudiés révèlent des convergences fortes : centralité du témoignage, réactivation critique de l'archive, articulation entre mémoire intime et mémoire collective, rôle du territoire dans la construction du souvenir, présence du corps comme lieu de transmission et ouverture à de nouvelles technologies. Toutefois, ces récurrences ne suppriment pas les différences historiques, politiques, linguistiques et culturelles qui structurent les différents contextes nationaux. Les mémoires ibériques et latino-américaines ne se laissent donc pas réduire à un même modèle de représentation. Elles participent d'un même mouvement de reconfiguration du témoignage et du patrimoine dans la culture audiovisuelle contemporaine, mais selon des rythmes, des stratégies et des intensités différentes.

Cette tension entre convergences et asymétries constitue l'un des apports centraux de la thèse. Elle permet de montrer que les ressemblances formelles ne signifient pas homogénéité historique et que les différences contextuelles n'empêchent pas l'existence de logiques mémorielles partagées. Le documentaire testimonial ibéro-américain contemporain apparaît

ainsi comme un espace privilégié pour penser simultanément les dynamiques transnationales de la mémoire et les singularités locales de son élaboration.

Sur le plan éthique, la recherche montre que les nouvelles formes testimoniales obligent à repenser le documentaire comme un territoire éthique en expansion. L'éthique documentaire ne concerne plus seulement la fidélité aux faits ou la position du réalisateur face aux sujets filmés ; elle implique désormais le corps du témoin, les médiations technologiques, les formes immersives, l'interactivité et la place active du spectateur. Dans les dispositifs interactifs, transmédiatiques ou immersifs, le spectateur n'est plus seulement destinataire du témoignage : il devient, dans une certaine mesure, co-constructeur de l'expérience testimoniale et mémorielle. Cette implication transforme la réception en acte éthique.

Cette extension de la responsabilité éthique vaut également pour la technologie. Le développement des environnements immersifs, de la réalité virtuelle, de l'animation et des systèmes algorithmiques introduit des possibilités inédites, mais aussi de nouveaux risques : spectacularisation de la violence, consommation immédiate de l'émotion, simulation d'expériences traumatiques, reconfiguration des frontières entre preuve, fiction et mémoire. La thèse montre ainsi que la technologie ne peut être pensée comme un simple outil neutre, mais comme une médiation qui transforme les conditions sensibles, cognitives et politiques de la mémoire.

Enfin, l'étude met en évidence le rôle central du documentaire dans la construction des identités collectives et dans les processus de patrimonialisation. Le documentaire testimonial ne se contente pas de conserver des traces du passé ; il participe à définir ce qui mérite d'être transmis, reconnu et préservé. À ce titre, il agit comme un agent de patrimonialisation, mais aussi comme un espace de négociation identitaire. Les formes poétiques, étendues et patrimoniales du documentaire ibéro-américain contribuent à rendre visibles des mémoires historiquement marginalisées, à remettre en question des hiérarchies culturelles et à proposer des formes plus inclusives de mémoire collective.

En définitive, cette recherche permet d'affirmer que le documentaire testimonial ibéro-américain contemporain constitue un champ de production de mémoire particulièrement fécond pour penser les rapports entre esthétique, éthique, témoignage, patrimoine et expérience historique. Il ne se réduit ni à un enregistrement du réel ni à un simple véhicule de récits individuels. Il produit des formes de mémoire sensibles,

participatives, critiques et situées, qui permettent au spectateur comme aux communautés concernées de se réapproprier le passé, de contester les récits dominants et d'imaginer d'autres modes de transmission mémorielle. C'est précisément dans cette articulation entre innovation formelle, pluralité des mémoires, conflits d'interprétation et responsabilité éthique que réside l'apport principal du documentaire ibéro-américain contemporain à la pensée de la mémoire.

Limites et perspectives de recherche

Malgré le caractère rigoureux et multidimensionnel de l'approche adoptée, cette recherche comporte plusieurs limites qu'il convient de reconnaître. La première tient au caractère nécessairement délimité du corpus. L'étude se concentre sur un ensemble stratégique de documentaires ibéro-américains contemporains qui articulent témoignage oral ou écrit avec des formes poétiques, étendues et patrimoniales de la mémoire. Ce choix implique l'exclusion d'autres pratiques de représentation mémorielle, telles que les œuvres fondées exclusivement sur l'image d'archive, l'animation sans présence testimoniale directe, la reconstitution historique ou certaines formes expérimentales qui travaillent la mémoire sans recourir au témoignage explicite. Il ne s'agissait pas de couvrir l'ensemble du champ documentaire régional, mais d'analyser un ensemble cohérent de cas permettant d'interroger les transformations esthétiques et rhétoriques du témoignage.

La deuxième limite concerne la méthodologie. La recherche adopte une perspective qualitative et comparative, mobilisant l'analyse de contenu, la sémiotique visuelle, les études filmiques, la comparaison transversale et des entretiens sélectifs avec des cinéastes. Cette combinaison permet une lecture approfondie des œuvres et des dispositifs testimoniaux, mais elle ne comprend pas de dimension quantitative susceptible de mesurer empiriquement certaines hypothèses relatives à la réception. Si la thèse analyse de manière conceptuelle l'implication du spectateur dans les expériences immersives, interactives ou participatives, elle ne mesure pas directement les réponses émotionnelles, cognitives ou éthiques de publics concrets.

Une autre limite réside dans la grande diversité des contextes historiques, culturels et technologiques de l'Ibéro-Amérique. Un autre corpus, construit à partir de critères différents, aurait pu conduire à des analyses complémentaires, voire à d'autres conclusions concernant les formes patrimoniales, poétiques ou étendues de la mémoire. Cette recherche ne prétend

donc pas clore le champ, mais proposer un modèle interprétatif situé et ouvert. Par ailleurs, si la thèse aborde certaines transformations technologiques émergentes, elle le fait à partir d'un moment encore précoce dans l'évolution de plusieurs de ces outils. Les usages massifs de l'intelligence artificielle générative, les environnements immersifs hyperréalistes ou les systèmes autonomes de narration interactive pourraient, dans les années à venir, transformer en profondeur les rapports entre mémoire, vérité, témoignage et responsabilité éthique. À cet égard, la catégorie de « mémoire artificielle » proposée dans le chapitre consacré au patrimoine doit être comprise comme une catégorie exploratoire, destinée à penser un phénomène encore en cours de constitution plutôt qu'un régime déjà stabilisé.

Les recherches futures pourraient approfondir plusieurs pistes. Il serait d'abord pertinent de développer des études comparées sur les projets documentaires intégrant des algorithmes génératifs, des bases de données intelligentes ou des systèmes de simulation dans la construction de la mémoire culturelle, afin d'évaluer non seulement leurs innovations formelles, mais aussi leurs implications éthiques, épistémologiques et politiques. Ensuite, il conviendrait d'intégrer davantage de travaux sur la réception, notamment à travers des enquêtes qualitatives et quantitatives portant sur la manière dont les spectateurs perçoivent l'autorité, la légitimité et le degré d'objectivité des récits documentaires médiatisés par la réalité virtuelle, l'animation, l'interactivité ou l'intelligence artificielle. Il serait également fécond d'approfondir les comparaisons entre mémoires ibériques et latino-américaines, en élargissant le corpus à d'autres œuvres, à d'autres pays ou à d'autres configurations historiques. Cette perspective permettrait d'affiner davantage l'analyse des asymétries mémorielles et des convergences esthétiques au sein de l'espace ibéro-américain.

Enfin, cette thèse doit être comprise moins comme une clôture que comme l'ouverture d'un ensemble de questions. Elle vise à contribuer à la réflexion sur la manière dont le documentaire ibéro-américain contemporain produit, négocie et patrimonialise la mémoire, tout en interrogeant la participation du spectateur, l'éthique de la représentation et la construction des identités collectives. Dans cette mesure, elle ouvre un champ de recherche qui appelle de futurs développements sur les stratégies créatives émergentes, sur les transformations technologiques de la mémoire et sur les nouveaux régimes d'expérience du témoignage dans la culture audiovisuelle contemporaine.

Bibliografía

Acciona Ingeniería Cultural. (s.f.). *Vida y obra de Frida Kahlo*. https://cultura.acciona.com/es/frida

Adelman, R. A. (2019). Immersion and Immiseration: Alejandro González Iñárritu's Carne y Arena. *American Quarterly*, *71* (4), 1093-1109.

Adichie, C. N. (2018). *El peligro de la historia única*. Random House.

Adler, G. (2021). Writing history, writing trauma: The rape of Igerna in the medieval *Brut* narratives. *Medieval Feminist Forum, 56* (2), 48–72. https://doi.org/10.17077/1536-8742.2215

Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo?. *Sociológica (México)*, *26* (73), 249-264.

Alberti, L. B. (1996). *De la pintura*. UNAM.

Alcalá, F. (2016). La representación del dolor y la pérdida en el cine documental: El caso de geografía del dolor. *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, (12), 312-335.

Alcalá, F. (2022). El documental subjetivo, la presencia del cineasta como estrategia retórico-emocional. *Cine Documental,* 24, 62-83

Alcaraz, J. (2023, 27 de noviembre). Con inteligencia artificial crearon un documental sobre la historia de El Poblado. *El Colombiano*. https://www.elcolombiano.com/tecnologia/documental-hecho-con-inteligencia-artificial-sobre-la-historia-de-el-poblado-de-medellin-OD2320578

Alcoba, E. (2016). Sobre las discontinuidades sexo-género-deseo en el arte contemporáneo. En *Actas 4º Congreso Estatal FIIO sobre identidad de género vs. identidad sexual* (p. 63). Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions.

Aliaga, F., Gissi, N., & Padilla, B. (2020). Monográfico Migraciones internacionales: procesos de incorporación en Iberoamérica. *Revista Política, Globalidad y Ciudadanía*, *6*(11), 12-18.

Alonso, L. (2007). Modo de dominación y regímenes de violencia en las dictaduras iberoamericanas. Un esbozo de comparación. *el@ tina. Revista electrónica de estudios latinoamericanos*, *5*(20), 33-58.

Alonso, L. C. (2018). Historia y memoria en la era del testigo: debates teóricos sobre el testigo y el testimonio. *Milenio*, 26-39.

Alvarado-Jódar, A. I. (2016). *La postcensura en el cine documental de la transición española* (Tesis doctoral, Universidad de Málaga). Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica. http://hdl.handle.net/10630/11195

Álvarez-Correa, M., & Buenaventura, J. A. (2017). *Guerreros sin sombra*. Organización Internacional para las Migraciones (OIM-Misión Colombia).

Amann, E. (Il.), Arbaiza, D. (Il.) y Navarrete Navarrete, M. T. (Il.) (2020). Con el franquismo en el retrovisor: las representaciones culturales de la dictadura en la democracia (1975-2018): (ed.). Frankfurt am Main, Editorial Iberoamericana / Vervuert. https://elibro.net/es/ereader/uab/130426

Amorín, A. I. (2021). Discurso y memoria de las guerras coloniales africanas en las dictaduras de Franco y Salazar. *Ler História*, (79), 191-213.

Anderson, B. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso.

Andreu, M. (2017). *Web doc Ida e Volta*. Play-Doc. https://www.play-doc.com/_oldfestival/es/web-doc-ida-e-volta/

Anguiano, F. A. (2021). Coyunturas éticas y estéticas en el cine documental contemporáneo. Testimonios sobre la guerra contra el narcotráfico en México. *Miguel Hernández Communication Journal*, (12), 105-118.

Aprea, G. (2012). *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado,* Los Polovorines (provincia de Buenos Aires), Universidad Nacional de General Sarmiento.

Aranda Bustamante, G. C. (Il.) y López Zapico, M. A. (Il.) (2023). Resonancias de un golpe: Chile 50 años: (1 ed.). Los libros de la Catarata.

Artxiviu. (s. f.). *Información sobre el proyecto*. https://artxiviu.org/es/informacion/

Astruc, A. (2010). Nacimiento de una nueva vanguardia: la Caméra-Stylo. *Textos y Manifiestos del Cine: Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*, 220-224.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. (1993).*Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje.* Paidós.

Ayala, E. G. (2008). Seguridad y Policía en Costa Rica posterior a la guerra civil de 1948. *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*, *9*, 1710-1729.

Baddeley, O. (1991). 'Her dress hangs here': De-frocking the Kahlo cult. *Oxford Art Journal, 14*(1), 10–17. http://www.jstor.org/stable/1360274

Bagnall, G. (2003). Performance and performativity at heritage sites. *Museum & Society*, *1*(2), 87-103.

Barnouw, E. (2005). *El documental*. Gedisa.

Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Paidós.

Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Paidós comunicación.

Bataille, G. (1997a). *Las lágrimas de Eros*. Tusquets.

Bataille, G.(1997b) *El erotismo.* Tusquets.

Bazin, A.(1966) *¿Qué es el cine?*. Rialp

Bazin, A. (2004). Ontología de la imagen fotográfica. *¿Qué es el cine?*. Rialp.

Bellour, R. (1990). *L'Entre-images: Photo, Cinéma, Vidéo.* La Différence.

Bellour, R. (2009). *Le corps du cinéma hypnoses, émotions, animalités*. P.O.L.

Bellour, R. et al. (1990). *Passages de l'image.* Georges Pompidou.

Belting, H. (2012). *Antropología de la imagen.* Katz Editores.

Benjamin, W. (2001). *Tesis de filosofía de la historia*. Etcétera. https://www.abertzalekomunista.net/images/Liburu_PDF/Internacionales/Benjamin_Walter/Tesis_de_filosofia_de_la_historia-K.pdf

Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.En *Discursos interrumpidos I* (pp. 17-57).

Benjamin, W. (2010). Excavar y recordar. En *Imágenes que piensan* (J. Barja de Quiroga, trad., pp. 348-352).Abada.

Bernard, A. & Andrieu, B. (2014). *Manifeste des arts immersifs*. Presses Universitaires de Nancy.

Bettendorff, P., & Pérez Rial, A. (2014). Image et perception. Le Nouveau Cinéma Argentin réalisé par les femmes : le pari d'un réalisme synesthésique. *Cinémas d'Amérique latine, 22*, 90–103. https://doi.org/10.4000/cinelatino.819

Beverley, J. (1987). Anatomía del testimonio. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 13*(25), 7–16.

Birri, F. (2010). Tire dié (un sueño con los ojos abiertos). *Carátula, Revista Cultural Centroamericana*, *39*. https://www.caratula.net/tire-die-un-sueno-con-los-ojos-abiertos/

Bishop, C. (2021). La caja negra, el cubo blanco, la zona gris: Las exhibiciones de danza y la atención de la audiencia. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (35), 43-69.

Blanco Pérez, M. (2021). Cine y semiótica transdiscursiva. El cine digital en la era de las multipantallas: un nuevo entorno, un nuevo espectador. *Comunicación y Sociedad, 18*, e7886. https://doi.org/10.32870/cys.v2021.7886

Blanke, O., & Metzinger, T. (2009). Full-body illusions and minimal phenomenal selfhood. *Trends in cognitive sciences*, *13*(1), 7-13.

Blatt, B. (2010). Reflexión crítica sobre la película Los rubios de Albertina Carri. *La BloGoteca de Babel*, *1*(1), 13, 1-5.

Bodei, R. (2019). *La forma de lo bello*. Antonio Machado Libros.

Boltanski, L. (1999). *Distant Suffering: Morality, Media and Politics.* Cambridge University Press.

Borba, E. Z. (2020). Audiovisuales ampliados en la realidad virtual: inmersión, multisensorial y escenarios 360. *Sphera Publica*, *1* (20), 78-94.

Boulaghzalate, H. (2015). *Espectros de lo real. Virtualidad y mundos posibles en la literatura y el cine posmodernos*. Universitat Autònoma de Barcelona.

Bradshaw, P. (2015). Man With a Movie Camera review–visionary, transformative 1929 experimental film. *Guardian, July*, *30*. https://www.theguardian.com/film/2015/jul/30/man-with-a-movie-camera-review

Brea, J. L. (2000). Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia. Acción Paralela, (5).

Brey, P. (2000). Theories of technology as extension of human faculties. In C. Mitcham (Ed.), *Metaphysics, Epistemology, and Technology* (Research in Philosophy and Technology, Vol. 19, pp. 59–78). Elsevier/JAI Press.

Bruzzi, S. (2006). *New Documentary: A Critical Introduction.* Routledge

Buñuel, L. (2008) *Mi último suspiro.* Debolsillo

Burton, A.(2005).Introduction: Archive Fever, Archive Stories. In A. Burton (Ed.), *Archive stories: Facts, fictions, and the writing of history* (pp. 1–25). Duke University Press.

Busto Miramontes, B. (2012). El poder en el folklore: los cuerpos en NO-DO (1943-1948). *Trans: Revista Transcultural de Música, 16,* 1–30.

Bustos, G. (2010). La irrupción del testimonio en América Latina: intersecciones entre historia y memoria. Presentación del dossier "Memoria, historia y testimonio en América Latina". *Historia Crítica*, (40), 10-19.

Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of sex*. Routledge.

Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós

Cameron, I. & Shivas, M. (2017, mayo). Entretien avec Jean Rouch : On appelle cela le cinéma-vérité. *Positif,* 31-33, 32. http://distant.bu.univ-rennes2.fr/magazines/entretien-avec-jean-rouch-on-appelle-cela-le/docview/1911174080/se-2

Campos, L., & López, L. (2004). Identidad y memoria urbana. Recuerdo y olvido, continuidades y discontinuidades en la ciudad. *Revista de urbanismo*, (10), 22-24.

Candau, J. (2002). *Antropología de la memoria*. Ediciones Nueva Visión.

de Carvalho Amaro, G. (2015). Conciliando el tangible con el intangible: una reflexión integral sobre el patrimonio. *Erph_ Revista electrónica De Patrimonio Histórico*, (15), 4–22. https://doi.org/10.30827/erph.15.2014.3513

Castells, M. (1997). *The Power of Identity* (Vol. 2 de *The Information Age: Economy, Society and Culture*). Blackwell.

Castells, M. (2000) Fin del Patriarcado en el Capítulo IV Volúmen III de La Era de la Información. Siglo XXI Editores, 159-269.

Castañares, W. (2011). Realidad virtual, mímesis y simulación. *CIC. Cuadernos de información y comunicación*, *16*, 59-81.

Català, J. M. y Cerdán, J. (2007). Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy. *Archivos de la filmoteca*, *57*, 6-25.

Català, J. M. (2010). Panoramas desde el puente: Nuevas vías del documental. *Doc. Documentalismo en el siglo XXI*, 33-52.

Català, J. M. (2012). El murmullo de las imágenes. *Imaginación, documental y silencio*, Shangrila.

Català, J. M. (2013). Realismo ciborg. Formas del documental contemporáneo. *TELOS. Cuadernos de Comunicación e Innovación,* (96), 1-3.

Català, J. M. (2015). Documental expandido. Estética del pensamiento complejo. En *Fronteras expandidas: El documental en Iberoamérica* (Vol. 1, pp. 17-40). Editorial Pontificia Universidad Javeriana / Alados.

Català, J. M. (2017). *Viaje al centro de las imágenes. Una introducción al pensamiento esférico.* Shangrila.

Català, J. M. (2018). Figuras de la memoria (colectiva): Los documentales como palacios de la memoria. *Revista Eletrônica do Programa de Mestrado em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero*, *20*(41), 1-38.

Català, J. M. (2021) *Posdocumental. La condición imaginaria del cine documental.* Shangrila.

Català, J. (2025). *La imaginación artificial: La imagen más allá de la imagen*. Cátedra.

Caquard, S. (2013) Cartography I: Mapping narrative cartography. *Progress in Human Geography*, 2013, *vol. 37*, no 1, 135-144.

Centro de Documentación e Investigación. (s.f.). Archivo del Terror. https://www.cipdh.gob.ar/memorias-situadas/lugar-de-memoria/archivo-del-terror/

Chapman,J. (2009). *Issues in contemporary documentary* . Polity press.

Chartier, J. P. (1947). Les films à la première personne et l'illusion de réalité au cinéma. *La revue du cinéma*, *4*, 32-35.

Chávez, H. (2023). Antropología transmedia: el documental interactivo y el trabajo de campo con dispositivos digitales. En S. Uribe, P. Bermúdez , & F. Passareli (Eds.), *Antropología audiovisual en América Latina: Experiencias teóricas y metodológicas* (pp. 133-170). Universidad Politécnica Salesiana.

Choay, F. (2001). *Alegoría del patrimonio*. Gustavo Gili.

Choay, F. (2015). *Alegoría del patrimonio*. *Cuatro cuadernos: Apuntes de arquitectura y patrimonio* https://cuatrocuadernos.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/10/i-07-alegorc3ada-del-patrimonio.pdf

Chóliz, M. (2005). Psicología de la emoción: el proceso emocional. *Universidad de Valencia*, www.uv.es/=choliz

Cidade da Cultura de Galicia. (s. f.). *Foto de Emmanuel Lubezki* [Fotografía]. https://www.cidadedacultura.gal/es/evento/carne-y-arena-virtualmente-presente-fisicamente-invisible

Cine Las Americas. (2024, 8 de julio). *Berta soy yo. Q&A with Katia Lara* [Video]. YouTube.https://www.youtube.com/watch?v=OmNqagsQL5o

CNN en Español. (2012, 8 de febrero). *Las claves del conflicto entre Gran Bretaña y Argentina por las Malvinas*. https://cnnespanol.cnn.com/2012/02/08/las-claves-del-conflicto-entre-gran-bretana-y-argentina-por-las-malvinas/s/

Cobos, E. (2016). El erotismo. En *Actas 4º Congreso Estatal FIIO sobre identidad de género vs. identidad sexual* (pp. 132-135). Castelló de la Plana, España: Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions. https://elibro.net/es/ereader/uab/51615

Cock Peláez, A. (2012). *Retóricas del cine de no ficción en la era de la postverdad* [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona]. Repositorio institucional de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Collado, E. (2013). El cine y su resonancia en el espacio: Una aproximación al cine expandido contemporáneo en España. *Arte y políticas de identidad*, *8*, 115-136.

Corner, J. (1996). *The art of record: A critical introduction to documentary*. Manchester University Press.

Corner, J. (2008). Documentary studies: Dimensions of transition and continuity. En T. Austin & W. de Jong (Eds.), *Rethinking documentary: New perspectives, new practices* (pp. 13–28). Open University Press.

Costa, C. y Piñeiro, T (2012). Nuevas narrativas audiovisuales: multiplataforma, crossmedia y transmedia. El caso de Águila Roja (RTVE). *Revista ICONO 14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, *10* (2), 102-125.

Crisi profughi: al MoMA il Mapping Journey Project di Bouchra Khalili. (s. f.). [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=0FRjM61xuH8

Cruz-Pichardo, L., & Burgos-Díaz, S. (2025). Adecuación del marco legal educativo dominicano a los intereses de la dictadura de Rafael Trujillo, 1930-1961. *Actas Iberoamericanas en Ciencias Sociales*, *3*(3), 50-59

Cuevas, J. A. B. (2000). El No-Do, hoy. *Cuadernos de documentación multimedia*, *9*, 16.

De Baecque, A. (2018). André Bazin et la politique des auteurs. *Critique*, (10), 802-813.

Cvetkovich, A. (2018). *Un archivo de sentimientos: trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Ediciones bellaterra.

Darwin, C. (1852). La expresión de las emociones en el hombre y en los animales. Tomo primero. Francisco Sempere y Cª Editores.

Davidson, D. et al (2010). *Cross-media communications: An introduction to the art of creating integrated media experiences*. Lulu.com.

Debord, G. (2003). *La sociedad del espectáculo*. 1967. Pre-textos.

De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano: artes de hacer. I* (Vol. 1). Universidad iberoamericana.

Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2 L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Devaux, F. (1990). *L'homme à la caméra de Dziga Vertov*. Yellow now.

D'Haese, J. (2017). *Franco y la Guerra Civil Española: La Historia Del Momento Más Oscuro de España*. 50Minutos.es. Lemaitre Publishing. *ProQuest Ebook Central*, http://ebookcentral.proquest.com/lib/uab/detail.action?docID=6553989.

Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Paidós.

Didi-Huberman, G. (2023). *Épisode 1/5 : Georges Didi-Huberman : « Penser les images, c'est penser un recommencement »*. Radio France. https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/par-les-temps-qui-courent/georges-didi-huberman-philosophe-et-historien-de-l-art-5902122

Dolan, D., & Parets, M. (2016). *Redefining the axiom of story: The VR and 360 video complex*. TechCrunch. http://techcrunch.com/2016/01/14/redefining-the-axiom-of-story-the-vr-and-360-complex

Duque, C. F. A. (2011). Las mutaciones del espectador. El cine como estética de la multitud. *Comunicación*, (28), 59-72.

Duroux, R. (2016). El dibujo infantil en las guerras del siglo XX. *Travaux et Documents Hispaniques, TDH*, *7*.

Duve de, T. (1987). Performance ici maintenant: l'art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre. *Essais dates*, La Différence,.

Eco, U.(2005) *Historia de la belleza.* Lumen.

El Comercio (2023, 5 de enero). *La diablada pillareña cobra fuerza tras el confinamiento por COVID-19*. https://www.elcomercio.com/actualidad/ecuador/diablada-pillarena-fuerza-confinamiento-covid19/

El Destape. (2023, 26 de julio). *Un recorrido por la naturaleza más impactante con un mensaje para las generaciones futuras*. de https://www.eldestapeweb.com/turismo/argentina/un-recorrido-por-la-naturaleza-mas-impactante-con-un-mensaje-para-las-generaciones-futuras-202372612180

Escobar, G. (2021). Testimonio at 50. *Latin American Perspectives*, *48*(2), 17-32.

Farmer, P. (2003), Pathologies of Power: Health, Human Rights, and the New War on the Poor. North American Dialogue, 6: 1-4. https://doi.org/10.1525/nad.2003.6.1.1

Felman, S., & Laub, D. (1992). *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. Routledge.

Fenoll, V. (2018). Animación, documental y memoria. La representación animada de la dictadura chilena. *Cuadernos.info, (43),* 45-56. https://doi.org/10.7764/cdi.43.1381

Fernández, J. G. (2021). Imperio, colonia y dictadura: Una lectura poscolonial de la formación histórica del fascismo español. *Open Library of Humanities*, *7*(1).

Flaherty, R.(1939) *La función del documental. www.documentalis-tas.org*

Flores, S. N. (2011). Sujetos en la historia: el nuevo cine latinoamericano y la frontalidad del discurso.

Fontal, O. (2007). El patrimonio cultural del entorno próximo. Un diseño de sensibilización para secundaria. Universidad de Valladolid, España. Área de Didáctica de la Expresión Plástica, 31-47.

Fontcuberta, J.(2016) El beso de Judas: Fotografía y verdad. Gustavo Gili.

Franzoso, M. (2019). Soñar con los ojos abiertos. Punteo para una (re) construcción de la poética de Fernando Birri. *Rassegna iberistica*, (112), 481-489.

Freud, S. (1899). Sobre los recuerdos encubridores. *Obras completas*, *3*, 297-315.

Fuller, M. (2005). *Media ecologies: Materialist energies in art and technoculture*. MIT Press.

Galloway, D., McAlpine, K. B., & Harris, P. (2007). From Michael Moore to JFK Reloaded: Towards a working model of interactive documentary. *Journal of Media Practice,* 8(3), pp. 325-339.

Galtung, J. (1969). Violence, Peace, and Peace Research. *Journal of Peace Research*, *6*(3), 167–191. http://www.jstor.org/stable/422690.

Gandásegui, M. A. (2009). Imperialismo norteamericano y la invasión a Panamá de 1989. *Tareas*, (133), 77-89.

García-García, E. A., & Camacho Fuenmayor, M. (2024). *Kueka, rito de paso en el arte*. En EX±ACTO. VI Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV 2024 (pp. 421–428). Valencia, España: ANIAV. https://doi.org/10.4995/ANIAV2024.2024.17704

García, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo.

García, P. (2011). El patrimonio cultural. Conceptos básicos. *Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza*.

García Rodríguez, L. (2016). Belleza y degradación del cuerpo humano en dos estéticas cinematográficas. El tiempo embalsamado. *Valenciana*, *9* (17), 189-214.

Gareis, I. (2005). Identidades latinoamericanas frente al colonialismo. Una apreciación histórico-antropológica: Introducción al dossier. *Indiana*, *22*, 9-18.

Garibotto, V. y Gómez, A. (2006). Más allá del "formato memoria": la repostulación del imaginario postdictatorial en Los rubios de Albertina Carri. *Contracorriente,* vol. 3, no. 2, pp.107-126.

Garrard-Burnett, V., & Garrard, V. (2010). *Terror in the land of the holy spirit: Guatemala under General Efrain Rios Montt 1982-1983* (Vol. 7). Oxford University Press.

Garzón López, P. (2013). Pueblos indígenas y decolonialidad: sobre la colonización epistemológica occidental. *Andamios*, *10*(22), 305-331.

Garzón Real, B. (2015). Operación Cóndor: 40 años después.

Gaudenzi, S. (2013). The interactive documentary as a living documentary. *Doc On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, (14), 9-31.

Gaudenzi, S. (2013). *The Living Documentary: from representing reality to co-creating reality in digital interactive documentary* (Doctoral dissertation, Goldsmiths, University of London).

Gaudenzi, S. (2009). *Interactive Documentary: towards an aesthetic of the multiple.* Propuesta pre-doctoral no publicada. Goldsmith University.

General Iberoamericana. (s. f.). *Clasificación de países miembros de la Cumbre Iberoamericana*. https://segib.org/es/cumbres-iberoamericanas/

Getgen, J. (2007). Verdades no contadas: la exclusión de las esterilizaciones forzadas del informe final de la comisión de la verdad peruana. *Fundación Herbert Morote,* https://www. verdadyreconciliacionperu. com/admin/files/articulos/745_digitalizacion. pdf.

Getino, O. y Solanas, F. (1969). Hacia un tercer cine. *Revista Tricontinental*, *13*, 107-132.

Ghierra, A. (2025). *Entrevista sobre Montevideo inolvidable* [Video].

https://www.youtube.com/watch?v=yn1JjOlzVEE

Gibson, C. (1966). *The Aztecs under Spanish rule*. Stanford University Press.

Gifreu, A. (2010). El documental interactivo. Una propuesta de modelo de análisis (Pre-tesis, Universitat Pompeu Fabra). Recuperado de http://goo.gl/ViDWPQ

Gifreu, A. (2011). El documental multimedia interactivo como discurso de la no ficción interactiva. Por una propuesta de definición y categorización del nuevo género emergente. *Hipertext. net*, (9).

Gifreu, A. (2014). El documental interactivo: evolución, caracterización y perspectivas de desarrollo: (ed.). Barcelona, España: Editorial UOC. https://elibro.net/es/ereader/uab/57634

Goldstein, J. y Rayner, J. (1994). The politics of identity in late modern society. *Theory and Society*, 367-384.

Gómez, J. B. (2014). De las mediaciones a los medios. Reflexión sobre las tecnologías comunicacionales más allá del sentido, a propósito de McLuhan. *Razón y palabra*, (88).

Gomes, W. (2004). La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. *Significação: Revista de cultura audiovisual*, *31*(21), 85-105.

Gómez, P. (2003). *Identidad cultural*. En A. Aguirre Baztán (Coord.), *Diccionario temático de antropología cultural* (p. 279-284.). Delta Publicaciones. https://elibro.net/es/ereader/uab/227442

Gómez Suárez, Á. (2016). *Etnicidad, cultura e identidades de género: Los Bijagós (Guinea Bissau) y los Zapotecas (México)*. En *Actas 4º Congreso Estatal FIIO sobre identidad de género vs. identidad sexual* (p. 184). Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions. https://elibro.net/es/ereader/uab/51615?page=184

González, I. (2000). Conservación de bienes culturales. *Teoría, historia, principios y normas*. Ediciones Cátedra.

González Iñárritu, A. (2017). *Carne y arena* [Instalación de realidad virtual]. https://phi.ca/fr/carne-y-arena-es

González Iñárritu, A. (2017). *Discurso de agradecimiento tras recibir el Oscar* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=jGI-nCuQuFY

González, N. (2006). *L'ús didàctic i el valor educatiu del patrimoni cultural* (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.

Graff, S. (2020). *Le cinéma-vérité: films et controverses*. Presses universitaires de Rennes.

Grierson, J., y Hardy, F. (1971). *Grierson on Documentary.* Berkeley, University of California Press.

Gutiérrez, D., y Hernández, L. A. (2003). Potencial de la Realidad Virtual en el ámbito del Patrimonio.*Revista PH. 46,* 1-9.

Hall, S y Gay, P. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu Editores.

Hall, S. (2013). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (ed.). Instituto de Estudios Peruanos.

Hanich, J. (2019). When viewers drift off: A brief phenomenology of cinematic daydreaming. *The structures of the film experience by Jean-Pierre Meunier*, 336-352.https://doi.org/10.2307/j.ctvpbnq82.21

Hansen, M. (2004). *New philosophy for new media*. MIT Press.

Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos editorial.

Harrison, R. (2013). *Heritage: critical approaches*. Routledge.https://doi.org/10.4324/9780203108857

Hayles, N. K. (2017). *Unthought: The power of the cognitive nonconscious*. University of Chicago Press.

Hernández, C. (1997). Nuevas lecturas del arte desde el rostro femenino. Autorretrato / Frida Kahlo. *Revista de Arte y Estética Contemporánea, 1*, 79-91.

Hernández, C. M. (2009). La invasión norteamericana de Panamá. *Anuario del Centro de Estudios Históricos Profesor Carlos SA Segreti*, (9), 357-374.

Hernández, L. A., y Gutiérrez, D. (2003). Potencial de la Realidad Virtual en el ámbito del Patrimonio. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, *11*(46), 50-58.

Herrera, M. M. (Directora). (2017). *La otra orilla – Un mismo lugar* [Documental transmedia interactivo]. https://www.laotraorilla.com.co/proyecto.html

Hill, Jonathan D. (1996): Introduction: Ethnogenesis in the Americas, 1492-1992. En: Hill, Jonathan D. (ed.):History, Power, and Identity. Ethnogenesis in the Americas, 1492-1992, I University of Iowa Press, 1-19.

Hirsch, M. (2008). The generation of postmemory. *Poetics today*, *29*(1), 103-128.

Hirsch, M. (2021). Marcos familiares, fotografía, narrativa y posmemoria: (ed.). Prometeo Libros.

Homand, J. (2016). Berta Cáceres y el mortal costo de defender la tierra y la vida. *Ecología política*, (51), 124-129.

Hunsihuay, R. J. T., & Joel, R. (1980). *El campesinado durante los gobiernos militares de Juan Velasco Alvarado (1968-1975) y Francisco Morales Bermúdez (1975-1980)* (Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle).

Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York University Press.

Jelin, E.(2000) Memorias en conflicto. *Revista Puentes*, *1*, 6-13.

Jelin, E. (2001). Historia, memoria social y testimonio o la legitimidad de la palabra. *Iberoamericana (2001-)*, *1*(1), 87-97.

Jelin, E. (2012). *Los trabajos de la memoria* (Segunda edición.). Instituto de Estudios Peruanos.

Jofre, C. M. (s. f.). *Imágenes, filtros y estetización en redes sociales: Reflexiones e impacto psicológico*. *Reflexiones*, 1–15.

Jung, C. G. (1995). *El hombre y sus símbolos.* Paidós.

Jurado González, J. (2015). Estrategias de legitimación de la dictadura franquista a través de los medios audiovisuales (1936-1975) [Tesis doctoral,Universidad Carlos III de Madrid]

Kant, I. (1876). *Crítica del juicio, seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime* (Vol. 1). Librerías de Francisco Iravedra.

Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004). Intangible heritage as metacultural production. *Museum International, 56*(1–2), 52–65. https://doi.org/10.1111/j.1350-0775.2004.00458.x

Klinger, B. (2012). Cave of forgotten dreams: Meditations on 3D. *Film Quarterly*, *65*(3), 38-43.

Kliun, M. S. (2016). Reflexiones sobre la toma de declaración testimonial a niños/as adolescentes. *Intercambios*.

Krauss, R.(1979).Sculpture in the Expanded Field, *The MIT Press,*8 , 30-44.

Lacan, J. (1953). Lo simbólico, lo imaginario y lo real. *De los nombres del padre*, 11-64.

LaCapra, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma* (M. A. Galmarini, Trad.). Nueva Visión.

Lagos Labbé, P. (2011). Ecografías del "Yo": documental autobiográfico y estrategias de (auto) representación de la subjetividad.Comunicación y medios, 24, 60-80. https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/123614

Lagunas, S. (2023). Usos y tendencias de la animación documental en el siglo xxi en América

Lamrani, S. (2023). Los Estados Unidos orquestaron el golpe de Estado de 2009 *Amerika, 25*. https://doi.org/10.4000/amerika.16624

LA NACION. (2023, 14 de julio). *Maravillas Argentinas. El documental para descubrir el país y viajar de una manera diferente*. Recuperado el 21 de agosto de 2025 de https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/maravillas-argentinas-el-documental-para-descubrir-el-pais-y-viajar-de-una-manera-diferente-nid14072023/

Landsberg, A. (2004). *Prosthetic memory: The transformation of American remembrance in the age of mass culture*. Columbia University Press.

Lanza, P. . (2013). La cámara y el sujeto: sobre el direct cinema. *Cine documental,* 8, 72-87.

Lanza, P. (2016). La ética de la representación en el documental. *Ética y Cine Journal*, *6*(1), 41-50

Lastra, M. S. (2024). Ecos de la denuncia. Activismo transnacional y violaciones a los derechos humanos en México 1975-1983. *Dicere*, (6), 95-108.

Latina. En . En Márquez, O. C., Parras, A. P., y Martínez, E. H. *Visiones contemporáneas: narrativas, escenarios y ficciones,* Editorial Fragua, 336-349.

León, I. (2017). Ambientes de aprendizaje hipermediales: Categorización y posibilidades pedagógicas. Folios, (13), 89-100. https://doi.org/10.17227/01234870.13folios89.100

Liandrat-Guigues, S. y Leutrat, J.L. (2003). *Cómo pensar el cine.* Cátedra.

Lida, C. E., Crespo, H. G., & Yankelevich, P. (2007). *Argentina, 1976: Estudios en torno al golpe de estado*. El Colegio de México AC.

Liestøl, G. (2009). Situated simulations: A prototyped augmented reality genre for learning on the iPhone. *International Journal of Interactive Mobile Technologies (iJIM)*, *3*, 24-28.

Lira Montt, C. (1995). *Título del libro o artículo original*. [Citado en Stolcke, V., 2009].

Lloga Sanz, C. G. (2020). Los modos del cine documental. Análisis de tres modelos. *Aisthesis*, 67, 75-102.

Lonjon, C. (2017). Filmer un processus cartographique. *Les chantiers de la création. Revue pluridisciplinaire en Lettres, Langues, Arts et Civilisations*, (10).

López Acón, O. (2024). Conflictividad y formas de protesta obrera en La Habana durante la dictadura de Fulgencio Batista (1952-1958). *Historia contemporánea*, *76, 1019-1052 https://doi.org/10.1387/hc.23759*

Lora, M. G. (2002). La fascinación por la violencia televisiva. *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, *1*(1), 131-147.

Machado, A. (2008). Convergencia y divergencia de los medios. *Revista Miradas,* p. 73-88. http://www.eictv.co.cu/miradas/index/

Manovich, L. (2001). *El lenguaje de los nuevos medios. La imagen en la era digital*. Paidós.

Manrique, C. A. M. (2005). Los gobiernos militares de Marcos Pérez Jiménez y Gustavo Rojas Pinilla: nacionalismo, anticomunismo y sus relaciones con los Estados Unidos (1953–1957). *Historia y espacio*, *1*(25), 2

Marín, A. (2021). El documental inmersivo: comprender el fenómeno en los relatos de no ficción a través de una propuesta de tipología. *Profesional de la información, v.30*, n.4, 4. Disponible en: http://doi.org/10.3145/epi.2021.jul.11

Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.

Martínez, E. (2012). Hablar al hueco: silencio y memoria en la última dictadura argentina. *45*, (6), 105-122.

Martínez, M. (2008). Las Hurdes de Cáceres y Las Hurdes de Luis Buñuel: La analogía como denuncia social y conmoción artística, *Luciérnaga Audiovisual, Año I. No. 1*, 1-8.

McLuhan M., Fiore, Q. (1987). *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*. Barcelona: Paidós

McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano.* Paidós

Meda, J. (2014). Los dibujos infantiles como fuentes históricas: perspectivas heurísticas y cuestiones metodológicas. *Rev. Bras. Hist. Educ*, 139-165.

Mediamorfosis. (s. f.). *Masquerade*. https://mediamorfosis.net/espectaculo/masquerade/

Mejía, J. M. (2018). Reflexiones en torno a los procesos de patrimonialización del patrimonio cultural inmaterial. *PatryTer*, *1*(2), 72-83.

Mekdjian, S. y Olmedo, E.(2016). *Médier les récits de vie. Expérimentations de cartographies narratives et sensibles*. *M@ ppemonde*, n° 118. https://shs.hal.science/halshs-01242536v1

Michelson, A. (1984). *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*. Berkeley, Ca.: University of California Press

Mignolo, W. D. (2007). *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Gedisa Editorial.

Ministerio de Cultura y Deporte. *Archivo histórico de NO-DO*. Gobierno de España. https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/cine/mc/fe/colecciones/fondosfilmicos/colecciones-destacadas/archivo-historico-de-no-do.html

Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. (2023, 28 de septiembre). *Colombia gana en Cannes con una serie documental sobre turismo* [Noticia]. https://www.mincit.gov.co/prensa/noticias/turismo/serie-documental-finding-encanto-gana-en-cannes

Miñoso, Y. E. (2016). De por qué es necesario un feminismo decolonial: Diferenciación, dominación co-constitutiva de la modernidad occidental y el fin de la política de identidad. *Solar*, *12*(1), 141–171.

Molano, O. L. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. *Revista opera*, (7), 69-84.

Morin, E.(1956) *Le cinéma et l'homme imaginaire*. Éditions de Minuit.

Morris, E. (2008, 3 de abril). *Play it again, Sam (Re-enactments, Part One)*. The New York Times. https://archive.nytimes.com/opinionator.blogs.nytimes.com/2008/04/03/play-it-again-sam-re-enactments-part-one/

Musée Gassendi. (s. f.). *Till Roeskens*. https://www.musee-gassendi.org/fr/les-oeuvres-sur-le-territoire-local/till-roeskens/

Mutchinick, M., y Noriega, E. B. (2020). Montaje en profundidad: abrir el archivo para hacer ver. *Arkadin*.

Nash, M. (2004). *Mujeres en el mundo: historia, retos y movimientos* (Vol. 247). Alianza editorial.

Nash, K. (2012). Modes of interactivity: analysing the webdoc. *Media, culture & society*, *34*(2), 195-210.

Nash, K. (2018). Virtually real: exploring VR documentary. *Studies in documentary film*, *12*(2), 97-100.

National Geographic Society. (2022, 14 de enero). *Nat Geo lanza tráiler de documental sobre pueblos indígenas que buscan proteger su territorio ancestral en Chile* [Nota de prensa]. https://news.nationalgeographic.org/nat-geo-lanza-trailer-de-documental-sobre-pueblos-indigenas-que-buscan-proteger-su-territorio-ancestral-en-chile/

Navarro, M. F. (2014). Operación Cóndor: Antecedentes, formación y acciones. *Ab Initio: Revista digital para estudiantes de Historia*, *5*(9), 153-179.

Nichols, B. (1983). The voice of documentary. *Film quarterly*, *36*(3), 17-30.

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

Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Indiana University Press.

Noticiarios y Documentales (NO-DO). (1955, diciembre). *Navidad en Liétor* [Noticiario cinematográfico]. Archivo Histórico de RTVE. https://www.rtve.es/play/videos/archivo-historico/

Noticiarios y Documentales (NO-DO). (1961, 8 de mayo). *NO-DO 957A* [Video]. YouTube. Recuperado el 8 de marzo de 2026 de https://www.youtube.com/watch?v=n21fLPbhV3o

Nora, P. (2008). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Ediciones Trilce.

Olivo, R. G. (1992). El nuevo cine latinoamericano (1955-1973): Fuentes para un lenguaje. *Comunicación y Sociedad (CEIC, Université de Guadalajara)*, (16-17), 105-126.

Olmedo, É.(2021).À la croisée de l'art et de la science : la cartographie sensible comme dispositif de recherche-création, *Mappemonde*, nº 130, http://journals.openedition.org/mappemonde/5346

Ortega, M.L. (2008), *Notas en torno a un concepto*, en Ortega, M.L. y García, N. Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto, T&B Editores, 18.

Ortiz, V. H. (2021). El cuerpo como propuesta de análisis fílmico en dos documentales chilenos de post-dictadura de segunda generación. *ANIAV-Revista de Investigación en Artes Visuales*, (9), 25-38.

Osuna, M. F. (2017). Políticas de la última dictadura argentina frente a la "brecha generacional". *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud,* 15 (2), pp. 1097-1110. DOI:10.11600/1692715x.1522012082016

Pachón, X. (2009). La infancia perdida en Colombia: los menores en la guerra. *Bogotá: Universidad Nacional de Colombia*. https://pdba.georgetown.edu/CLAS%20RESEARCH/Working%20Papers/WP15.pdf

Palacios, J. C. (2013). Dictaduras y gobiernos autoritarios en Iberoamérica en el siglo XX: Violencia, derechos humanos y procesos de construcción de la memoria. *Diálogos latinoamericanos*, (20), 162-181.

Parisí, E. R. y Manzi, A. C. (2013). Golpe de Estado en Argentina (1976/1983): Consecuencias sociales, culturales y psicológicas. *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos*, *24*(1-2), 159-170.

Peláez, A. C. (2020). *Retóricas del cine de no ficción en la era de la posverdad*. [Tesis de doctorado].Universidad de Antioquia

Peláez-Ballestasa, I. y Tovarb, J. M. H (2008). Iberoamérica: procesos de intercambio cultural y biológico, *Reumatología Clínica, 4*(Supl 4), pp.3-7

Pena-Rodríguez, A. (2012). Cine, fascismo y propaganda. Una aproximación histórica al Estado Novo portugués. *Revista Latina de Comunicación Social*, (67), 207-228.

Peñalba, J. L. (2005). Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural. *Arte, individuo y sociedad*, *17*, 177-206.

Pérez, J. S. (2024). Historia del feminismo: la revolución de las mujeres: de la ilustración a la globalización: (1 ed.). Madrid, Los libros de la Catarata. https://elibro.net/es/ereader/uab/252938

Piedras, P. (2010). El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo. Modos de representar lo autobiográfico en ciertos documentales latinoamericanos. *Cine Documental*, *1*.

Plantinga, C. (2011). *Documental*. *Revista Cine Documental*, (3) 1–11. https://www.revista.cinedocumental.com.ar/3/traduccioni.html

Plantinga, C. R. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Plutchik, R. (1980). A general psychoevolutionary theory of emotion. *Emotion: Theory, research, and experience*, *1*.

Portelli, A. (1991). Lo que hace diferente a la historia oral. *La historia oral*, 36-51.

Prats, L. (1998). El concepto de patrimonio cultural. *Política y sociedad*, *27*(1), 63-76.

Quijano, A. (2000). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina* (Vol. 13). Clacso.

Quiroga, R. (2023, Feb 23). "El Eco", de Tatiana Huezo, una historia tan íntima que resulta universal. *CE Noticias Financieras* https://www.proquest.com/wire-feeds/el-eco-de-tatiana-huezo-una-historia-tan-íntima/docview/2779764367/se-2

Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: Estética y política* (M. Padró, Trad.). Prometeo Libros.

Rajas, M. (2005). Introducción al análisis retórico del texto fílmico. *ICONO 14, Revista de comunicación y tecnologías emergentes*, *3*(1), 59-74.

Rascaroli, L. (2014). El cine subjetivo y el ojo de la cámara. *Cine documental*, 145-179.

Real Academia Española. (s. f.). *Real Academia Española*. https://www.rae.es/

Redondo, C. G. (2013). *Procesos de patrimonialización en el arte contemporáneo: diseño de un artefacto educativo para la identización* (Doctoral dissertation, Universidad de Valladolid).

Reinstädler, J. (2011). Escribir después de la dictadura: la producción literaria y cultural en las post dictaduras de Europa e Hispanoamérica: (ed.). Frankfurt am Main, Editorial Iberoamericana / Vervuert. Recuperado de https://elibro.net/es/ereader/uab/36989

Renov, M. (2010). Hacia una poética del documental. Traducción de Soledad Pardo. *Revista Cine Documental, n. º1*, pp.1-29 https://revista.cinedocumental.com.ar/1/traducciones.html

Restall, M. (2003). *Seven myths of the Spanish conquest*. Oxford University Press.

Rey, R. (2018, 3 de marzo). *Entrevista a Lola Arias, directora de Teatro de guerra*. Cinemaldito.
https://www.cinemaldito.com/entrevista-a-lola-arias-directora-de-teatro-de-guerra/

Rhodes, C. (2002). *Outsider art: alternativas espontáneas*. Destino Ediciones.

Risques Corbella, M. (2015). La dictadura franquista. *Revista Reflexão e Ação, 23*(2), 170–197.

Rivera, M. (Directora). (2021). *Oficios Creativos* [Docuweb]. Recuperado el 18 de abril de 2024 de https://www.oficioscreativos.mx/index.php

Rocamora, P. (2011). *Freud y la hipnosis. Hipnológica (4), 4-14*.

Rodríguez, M. I., Paíno, A. y Jiménez, L. (2016). El soporte multiplataforma como clave de éxito de la Narración Transmedia. Estudio de caso del webdoc Las Sinsombrero. *Icono 14. Revista de Comunicación y Tecnologías Emergentes, 2016, vol. 14, núm. 2, 304-328*.

Rodríguez, L. (2009). La Historia que debía enseñarse durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983). *Antíteses 2*(3), 227-256.
https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9183/pr.9183.pdf

Rosique-Cedillo, G., & Barranquero-Carretero, A. (2015). Periodismo lento (slow journalism) en la era de la inmediatez. Experiencias en Iberoamérica. *El profesional de la información*, *24*(4).

Rothenberg, D. (1993). Hand's End: Technology and the Limits of Nature. Berkeley: University of California Press

Rovira, L. (2022). La identidad étnica: Notas sobre una otredad revisitada. *Textos y Contextos desde el sur*, (10), 123-132.

RTVE. (2015). *Ingeniería romana: Ciudades* [Video]. https://www.rtve.es/play/videos/ingenieria-romana/ciudades/5789531/

RTVE. (2015). *Ingeniería romana 360º: Foro de Caesar Augusta* [Video]. RTVE Play. https://www.rtve.es/play/videos/ingenieria-romana/ingenieria-romana-360-foro-caesar-augusta/4985866/.

RTVE. (2017). *Las Sinsombrero* [Docuweb]. https://www.rtve.es/lassinsombrero/es/webdoc/

Ruffinelli, J. (2010). Yo es/soy "el otro": Variantes del documental subjetivo o personal. *Acta sociológica*, (53), 59-81. https://doi.org/10.22201/fcpys.24484938e.2010.53.24299 revistas.unam.m

Ruiz-Vargas, J. M. (2006). Trauma y memoria de la Guerra Civil y de la dictadura franquista. *Hispania Nova, 6*, 299–336.

Ruiz, C. T., & Garcia, R. G. (2013). Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, (21), 226-235.

Russell, C. (1999). *Experimental ethnography: The work of film in the age of video*. Duke University Press.

Russell, C. (2018). *Archiveology: Walter Benjamin and archival film practices*. Duke University Press.

Russo, E. A. (2017). Paz Encina: el gesto de recordar. *Arkadin*, (6), 26-41.

Ruszev, S. (2021). Tracing Embodied Narrative in VR Experiences. *Cinergie–Il Cinema E Le Altre Arti*, *10*(19), 9-20.

Sabín, J. M., Rodríguez, J. M. S., & Sandoica, E. H. (1997). *La dictadura franquista (1936-1975)* (Vol. 10). Ediciones AKAL.

Sahagún, C. D. (2006). Análisis del testimonio como fuente oral: género y memoria. *Encuentro de Latinoamericanistas Españoles (12. 2006. Santander): Viejas y nuevas alianzas entre América Latina y España*, pp. 1137-1145

Sáez, F. A. (2008). Algunos aspectos de los imaginarios sociales en torno al inmigrante. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, (39), 1-40.

Saldaña, M. I. (2005). Trauma social y memoria colectiva. *Historia Actual Online*, (6), 13, pp.169-175

Samuel, R. (1994). *Theatres of memory: Past and present in contemporary culture*. Verso Books.

Sau, V. (2001). *Diccionario ideológico feminista* (Vol. 2). Icaria Editorial.

Saz, S. M. (2018). La recuperación de la memoria histórica. Las mujeres olvidadas de la generación del 27. *El español por el mundo*, (1), 301-316.

Secretaría de Administración y Finanzas (SAF). (2020). *Población en situación de pobreza extrema por alcaldía en la Ciudad de México*. Excélsior. https://www.excelsior.com.mx/comunidad/iztapalapa-la-alcaldia-con-mas-habitantes-en-pobreza-extrema-en-la-cdmx/1702909

Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños.

Sevilla, A. (2017). *Riesgos de la patrimonialización. Una reflexión*. En M. L. Pérez Ruiz & A. Machuca (Eds.), *La patrimonialización ¿un nuevo paradigma?* (pp. 27–33). Boletín del Colegio de Etnólogos y Antropólogos Sociales. https://www.academia.edu/37906850/Bolet%C3%ADn_2017_La_patrimonializaci%C3%B3n_un_nuevo_paradigma

Silva, J. A. (2014, 17 de junio). *Ambiente: el pueblo mayagna y su bosque podrían desaparecer en Nicaragua*. Noticias en Español. https://link.gale.com/apps/doc/A371705783/IFME

Simó, Á. (2002). Las nuevas tecnologías en la creación artística: La realidad virtual como fábrica de realidades. *Fabrikart*, (2), 98-106.

Smith, L., Morgan, A., and van der Meer, A. (2003). Community-driven research in cultural heritage management: *The Waanyi Women's History Project*. *International Journal of Heritage Studies*, *9*(1), 65–80.

Smith, L. (2006). *Uses of Heritage* (1st ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203602263

Sobchack, V. (2004). *Carnal thoughts: Embodiment and moving image culture*. University of California Press. ProQuest Ebook Central. http://ebookcentral.proquest.com/lib/uab/detail.action?docID=224220

Soler, L. M. y Prego, F. (2019). Derechas y neogolpismo en América Latina: Una lectura comparada de Honduras (2009), Paraguay (2012) y Brasil (2016). *Historia y problemas del siglo XX, 10*(11), 33–52.

Sontag, S. (2011). *Ante el dolor de los demás*. DEBOLSILLO.

Soulez, G. (2018). Présentation. *Cinémas, 29*(1), 7–11. https://doi.org/10.7202/1071095ar

Souto, M. (2015). Susana de Sousa Dias y los fantasmas de la dictadura portuguesa. *Comparative Cinema*, Vol.III (6), 47-51.

Sousa Dias, S. de. (s. f.). *Cinéma du réel: Susana de Sousa Dias (I)*. *Natureza morta* [Declaraciones recogidas en París el 23 y 24 de marzo de 2012; transcripción y traducción de Miguel Armas]. Elumiere. http://www.elumiere.net/exclusivo_web/reel12/sousa_01.php

Sousa Dias, S. de. (s.f.). *Cinéma du réel: Susana de Sousa Dias (II)*. *48* [Declaraciones recogidas en París el 22 y 24 de marzo de 2012; transcripción y traducción de Miguel Armas]. Elumiere. https://www.elumiere.net/exclusivo_web/reel12/sousa_02.php

Stolcke, V. (2009). Los mestizos no nacen sino que se hacen. *Avá*, (14),

https://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-16942009000100002&lng=es&nrm=iso

Souki, T. (2011). Una poética de la didáctica (Sobre Fernando Birri). *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, (10), 105-152**.**

Stavenhagen, R. (2002). Identidad indígena y multiculturalidad en América Latina. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, *4*(7), 0.

Sucari, J. (2009). El documental expandido: pantalla y espacio.[Tesis de doctorado].Universidad de Barcelona

Sucari, J. (2020). El documental participativo: visibilidad y experiencia. *adComunica.* Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación, (19), 299-302. DOI: http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2020.19.18.

Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.

Thompson, J. B. (1995). *The Media and modernity : a social theory of the media*. Polity.

Tirado, D., & Mora-Pérez, A. (2019). La diablada pillareña, un performance simbólico. *Revista Chakiñan de Ciencias Sociales y Humanidades*, (9), 105-119.

Torán, J. M. L. (2022). Ecos de un conflicto internacional: la Guerra de las Malvinas en las portadas del Diario Abc. *Segle XX: revista catalana d'història*, *1*(15), 196-212.

Torrades, S. (2005). La naturaleza de los sueños: Últimos indicios científicos. *Ámbito Farmacéutico Neurología*, *24*(9), 134-140.

Traverso, A. (2018). Excavating La Moneda: cinematic memory and post‐dictatorship documentary in Chile. Social Identities, 0(0), 1–17. https://doi.org/10.1080/13504630.2018.1514168

Traverso, A. J. (2023). Panorama del cine documental a 50 años del golpe de Estado de 1973. *Atenea (Concepción)*, (528), 311-335.

Trinh, T. M. (1991). *When the moon waxes red: Representation, gender and cultural politics*. Routledge.

Trujillo Barbadillo, G. (2016). Identidades de género e identidades sexuales: Unas notas sobre feminismo(s) queer. En *Actas 4º Congreso Estatal FIIO sobre identidad de género vs. identidad sexual* (pp. 171-182). Castelló de la Plana, España: Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions. https://elibro.net/es/ereader/uab/51615?page=172

Tuan, Y. F. (1977). *Space and place: The perspective of experience*. U of Minnesota Press.

UNESCO. (s. f.). *World Heritage List Statistics*. http://whc.unesco.org/en/list/stat

UNESCO. (1972). *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural*. de https://whc.unesco.org/en/conventiontext/

UNESCO. (1992). *Memoria del Mundo: Programa para la preservación del patrimonio documental del mundo*. https://www.unesco.org/es/memory-world

UNESCO. (2003). *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n

UNESCO. (2015). *Recomendación relativa a la preservación del patrimonio documental, comprendido el patrimonio digital, y el acceso al mismo*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000244817

Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions (2016). Actas 4o. Congreso Estatal FIIO sobre identidad de género vs. identidad sexual: (ed.). Castelló de la Plana, Spain: Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions. e https://elibro.net/es/ereader/uab/51615?page=25.

Urgilés, J. P. (s.f.). *Dossier del proyecto Masquerade, Capítulo 1: La Diablada de Píllaro* [Documento no publicado, facilitado por su director].

Van Zummeren-Moreno, G., y Haro, R. (2019). No-Do en la construcción de imagen marca país en el primer franquismo (1943-1951). *Revista internacional de relaciones públicas*, *9*(18), 29-52.

Vargas, P. P. (2011). El espectador sin sujeto. Peligros y grietas en la sociedad del espectáculo. *Hybris: revista de filosofía*, *2*(3), 21-31.

20minutos. (2024, 29 de noviembre). *Notre Dame de París celebra su reapertura: así ha sido el proyecto millonario que la ha restaurado en cinco años*. https://www.20minutos.es/noticia/5659273/0/notre-dame-de-paris-incendio-reabre-sus-puertas-como-ha-sido-el-proyecto-millonario-que-la-ha-restaurado-en-cinco-anos/

20 Minutos. (2025, 25 de febrero). *Patrimonio perdido por incendios forestales en Corea del Sur: templo y aldeas históricas*. https://www.20minutos.es/viajes/destinos/patrimonio-perdido-incendios-forestales-corea-sur-templo-aldea-5694683/.

Verdú, V. (1997, 1 de mayo). El fin de la identidad. *El País. https://elpais.com/diario/1997/05/01/sociedad/862437606_850215.html*

Verdú, A. A. (1997). *Mujeres en la historia del pensamiento* (Vol. 94). Anthropos Editorial.

Viales Hurtado, R. (2021). Laberintos y bifurcaciones: historia inmediata de México y América Central, 1940-2020

Vicente, S. R. (2008). El rol de la imagen en el mundo contemporáneo. Huellas, 6, 68–75

Vilar, G. (2012). La estetización de la imagen violenta en el arte contemporáneo. *Filosofía e (n) imágenes*, 7-22.

Villanueva Baselga, S. (2015). Prácticas colaborativas en el documental contemporáneo: propuesta de análisis y revisión del modo participativo en la Teoría del Documental. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 0(20), 116-123

Ward, J. A. (2021). Caminar en zapatos migrantes: la lógica fronteriza de la instalación de realidad virtual Carne y arena de Alejandro González Iñárritu. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, *12*(20), 50-68.

Wehr, C. (2021). Encuesta social, medio de transporte y perspectiva fílmica en Tire dié (1960), de Fernando Birri. *DeSignis*, (34), 0145-154.

WhereNext. (s. f.). *About us: A DMC travel network and trusted film production, marketing, and communications agency in Colombia and Latin America*. https://www.wherenext.com

Wieviorka, A. (2006). *La era el testigo* (R. Narváez, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1998)

Winston, B. (1995). *Claiming the real: The documentary film revisited*. British Film Institute.

Winston, B. (2005). Ethics. In A. Rosenthal & J. Corner (Eds.), *New challenges for documentary* (2nd ed.). Manchester University Press.

Yao, J. (2009). Para entender la invasión de Estados Unidos a Panamá. Tareas, (133), 55-75.

Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema*. Studio Vista.

Zambrano, V. M. (2017). *La aplicación del documental interactivo en el ámbito educativo* (Doctoral dissertation, Universidad Complutense de Madrid).

Zamora, A. X. A., Córdoba, A. A., & Bonilla, M. J. (2024). Espacialidad, posmemoria y miradas. Una lectura analítica de los abordajes de Marcela Zamora en Los ofendidos (2016) y Anaïs Taracena en El silencio del topo (2021). *Anuario de Estudios Centroamericanos*, *50*(00), 1-37.

Zaragoza-Fuster, T., & García-Avilés, J. A. (2018). Desarrollo de la innovación periodística en la televisión pública: El caso del RTVE Lab. *Hypertext. net*, (17), 11-21.

Zevallos, J. Q. (2011). Hipnoterapia ericksoniana. *Temática Psicológica*, (7), 33-39.Vogels, J. B. (2005). *The direct cinema of David and Albert Maysles*. SIU Press.

Zylberman, L. (2022). El documental y el giro animado: Rupturas y continuidades. *Toma Uno, 10*, Artículo 39162. https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/39162

Filmografía

Corpus de análisis

Acciona Ingeniería Cultural y Tigrelab. (2021). *Vida y obra de Frida Kahlo* [Instalación inmersiva 360°]. México y diversas ciudades: Acciona Ingeniería Cultural.

Agudo, M. (Director). (2015). *Boliviana* [Documental]. España: Intermedia Producciones.

Aguiló, M. (Directora). (2010). El edificio de los chilenos [Película]. Chile: Aplaplac, Les Films d'ici, Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC).

Allgood, B. y de Castro Belli, C. (Directores). (2014). *El canto de Bosawás* [Documental]. Nicaragua: Calé Producciones & Fall Line Pictures (con Misión Bosawás y Fundación Dúo Guardabarranco).

Arias, L. (2018). *Teatro de guerra* [Película]. Argentina: Pol-ka Producciones.

Artxiviu. (2016). *I Rec a Manta* [Documental social participativo]. España: Artxiviu. https://artxiviu.org/es/informacion/

Artxiviu. (2017). *I Rec a Manta* [Documental social participativo]. España: Artxiviu. https://artxiviu.org/es/informacion/

Benaim, A. (Director). (2014). *Invasión* [Película documental]. Panamá: Producciones Abner Benaim / Apertura Films.

Betz, J. y Newell, B. (Directores). (2022). *Canoeros: Memoria viva* [Documental]. Estados Unidos: National Geographic Society; Pristine Seas.

Bleakney, G., y Guerrero, J. (Directores). (2023). *Finding Encanto* [Serie documental]. Colombia: Wherenext; Ministerio de Comercio, Industria y Turismo de Colombia. https://www.wherenext.co

Carracedo, A., y Bahar, R. (Directores). (2018). *El silencio de los otros* [Documental]. España: Producciones La Trini / RTVE.

Carri, A. (Director). (2003). *Los rubios* [Documental]. Argentina

Carrillo, J., y Andrade, Ó. (Directores). (2010). *Pequeñas voces* [Película]. México: Axioma Producciones.

Court, M., y Lerner, R. (2017). *Proyecto Quipu* [Webdoc]. Perú: Estudio Chaka / Lucida Media / Mucha Media / Sandelion Productions. https://interactive.quipu-project.com/#/en/quipu/intro

Coutinho, E. (Director). (2002). *Edifício Master* [Documental]. Brasil: Videofilmes.

Dias, S. de S. (Directora). (2010). *48* [Película]. Portugal: Kintop.

Dias, S. de S. (Directora). (2017). *Luz obscura* [Película]. Portugal: Kintop.

Encina, P. (Director). (2016). *Ejercicios de memoria* [Película].Paraguay: Cinecolor Films.

Erice, V. (Director). (2006). *La muerte rouge* [Cortometraje]. España.

Fernández Geara, T. (Director). (2025). *Nieta de mi abuela* [Documental]. República Dominicana.

Franco, G. (Director). (2023). *Maravillas Argentinas: El documental* [Documental]. Argentina: Tripin Argentina; Ministerio de Turismo y Deportes de la Nación.

Ghierra, A. (Director). (2025). *Montevideo inolvidable* [Documental]. Uruguay.

González Iñárritu, A. (Director). (2017). *Carne y Arena* [Instalación de realidad virtual]. Estados Unidos.

González, M. (2014). *Geografía del dolor* [Docuweb]. Perú. https://geografiadelolor.com

Guzmán, P. (Director). (2010). *Nostalgia de la luz* [Documental]. Chile.

Herrera, M. M. (Directora). (2017). *La otra orilla – Un mismo lugar* [Documental transmedia interactivo]. España: Quinto Color.

Herrero Garvín, L. (Director). (2016). *El Remolino* [Documental]. México: La Sandía Digital; Semillero Estudios; FOPROCINE.

Hilari, M. (Director). (2019). *Compañía* [Documental]. Bolivia.

Huezo, T. (Directora). (2023). *El eco* [Documental]. México.

Iñárritu, A. G. (Director). (2017). *Carne y Arena* [Instalación de realidad virtual]. México/Estados Unidos.

Kater, C. (Directora). (2019). *Carne* [Cortometraje de animación]. Brasil

Lab RTVE. (2015). *Las Sinsombrero* [Docuweb]. España: RTVE. https://www.rtve.es/lassinsombrero/es/webdoc/

La Bandurria Marcha (Colectivo). (2015). *Cartografía lacustre: Canales de memoria y resistencia* [Docuweb]. España: La Bandurria Marcha. https://canales.labandurriamarcha.org/cartografia/

Lara, K. (Dir.). (2022). *Berta soy yo* [Documental]. Honduras: Cine Noche.

León, L. L. (Director). (2001). *Habaneceres* [Documental]. Cuba.

Llorens, V. (Directora). (2018). *La casa de Argüello* [Película]. Argentina: Atlántico; INCAA.

Muñiz, J. (Director). (2015). *Ingeniería romana* [Documental]. España: RTVE Play. https://www.rtve.es/play/videos/ingenieria-romana/ciudades/5789531/

Peña Fonseca, M. Á. (Directora). (2024). *Kueka: Memoria Ancestral* [Documental]. Venezuela: Gran Misión Viva Venezuela; circuito cinematográfico venezolano.

R & G: Un espacio para la creación. (2023). *Un poblado más allá del turismo* [Video documental]. España: R&G – Un espacio para la creación. https://www.youtube.com/watch?v=jSRegp_hMLs

Stojevic, L. (Directora). (2016). *La Chana* [Documental]. España.

Sudasassi Furniss, A. (Directora). (2024). *Memorias de un cuerpo que arde* [Película documental]. Costa Rica/España: Playlab Films; Substance Films.

Taracena, A. (Directora). (2021). *El silencio del topo* [Documental]. Guatemala: Asombro Producciones; Colet & Co.; Ek Balam Producciones.

Urgilés, J. P. (Director). (2023). *Masquerade: Capítulo 1 – La Diablada de Píllaro* [Documental de realidad virtual]. Ecuador: Iman Transmedia. https://www.imantransmedia.com/post/masquerade-en-doclab-idfa-2022

Zamora, M. (Director). (2016). *Los ofendidos* [Documental]. El Salvador: Kinoglaz Films; El Faro

Filmografía complementaria o de referencia

Álvarez, S. (Director). (1961–1973). *ICAIC Newsreel* [Noticiario]. Cuba: ICAIC.

Amadori, L. C. (Director). (1960). *Mi último tango* [Película]. Argentina: [Productora no especificada].

Andreu, M. (Director). (2017). *Ida e Volta* [Webdoc]. Portugal: Play-Doc. https://www.play-doc.com/ida-e-volta

Arias, L. (Directora). (2024). *Reas* [Documental]. Argentina: Pol-ka Producciones.

Armengou, M. y Belis, R. (Directores). (2002). *Els nens perduts del franquisme* [Documental]. España: [Productora no especificada].

Berliner, A. (Director). (1994). *Nobody's Business* [Película]. Bélgica

Birri, F. (Director). (1960). *Tire dié* [Documental cortometraje]. Argentina.

Buñuel, L. (Director). (1933/1966). *Las Hurdes, tierra sin pan (Las Hurdes, Terre sans pain)* [Documental]. España/Francia.

Buñuel, L. (Director). (1935). *El triunfo de la voluntad (Triumph des Willens)* [Película]. Alemania.

Bustos, P. y Leiva, J. (Directores). (2004). *Actores secundarios* [Documental]. Chile.

Caouette, J. (Director). (2003). *Tarnation* [Película]. Estados Unidos: Plexifilm.

Cassavetes, J. (Director). (1974). *Une femme sous influence* [Película]. Estados Unidos: Faces International.

Cassavetes, J. (Director). (1980). *Gloria* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Cassavetes, J. (Director). (1984). *Love Streams* [Película]. Estados Unidos: Faces International.

Castillo, C. (Director). (2006). *Calle Santa Fe* [Documental]. Chile/Francia/Bélgica: Les Films d'Ici; Parox S.A.; Les Films de la Passerelle; Love Streams Productions.

Coutinho, E. (Director). (2015). *Últimas conversas* [Documental]. Brasil: Videofilmes.

Dias, S. de S. (Directora). (2005). *Natureza morta* [Película]. Portugal: Kintop.

Drew, R. (Director). (1960). *Primary* [Película]. Estados Unidos: Drew Associates.

Erice, V. (Director). (1973). *El espíritu de la colmena* [Película]. España.

Flaherty, R. (Director). (1922). *Nanuk el esquimal (Nanook of the North)* [Película]. Estados Unidos: Pathé Exchange.

Guzmán, P. (Director). (1975, 1976, 1979). *La batalla de Chile* [Trilogía documental]. Chile.

Guzmán, P. (Director). (2004). *Salvador Allende* [Documental]. Chile.

Guzmán, P. (Director). (2005). *Mon Jules Verne* [Documental]. Chile.

Guzmán, P. (Director). (2015). *El botón de nácar* [Documental]. Chile.

Guzmán, P. (Director). (2019). *La cordillera de los sueños* [Documental]. Chile.

Herzog, W. (Director). (2010). *Cave of Forgotten Dreams* [Película documental]. Alemania/Francia: Pathé.

Huezo, T. (Director). (2016). *Tempestad* [Documental]. México.

Jaubert, A. (Director). (1989). *Palettes* [Serie documental]. Francia.

López Aretche, L. (Director). (1968). *El grito* [Documental]. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

López-Linares, J. L. (Director). (2016). *El Bosco. El jardín de los sueños* [Documental]. España: Museo Nacional del Prado / RTVE.

López-Linares, J. L. (Director). (2018). *El guardián de la cueva* [Documental]. España: RTVE / Museo de Altamira.

Lumière, A. y Lumière, L. (Directores). (1895). *La llegada de un tren a La Ciotat (L'arrivée d'un train à La Ciotat)* [Película]. Francia: Lumière Brothers.

Lumière, A. y Lumière, L. (Directores). (1895). *La salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon (La Sortie de l'usine Lumière à Lyon)* [Película]. Francia: Lumière Brothers.

Maysles, A. y Maysles, D. (Directores). (1969). *Salesman* [Película documental]. Estados Unidos: Drew Associates.

Marker, C. (Director). (1983). *Sans soleil* [Película]. Francia.

Martín, M. (Director). (2011). *30 años de oscuridad (30 Años de Oscuridad)* [Película]. España: Anima Docs.

Maysles, A. y Maysles, D. (Directores). (1975). *Grey Gardens* [Película]. Estados Unidos.

McElwee, R. (Director). (1986). *Sherman's March (La gran marcha)* [Película]. Estados Unidos.

Moreno, S. (Director). (2006). *La ciudad de los fotógrafos* [Documental]. Chile.

Morin, E. y Rouch, J. (Directores). (1961). Chronique d'un été [Crónica de un verano] [Película]. Francia: Cinémathèque Française.

Moore, M. (Director). (2002). Bowling for Columbine [Película]. Estados Unidos: United Artists.

Neill, R. W. (Director). (1944). *The Scarlet Claw (La garra escarlata)* [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures. *(Productora inferida por distribuidores históricos, no siempre acreditada explícitamente)*

NO-DO 957A [Noticiario]. (1961, mayo 8). *NO-DO 957A* [Noticiario]. España: NO-DO. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=n21fLPbhV3o

Osorio, G. (Director). (2014). *La historia del oso (Bear Story)* [Cortometraje animado]. Chile: Punkrobot Studio.

Panh, R. (Director). (2013). *La imagen perdida (L'image manquante)* [Película documental]. Camboya/Francia: Bophana Production.

Rasmussen, J. P. (Director). (2021). *Huye (Flee)* [Película]. Dinamarca: Final Cut for Real.

Resnais, A. y Hessens, R. (Directores). (1950). *Guernica* [Documental]. Francia/España.

Riefenstahl, L. (Directora). (1935). *El triunfo de la voluntad (Triumph des Willens)* [Película]. Alemania: Reichsparteitag Filmproduktion. *(Históricamente atribuida a la productora oficial del régimen)*

Rivera, M. X. (2021). *Oficios creativos* [Webdoc]. México: Oficios Creativos MX. https://oficioscreativos.mx/creditos.php

Rodríguez, M. y Silva, J. (Directores). (1975). *Campesinos* [Documental]. Colombia.

Roeskens, T. (Director). (2009). *Vidéocartographies: Aïda, Palestine* [Documental dividido en capítulos]. Zaal 3. Disponible en Vimeo: https://vimeo.com/64089801

Rojas Beals, A. (Director). (1977). *Chile… y su verdad* [Documental]. Chile: Televisión Nacional de Chile.

Tornatore, G. (Director). (1988). *Cinema Paradiso* [Película]. Italia: Vides Cinematografica; RAI Cinema. *(Productoras habituales acreditadas internacionalmente)*

Varda, A. (Director). (2000). *Les glaneurs et la glaneuse (Los espigadores y la espigadora)* [Película]. Francia: Ciné-Tamaris.

Varda, A. (Director). (2008). *Les plages d'Agnès (Las playas de Agnès)* [Película]. Francia: Ciné-Tamaris.

Varda, A. (Director). (2019). *Varda par Agnès (Varda por Agnès)* [Película]. Francia: Ciné-Tamaris.

Vertov, D. (Director). (1929). *El hombre de la cámara (Chelovek s kino-apparatom)* [Película]. Unión Soviética: VUFKU.

Villazány, N. y Jordà, J. (Directores). (1999). *Monos como Becky* [Película]. España.

Whale, J. (Director). (1931). *Frankenstein* [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Wiseman, F. (Director). (1967). *Titicut Follies* [Película]. Estados Unidos: Cinema 5.

Wiseman, F. (Director). (1968). *High School* [Película]. Estados Unidos: Bleecker Street

Anexos

Anexo 1. Entrevistas realizadas

* Las entrevistas realizadas se centraron únicamente en algunos de los documentales que conforman el corpus principal, con el fin de complementar información y profundizar en aspectos específicos.

Entrevista por videoconferencia a Lola Arias realizada el 21 de julio de 2025.

Realizada por la autora

Para comenzar, me gustaría tomar como punto de partida una reflexión de Jacques Rancière (2010), en su obra *El espectador emancipado,* quien afirma que:

> **"No existe lo real en sí, sino configuraciones de aquello que es dado como nuestro real, como el objeto de nuestras percepciones, de nuestros pensamientos y de nuestras intervenciones. Lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible" (p. 77).**

Desde esta perspectiva, su trabajo puede ser leído como una forma de configurar lo real a través de dispositivos escénicos y audiovisuales que hacen visible lo invisible, y decible lo silenciado. Con base en ello, las siguientes preguntas buscan profundizar en el modo en que la dimensión estética, corporal y performativa de su obra incide en la representación del testimonio y de la memoria.

En *Teatro de guerra*, los testimonios de los excombatientes no solo son narrados, sino escenificados por los propios protagonistas, mediante sus cuerpos, en un espacio que funciona como una teatralización de la memoria.

¿Cuál fue su intención al convertir el cuerpo en un eje central para reconstruir y transmitir esas experiencias?¿Qué buscabas al representar los recuerdos en lugar de simplemente narrarlos?

En realidad, todo mi trabajo teatral y también cinematográfico —incluyendo otra película que se llama *Reas*, con personas que estuvieron detenidas— se centra en la idea de poner en el

escenario a personas que han vivido ciertas experiencias, reconstruyéndose con sus propios cuerpos y los cuerpos de sus compañeros. Es decir, la idea central de mi trabajo está en la práctica del *reenactment*, es decir, volver a pasar por el cuerpo una cierta experiencia o sea volver a representarla en términos de volver a pensarla y volver a vivirla y volver a actuarla, y por eso el cuerpo es central.

Mi trabajo documental no se basa solamente en el testimonio oral ni en la reconstrucción a través de la palabra de una experiencia vivida, sino en volver a pasar esa experiencia por el cuerpo, es decir, representarla, actuarla y ponerla en escena junto con otras personas.

En ese sentido, esta idea es central en todas mis obras teatrales y también en mis películas. Se fundamenta en la noción de que, a través de la reconstrucción actuada o puesta en escena, lo que se logra es encarnar esa memoria, hacerla volver a vivir en el cuerpo. Se trata de revivir esa experiencia con la distancia que otorga el tiempo, tomando decisiones conscientes sobre cómo representarla, cómo vivir ese recuerdo que existe en mi memoria, con los elementos y las personas que tengo presentes aquí.

En este caso era usando también el cuerpo del compañero o del enemigo en esa reconstrucción.

En *Teatro de guerra*, ¿qué te llevó a tomar la decisión de que fueran los propios testigos quienes representarán escénicamente sus recuerdos, y no actores profesionales u otras personas que no fueran los propios testigos?¿Cómo influyó esta elección en el proceso creativo y en la carga emocional de la obra?

Creo que hay algo único en el trabajo con personas que realmente vivieron una experiencia que un actor no puede reproducir: esa experiencia está escrita en el cuerpo y en la memoria de esa persona, y eso es algo único. En este tipo de proyectos ocurre algo muy distinto entre el espectador y el performer.

En el teatro convencional, donde los actores interpretan un personaje, la emoción que se genera proviene de una convención teatral: el actor está representando a otro y contando su historia, lo que produce un tipo de emoción particular basada también en la admiración y la construcción artística.

En cambio, en estos proyectos, cuando son los propios protagonistas quienes transmiten y actúan la experiencia, el tipo de relación que se establece es completamente diferente. La relación entre el espectador y el performer es una relación de intimidad, muy directa, como si alguien te contara un secreto.

Eso implica un riesgo para la persona que se expone: ponerse en el escenario, volver a contar, repetir esa experiencia. El espectador siente entonces una responsabilidad distinta frente a ese relato, porque sabe que esa persona está ahí, en el presente, contándoselo a él o ella, y que realmente vivió esa experiencia.

Esa transmisión de una experiencia encarnada en el cuerpo crea una conexión de un orden completamente diferente a la que se genera cuando un actor interpreta un personaje.

En varias escenas, los soldados asumen distintos roles dentro de la dramatización —víctimas, agresores, compañeros— lo que genera un juego de reencarnación simbólica.

¿Cómo considera usted que esta identificación corporal influye en la forma en que los participantes reviven y comunican su experiencia traumática?¿Cómo cambia la comprensión de su propia experiencia cuando actúan como la víctima o como el agresor?

Creo que también hay una comprensión diferente de la experiencia ajena cuando las personas reconstruyen la historia de otros. Por ejemplo, si Lu y Marcelo están actuando a alguien de la vida del otro, el hecho de poner el cuerpo para representar esa historia genera una comprensión, una empatía y un entendimiento muy distintos. No solo están escuchando, sino que se están convirtiendo en parte de la historia de esa otra persona.

Creo que eso cambia mucho la manera en que estas personas empiezan a relacionarse, porque comienzan a formar parte de la vida del otro, compartiendo gestos, momentos, detalles.

En relación a lo que mencionas sobre víctima y victimario, en realidad se trata de sus propios roles y momentos específicos en los que ocuparon esos lugares. No se trata de víctima y victimario como conceptos abstractos, sino de momentos concretos: el instante en que yo disparé o el momento en que recibí una agresión o ataque. En esta obra, los roles no son fijos; nadie es solo víctima o solo victimario, todos han sido ambas cosas.

El dispositivo escénico en *Teatro de guerra* incluye la visibilización del equipo técnico, las luces, el set de filmación. Esta decisión rompe la ilusión de realismo y subraya la dimensión teatralizada de la escena.

¿Cómo dialoga esta conciencia metateatral con el testimonio?
¿Buscaba provocar una reflexión sobre la memoria como construcción o interpretación?

Sí, eso también ocurre en mi otra película, *Reas*. Me interesa mostrar los procedimientos, que el espectador sea consciente de la construcción de la que forma parte. No me interesa esconder los mecanismos mediante los cuales se llega a una determinada reconstrucción, ni tampoco ocultar a las personas que están alrededor de la escena.

Es decir, me interesa visibilizar el "backstage" dentro del "on stage": mostrar, por ejemplo, a la chica que sostiene el micrófono para que ese hombre pueda hablar. Me parece que hay una forma distinta de comprensión cuando se ve el procedimiento. Eso revela que hay una operación, que lo que estamos viendo no es espontáneo, y esa conciencia me parece fundamental en mi trabajo.

Mis documentales tienen mucho de ficción. Muchas de las escenas han sido escritas, ensayadas, actuadas. Puede haber momentos de espontaneidad, sí, pero dentro de una estructura construida. Es, justamente, lo opuesto a la idea del documental de observación, que pretende registrar la realidad sin intervenirla.

En mi caso, es todo lo contrario: el trabajo genera un procedimiento, una puesta en escena. Como dice un amigo mío, lo que hago podría definirse como un *stage documentary*, es decir, un documental puesto en escena. El procedimiento es tan importante como aquello que se cuenta.

No existe la intención de hacer desaparecer las instancias de mediación —como las personas que están alrededor—, sino todo lo contrario: todos formamos parte de un artefacto de reconstrucción.

Imagino que en su proceso creativo hay una parte importante de ensayo y repetición de los relatos testimoniales.

¿Cómo impacta la repetición en la autenticidad del testimonio? ¿Considera que se pierde algo de la emoción del primer momento, o que se gana en profundidad, conciencia o elaboración?
¿Y qué tipo de indicaciones les daba a los participantes para representar sus propios testimonios?

Bueno, en todo mi trabajo hay un proceso de escritura muy importante. Primero, entrevisto a una persona sobre una experiencia determinada. Luego, transformo ese testimonio —que puede haber durado, por ejemplo, tres horas— en una escena que, en la película, quizá dure solo dos minutos. Por ejemplo, hablamos tres horas sobre el hundimiento del Belgrano y, al final, tengo que escribir una escena en la que esa persona hable dos minutos sobre eso.

Entonces, hay una primera operación de escritura, donde ese testimonio se transforma en un texto condensado, con densidad y construcción. Después, el performer vuelve a trabajar sobre ese texto: lo dice, lo piensa, lo siente nuevamente, y muchas veces le agrega cosas. Es un proceso muy colaborativo de escritura y reescritura, a partir del trabajo conjunto con el performer, hasta que ese texto empieza a ser incorporado por él o ella.

En la puesta en escena, además, hay una conciencia muy clara por parte de las personas, y eso para mí es fundamental: que nada sea inconsciente. Me interesa que las personas estén completamente conscientes de lo que dicen y de lo que quieren decir. No me interesa generar una especie de extracción forzada, como "robarle" algo a alguien que dijo sin darse cuenta, y que luego se sienta traicionado porque eso quedó fuera de contexto o fuera de su control.

Lo que me interesa es, justamente, que esa persona vuelva sobre su historia, la vuelva a decir, la piense de nuevo, le agregue cosas… y que el relato se enriquezca y se vuelva más complejo. Por supuesto, en ese proceso se pierden cosas, como la espontaneidad de la primera vez que se contó, o ciertas emociones. Pero también se ganan otras emociones, otra profundidad. Y muchas veces, la emoción está tan ligada al propio relato que vuelve a aparecer, incluso tras repetirlo muchas veces.

Por ejemplo, cuando Marcelo Vallejo habla de ciertas cosas y se le llenan los ojos de lágrimas, eso ocurre aunque lo haya dicho cincuenta veces. Hay actuación, sí, pero también una emoción verdadera que se renueva. Y eso es lo que más me interesa cuando dirijo a personas que no son necesariamente actores: ayudarlas a encontrar ese lugar emocional, que

surge de una comprensión profunda de su propia historia y que les permite volver a emocionarse.

En la película, el cuerpo de los protagonistas aparece y desaparece de forma significativa en distintas escenas. Por ejemplo, en un momento uno de los excombatientes muestra su antigua ropa de guerra sin ponérsela; en otra secuencia, se visualiza únicamente el paisaje donde ocurrieron los hechos, mientras escuchamos frases como "acá estaba nuestra posición de combate". También hay escenas donde los soldados reconstruyen los movimientos del pasado utilizando pequeñas figuras colocadas y movidas a mano sobre una maqueta. Y en un punto muy particular, la memoria se activa a partir de imágenes de archivo —publicadas en revistas— que los protagonistas observan juntos por primera vez, reconstruyendo la experiencia a partir de los cuerpos de "otros", capturados en ese momento histórico.

¿Cómo pensaste este juego entre la presencia y la ausencia del cuerpo en escena?
¿Qué buscabas generar al alternar entre cuerpos actuales, cuerpos del recuerdo y cuerpos mediatizados por imágenes?

Hay, por un lado, un trabajo directo con el archivo: se trata de darle vida, de performarlo, de actuar junto a él, de volverlo presente.

Y por otro lado, en ciertos momentos de la película, en algunas escenas, hay un intento de que el cuerpo esté siempre presente. Cuando una mano manipula un objeto, por ejemplo una revista, es el cuerpo de esa persona el que acciona la memoria. Los cuerpos de quienes participaron están siempre presentes porque son ellos los que ponen en movimiento la revisión de esa memoria.

A través de los objetos —como en el caso de las miniaturas en la reconstrucción del campo minado donde mueren sus compañeros— logramos visualizar algo que, de otra forma, sería muy difícil de representar. Mostrar eso de forma literal requeriría recursos propios del cine de guerra —explosiones, cuerpos muertos, efectos espectaculares— que no solo no me interesan, sino que incluso si pudiera usarlos, elegiría no hacerlo.

Porque lo que me interesa no es una representación realista o convencional de la memoria, sino una que se sitúe en el terreno de lo imposible. Parto de la base de que eso que ocurrió ya

no existe, y que no hay manera realista de representarlo. Toda representación es, inevitablemente, una construcción deliberada y artificiosa.

Por eso, me interesa más experimentar con distintos procedimientos. En un caso, una maqueta; en otro, ciertos objetos o máscaras. Y ahí entra en juego también mi experiencia en el teatro documental, donde estoy acostumbrada a trabajar con todos estos elementos como recursos escénicos. Esa práctica me da una libertad que, quizás, el cine más tradicional —con su tendencia al realismo— no siempre permite.

En otra secuencia de *Teatro de guerra*, el cuerpo se presenta casi como un archivo viviente de la memoria: dos soldados muestran sus cicatrices, heridas y tatuajes, inscripciones físicas que narran sin palabras las experiencias que atravesaron.

¿Cómo construiste esta escena, o mejor dicho, cómo construiste la idea de que el cuerpo, sin necesidad de palabras, pudiera convertirse en un testimonio vivo y visible de la guerra, donde las huellas físicas y emocionales se transforman en memoria?

Esos cuerpos no solo cargan las heridas, también llevan los tatuajes. En el momento en que Lu muestra el tatuaje que tiene, y luego Marcelo muestra el suyo —de la serie "Las Malvinas son argentinas"—, esos cuerpos están hablando todo el tiempo de la experiencia que vivieron.

Creo que hay ciertos momentos en los que se hace explícito que ese cuerpo está marcado; es decir, que la experiencia se ha escrito en el cuerpo. Y eso se comparte, ya sea a través de un tatuaje o de una herida. Esa dimensión del cuerpo atravesado por la experiencia está siempre presente.

En la película, muchos espacios donde se filman los testimonios son neutros o genéricos, y funcionan casi como escenografías simbólicas: un edificio interior destruido, un club de natación, espacios blancos... Lugares que no remiten a un contexto concreto. ¿Por qué decidiste trabajar con estos escenarios?, ¿qué función cumplen estos espacios en la construcción de la memoria dentro de la película?

Dentro de la película, hay una gran parte que transcurre en un estudio de filmación blanco. Para mí, eso tenía que ver con estar en una especie de espacio neutro donde se encuentran los protagonistas, un no-lugar compartido, como si ese encuentro ocurriera fuera del mundo.

Luego, se pasa a espacios más específicos, pero incluso esos espacios no están pensados desde una lógica realista.

El trabajo con el espacio no busca una reproducción literal. Por ejemplo, la piscina que aparece en la película es la piscina real donde entrena Marcelo Vallejo. Por eso es esa y no otra: está vinculada directamente con él. Cuando se cuenta el intento de suicidio después de la guerra, que tuvo lugar en un dique —no recuerdo exactamente dónde—, el espacio donde se representa esa historia no intenta replicar ese dique. No estamos en un "falso dique".

De la misma forma, cuando Lu cuenta una batalla en una obra en construcción, sabemos que no es el lugar real donde ocurrió, pero eso no importa. Porque el lugar original ya no existe, o no existe como era. Aun si encontráramos ese dique, 30 años después sería otro. Entonces, lo que me interesa es usar el mundo como un escenario: emplear espacios reales como si fueran escenografías para reconstruir ciertas cosas, sin necesidad de una continuidad realista entre el relato y el lugar donde se cuenta.

En una de las escenas de *Teatro de guerra* se representa un encuentro entre un veterano argentino y un veterano británico, en el que la barrera idiomática se vuelve un elemento central de la interacción. ¿Cómo concebiste esta escena dentro de la estructura de la película, y qué te llevó a propiciar ese tipo de encuentro entre excombatientes de ambos lados del conflicto?

Hay varias escenas que trabajan sobre la idea de la lengua y el problema del lenguaje, porque también se trata de un problema político e histórico. Es decir, ¿en qué lengua se habla en las islas? Si pensamos que las islas son argentinas, las llamamos Malvinas; si pensamos que son británicas, las llamamos Falklands. Esas dos lenguas, por lo tanto, no son solo formas distintas de nombrar un territorio, sino que expresan dos narrativas contrapuestas sobre la soberanía.

En la película también aparece el problema de que se hablan dos lenguas, del mismo modo que existen dos historias sobre a quién pertenecen las islas. A lo largo de toda la película se pone en evidencia este conflicto: la lengua y la forma en que se cuenta la historia revelan una disputa política.

Los personajes intentan encontrarse en el medio de esas lenguas. Hay una escena donde cada uno habla en sus respectivos idiomas, y podemos ver cómo tratan de comunicarse. En otras

escenas, aparece el papel de la traducción como puente: por ejemplo, en la escena de la piscina, hay una mujer que traduce lo que está sucediendo. Esa figura de la mediación, de alguien que permite que el otro sea comprendido, me parece fundamental.

Para mí, eso es lo importante de mostrar las dos lenguas: subrayar que, para que haya un encuentro posible, es necesaria una mediación. Y ese es justamente, el lugar que ocupa el arte: el arte como espacio de mediación en un conflicto, como lugar de acercamiento, de escucha y de posible comprensión.

Jacques Rancière (2008), al analizar una escena de *Shoah* (1985), el documental de aproximadamente diez horas dirigido por Claude Lanzmann que recoge testimonios sobre el exterminio de las comunidades judías durante la Segunda Guerra Mundial, señala que el testimonio no reside únicamente en las palabras del sobreviviente, sino también en la emoción que aflora cuando este se ve imposibilitado de continuar hablando: "cuando el barbero detiene su relato, cuando ya no puede hablar y la voz en off le ordena continuar, lo que entra en juego, lo que sirve de testimonio, es la emoción." (p. 93)

Pensando en sus propias películas, donde los rostros, los cuerpos, los silencios y las pausas adquieren una fuerte carga emocional: ¿Considera usted que las emociones, manifestadas a través de gestos, miradas o reacciones corporales, pueden constituir una forma de testimonio en sí misma?

Yo creo que ahí, como en la pregunta, hay una idea de que existe una especie de situación de poder donde la libertad está dada por la espontaneidad, y si ya hay dirección, entonces no hay libertad. Pero para mí eso no es así. En ese sentido, cuanto más las personas entienden el procedimiento, están actuando conscientes de lo que hacen, en relación con una dirección, y pueden responder y aportar, más libres son. Más libres en el sentido de que son más conscientes y más parte de la puesta en escena, porque son creadores del contenido que estamos haciendo.

Cuando los participantes actúan, son conscientes, tienen un texto previo, lo ensayan, son más libres en el sentido de que pueden crear algo junto conmigo, y no simplemente están libres dentro de la cámara que yo manejo. Eso sería una especie de falsa libertad. Esa no es la libertad que yo busco. No es la libertad de "haz lo que quieras y yo lo firmo", porque después

yo voy a cortar todo y hacer lo que quiera con eso; al final, el control está en mis manos porque hay un artista.

En cambio, cuando las personas participan tanto en la construcción del texto como en el procedimiento, cuando ensayan conmigo, son más libres porque son más parte, son más conscientes de lo que están haciendo, tienen más posibilidades de transformación, pueden decir "este texto no lo quiero decir así, lo quiero decir de esta otra manera".

Para mí, la libertad está en darle acceso a personas que no tienen una relación previa con el arte a los procedimientos artísticos, para que se sientan parte de la creación, tanto como el director de fotografía, el actor o quien pone la luz. Todos somos parte de esa creación y no es simplemente un testimonio previo sin conciencia de lo que está sucediendo. Es una construcción conjunta, y ahí sí hay libertad.

Finalmente, ¿qué papel juega para ti el cuerpo en la construcción colectiva de memoria histórica y en la posibilidad de sanar o repensar experiencias traumáticas a través de lo audiovisual y teatral?

Hay muchas tradiciones que hablan de la idea de la transmisión de la memoria. Si uno piensa en teóricas como Diana Taylor, ella dice que la transmisión de la memoria, si se piensa desde una perspectiva digital o a través de la escritura, es una forma de transmitir el conocimiento muy ligada a una tradición occidental.

Pero si pensamos en tradiciones que tienen que ver con la historia de Latinoamérica, la transmisión del conocimiento está mucho más relacionada con el ritual, con el cuerpo, con las formas políticas de manifestación, es decir, con la idea de un "embodied knowledge" (conocimiento encarnado), un conocimiento que se transmite a través del cuerpo de una manera mucho menos atravesada por la palabra y por la idea occidental de la escritura.

Por eso, creo que hay algo en lo que hago que está más vinculado a una forma de transmisión que es más efectiva y más de cuerpo a cuerpo, donde lo que se transmite opera en niveles más sensoriales, de resonancias afectivas, de cosas que no necesariamente pasan por la escritura o la palabra.

Entrevista en la UAB a Arnau Gifreu sobre el proyecto *La otra orilla – Un mismo lugar* (2017), dirigido por María Margarita Herrera, con dirección de interactividad y desarrollo transmedia a cargo de Arnau Gifreu, el 16 de septiembre de 2025.

Realizada por la autora

¿Cuál fue el principal desafío al trasladar los testimonios al formato transmedia, procurando ser fieles a la memoria y a las experiencias de las personas LGBTI?
Ese proceso, en realidad, no se dio de forma lineal ni planificada desde el inicio. Cuando yo me incorporé al proyecto, este ya estaba en marcha. Conocí a Margarita en 2016, y fue en 2017 cuando me comentó que estaba dirigiendo este trabajo, pero para entonces ya existía una gran cantidad de contenido. Según tengo entendido, el proyecto comenzó hacia 2011 o 2012, y se desarrolló como un proceso de largo aliento, como suele suceder con los proyectos transmedia.

Una parte importante de su financiación provino de la ANTV (Autoridad Nacional de Televisión), un organismo estatal colombiano que, en ese momento, ofrecía numerosas ayudas. Gracias a ese apoyo, y con el respaldo de una productora llamada Tinto Color, se logró reunir un presupuesto significativo —creo que en torno a los 80.000 o 100.000 euros, aunque Margarita podría precisar mejor esa cifra. También participaron organizaciones LGBTI como Colombia Diversa, entre otras, que están mencionadas en el sitio web del proyecto. Incluso, en algún momento, ganó un premio India Catalina, que es uno de los reconocimientos más importantes en la industria audiovisual colombiana, aunque no recuerdo exactamente en qué categoría.

Lo interesante es que, en sus inicios, el proyecto no fue concebido explícitamente como una obra transmedia. En ese momento, ni siquiera Margarita manejaba con profundidad el concepto. Era un período de exploración, en el que el término comenzaba a circular más ampliamente, pero todavía no se implementaba con claridad. La idea central era visibilizar diversidades y voces marginadas desde diferentes perspectivas, pero sin una lógica transmedia estructurada.

Cuando yo me incorporé, me encontré con una amalgama de materiales a los que intenté dar coherencia. Con el tiempo, el proyecto fue configurándose como un portal con múltiples

contenidos, y puede considerarse transmedia hasta cierto punto. Sin embargo, desde una perspectiva más estricta, le faltan algunos elementos clave: en particular, una mayor integración de formatos interactivos y una participación activa del espectador más allá de simples espacios de consulta o foros.

En ese sentido, sí, puede presentarse como un proyecto transmedia, pero no alcanza del todo las características de una articulación transmedia sólida. Le faltaría, por ejemplo, un componente de ensayo o documental interactivo para consolidarse en ese marco. Desde mi perspectiva, no lo consideraría exactamente un documental. Me parece más cercano a un ensayo audiovisual: una propuesta que lanza preguntas, más que ofrecer respuestas cerradas, y que explora distintas formas de narrar la memoria desde lo colectivo.

De todos modos, Margarita podría explicar mejor los detalles y las decisiones creativas detrás del proceso.

La serie combina testimonios reales con partes dramatizadas o teatralizadas. ¿Cómo se decide qué elementos ficcionalizar para potenciar la empatía sin alterar la memoria de las personas?

Según me explicó Margarita, las escenas dramatizadas provienen de casos reales que habían sido llevados ante instancias judiciales, como la Corte Suprema. Ella decidió tomar esos casos y representarlos mediante escenas de ficción, pero sin inventar los hechos. Utilizó personajes reales, cuyas historias ya habían sido denunciadas por las propias víctimas. Como no se permitía grabar dentro de los tribunales, optó por recrear esas situaciones a través de escenografías y puestas en escena. De alguna forma, recurrió a un lenguaje visual cercano a la animación o a una teatralidad simbólica para narrar lo que realmente había ocurrido, manteniendo siempre el vínculo con la memoria judicial y testimonial.

<u>Sobre navegación no lineal y percepción de la memoria</u>

¿Cómo crees que influye la navegación no lineal en la forma en que los usuarios perciben y recuerdan las experiencias y memorias que se presentan?

Sinceramente, no lo sé con certeza. Nunca he medido ese impacto directamente, pero tengo la impresión de que la estructura lineal, por cómo funciona nuestro cerebro, puede generar mayor impacto emocional. Cuando algo está narrado de forma lineal, el espectador necesita

hacer menos esfuerzo cognitivo y puede seguir un hilo emocional más claro, lo cual puede favorecer la retención y el recuerdo. En cambio, en una navegación no lineal, donde el usuario va saltando entre fragmentos, se puede perder esa continuidad emocional. Es como una navegación caótica, que puede ser estimulante, pero quizás no tan perdurable. Aun así, no podría afirmarlo con rotundidad porque no contamos con datos que lo demuestren.

Posibilidades de interactividad: propuesta no desarrollada

Aunque el proyecto quedó limitado a la navegación individual, ¿qué posibilidades de interactividad exploraron o imaginaron, si el presupuesto lo hubiera permitido?
Durante mi colaboración con Margarita y la productora Quinto Color, desarrollamos una propuesta de interactividad bastante ambiciosa. Aunque no se llegó a implementar por falta de recursos, presentamos la idea en varios espacios, como el Sénate en Colombia, donde tuvo buena acogida.

La propuesta incluía una introducción audiovisual muy potente, casi como un "teaser" de un minuto, diseñado para impactar visualmente y captar la atención del espectador desde el inicio. A eso seguía un proceso de *onboarding*, es decir, una serie de instrucciones breves que explicaban al usuario cómo interactuar con la plataforma. El sistema proponía una serie de preguntas cuyas respuestas configurarían el recorrido personalizado del usuario.

Entre esas elecciones iniciales, el espectador debía escoger un color (asociado inconscientemente a uno de los cinco colectivos de la bandera LGBTI), dos regiones de Colombia (por ejemplo, Bogotá vs. Medellín), una franja de edad (joven, adulto, mayor), y cinco palabras clave entre un conjunto de doce verbos significativos como “amar”, “cuidar”, “educar”, “respetar” o “morir”.

Estas elecciones permitían configurar un arquetipo de usuario y, mediante una base de datos, el sistema generaba un cortodocumental personalizado. A continuación, el usuario era invitado a una conversación reflexiva, con preguntas como: “¿Qué significa para ti amar, siendo una persona gay que vive en tal región?”, y el sistema le devolvía fragmentos de testimonios reales relacionados con su perfil.

Aunque todo esto no pudo desarrollarse por limitaciones presupuestarias, se alcanzó a grabar un *preview* con entrevistas reales, y el diseño general del sistema fue esbozado técnicamente.

Fue un trabajo muy ambicioso, con una carga de producción y programación compleja, que buscaba llevar la personalización de la memoria a otro nivel.

Es muchísimo trabajo. En ese momento, en 2017, explicar esto en un *pitch* era muy complicado. Es un proyecto muy ambicioso. Ahora mismo, con las herramientas generativas, casi puedes dejar que el sistema se ejecute solo. Puedes pedir cosas y casi están incorporadas en una guía. Pero entonces tenías que programar, filmar, montar la base de datos. Cada vez que ingresas, es casi imposible que elijas siempre las mismas combinaciones. Así que siempre obtienes un corto documental distinto. A eso lo llamamos "generativo". Luego se genera una conversación y al final puedes introducir tu posicionamiento.

¿En forma de un texto o un vídeo?

Sí, o un audio. La idea era poner a la persona a conversar. Pero sí hay momentos en los que, por ejemplo, si tú eliges que eres gay, debe haber dos o tres testimonios de personas gays. Si seleccionas que eres rolo o paisa, también debe haber cápsulas de personas de esa región. Más o menos así.

Esto es un poco el corazón del proyecto, que fuera una conversación. El sistema te va explicando todo paso a paso. Cada color representa un colectivo. Incluimos también la heterosexualidad como una opción. Hay una apropiación de los colores de la bandera, pero no se mantienen sus significados tradicionales. Funcionan como metáforas visuales que contrastan entre sí.

Luego viene la selección por región. El sistema detecta la IP de tu ciudad y te asigna una región. Te puede decir: "Sabemos que te has conectado desde X ciudad, departamento, región." Eso sólo pasa si estás en Colombia, si no, no. Te pregunta si quieres empezar desde esa región o elegir otra. Puedes escoger una segunda o incluso dos regiones. Se usa una metáfora de temperatura o geografía: hace frío, calor, estás cerca del mar, en las montañas, en los llanos. Eso te va configurando para que te sientas parte del colectivo.

También se elige la edad, cinco palabras clave y doce verbos.

Yo creo que cuando lo explicábamos, la gente pensaba que estábamos locos.

Luego se muestra un vídeo de dos minutos y medio, conformado por diez declaraciones de quince segundos cada una, más o menos. Cada vez que seleccionamos variables distintas, se genera un nuevo documental. El vídeo se presenta en pantalla partida: cuando uno de los entrevistados habla, el otro escucha. Se alternan los comentarios.

El vídeo es el resultado de la combinación de todas esas variables. Luego hay una reflexión sobre las cinco palabras elegidas y la contribución del usuario.

Aquí tienes algunos ejemplos parecidos. Por ejemplo, no sé si todavía está activo *DeadTrip.com*, que fue una inspiración muy importante. El proyecto era muy bonito porque ponía a conversar a dos personas, y según dónde movieras el ratón, hablaba una y escuchaba la otra. Era una propuesta para fomentar la escucha en contextos de conflicto, como en EE. UU.
No sé si sigue funcionando, muchos proyectos desaparecen porque si no se paga el servidor, caen. Además, ya tiene varios años.

Pero te quiero mostrar otro para que te hagas una idea. Me inspiró mucho. Es de la ERAM, de la Universidad de Girona.

Se llama *More Than Bodies*. Es un proyecto que hicimos con estudiantes, pero es de nivel profesional. Durante muchos años hicimos cosas muy potentes en esa escuela universitaria. Este proyecto aboga por una reflexión muy personal. Empezamos en 2017. Era parte de una serie de proyectos transmedia: hicimos entre 45 y 50 en diez años.

De hecho, mi segunda tesis doctoral va sobre tres etapas académicas. Primero, la etapa en Vic, con mi director Scholari. Luego, los diez años en Girona. Y ahora en la Autónoma. Todo eso lo quiero explicar: cómo se hizo y por qué.

Este proyecto parte de una metáfora. El sistema te pregunta: "¿Tienes alguna inseguridad en tu cuerpo?" Si respondes que no, entras a una zona de la web tipo mosaico. Si respondes que sí, la interfaz cambia: la persona rompe con sus miedos y entra en un juego.

Luego aplicamos eso mismo en *La otra orilla*. En este juego, aparecen una serie de texturas. En *More Than Bodies* hay cinco temas: la piel, las cicatrices, la obesidad, las intervenciones quirúrgicas, y las pecas (creo). Uno no sabe qué está eligiendo, pero cada textura contiene

cinco vídeos. Dices: “la piel, venga”, y lo selecciona. Luego “las arrugas”, “el pelo”, etc. El sistema selecciona vídeos internamente y genera un vídeo personalizado que nunca se repite.

Según lo primero que hayas elegido —por ejemplo “tallas”—, el sistema crea una narrativa visual relacionada con ese tema. Son vídeos creativos.

¿Son de ficción?

Sí, de ensayo. La piel, las arrugas, el cabello… Se van encadenando poco a poco. No funciona del todo bien porque es un prototipo, pero hicimos muchísimas plataformas. Al final, hicimos una exposición física, cinco libros de fotografía, y el proyecto en sí, que es como un ensayo en vídeo y preguntas abiertas.

Volviendo al proyecto que estamos comentando de *La otra orilla*, me interesa saber cómo consideras que la interactividad puede reforzar —o no— la empatía del usuario hacia lo que se está narrando. Ya has mencionado algo antes, pero me gustaría profundizar: ¿de qué manera crees que influye la interactividad en ese aspecto?

Esa es una cuestión sobre la que, en realidad, he empezado a tener dudas desde hace algunos años. En su momento fui muy defensor de la interactividad, pero ahora ya no lo tengo tan claro. Navegar por un proyecto con alta carga interactiva no necesariamente genera más empatía. Sin embargo, ciertas plataformas o formatos sí pueden lograrlo. Por ejemplo, una instalación física interactiva, o el uso de gafas inmersivas, pueden provocar una reacción más intensa. Ponerte, literalmente, en la piel de un refugiado, o experimentar que te están agrediendo por ser gay o lesbiana, creo que sí puede generar un efecto real en quien lo vive.

Un ejemplo claro es el proyecto *Carne y Arena*. Ese tipo de propuestas inmersivas permiten una especie de "embodiment" que sí puede producir empatía de una forma muy directa. He experimentado algo similar en el festival DOC Barcelona, donde me he puesto las gafas de realidad virtual en varios años distintos y he podido "vivir" situaciones desde la perspectiva de personas refugiadas. En esos casos, el impacto es real.

La interactividad entendida desde una lógica más lúdica —como la de un videojuego— también puede funcionar, porque incorpora lo que solemos llamar *call to action* o “ponerse en los zapatos del otro”. Ese gesto de asumir el rol de otra persona puede resultar eficaz, aunque siempre está condicionado por el contexto de consumo. Actualmente estamos saturados de

estímulos, plataformas, y fragmentación de la atención. Proyectos como *La otra orilla* requieren un tipo de recepción más lenta, lo que algunos denominan *slow journalism*, y no es hacia ahí donde está yendo la mayoría de los públicos. Vamos más bien hacia el consumo rápido, hacia el *scroll* y las múltiples pestañas abiertas.

A pesar de todo, sigo creyendo en el potencial de la interactividad. No obstante, si pienso en lo que realmente me ha impactado como espectador —y eso que me dedico profesionalmente a este campo—, han sido los documentales audiovisuales tradicionales. Un buen documental, de esos que duran una hora y media, te centra completamente. Por ejemplo, *The Cove*, sobre la caza de delfines en Japón, o *Citizenfour*. Ambos incluyen también un *call to action*, como llamar para oponerse a determinadas acciones políticas o medioambientales. Este tipo de narrativas me han resultado mucho más potentes en términos de alcance e impacto que cualquier documental interactivo o *transmedia* que haya visto hasta ahora.

Y en cuanto a la construcción narrativa de un *docuweb*, ¿cómo decides estructurarlo? ¿Cómo abordas la forma de transmitir el contenido a través de este formato?

Depende mucho del proyecto. Trabajo mucho a partir de toda la base de datos que tengo en la cabeza: lo que he visto, lo que he investigado y lo que he hecho.

En este momento, por ejemplo, estoy comenzando un nuevo proceso porque, aunque no me interesa especialmente la parte teórica —de hecho, me resulta bastante aburrida—, estoy haciendo una segunda tesis doctoral en la Universidad de Almería. Lo hago por placer, sí, pero también por seguir vinculado a la investigación en este país, que tú sabes bien cómo está.

Esta segunda tesis es, sobre todo, una autorreflexión sobre mis propios procesos de trabajo. El proyecto *La otra orilla*, que te he mostrado antes, está incluido en ella. La tesis intenta ofrecer, a quien quiera leerla, una especie de guía de producción: un "cómo se hace". Esto me obliga a pensar con más claridad el proyecto, a estructurarlo.

En un primer momento, lo que hago es recibir inconscientemente todos los "ingredientes": las cápsulas, los temas, los contenidos... y en mi cabeza los organizo. Pero también tenía claro que cierto tipo de interactividad no funcionaba. Me refiero, por ejemplo, a ese tipo de interactividad básica que te propone: "Hola, ¿quieres ver esto primero? Clica este botón". Eso la gente no lo hace.

En cambio, ahora *La otra orilla* funciona de forma aleatoria. El contenido se presenta de manera random, y eso ha resultado más eficaz. Aun así, tuvimos que construir una plataforma que diera cierto orden. Porque, aunque hablemos de interactividad, lo que el usuario sigue pidiendo es un orden.

Es una paradoja: se espera que el proyecto sea libre, pero al mismo tiempo se necesita una estructura. Así que sí, es libre albedrío, pero estructurado. Es como un mosaico: el usuario entra y tiene más de cien componentes disponibles.

En esa lógica, lo interactivo empieza con un vídeo de entrada que le dice al usuario: "Si quieres saber más sobre estas personas, entra". Y a partir de ahí, el recorrido depende de las elecciones que haga: si elige un color, una región, unas letras… todo eso va conformando una especie de arquetipo invisible del usuario, que después se confronta con otros arquetipos que nosotros construimos tras un casting.

Esta estructura requiere pensar no solo en guiones audiovisuales tradicionales, sino también en guiones interactivos. Y hay estructuras que uno tiene en la cabeza: nueve, diez, veinte modelos distintos... Al final, adaptas el contenido también por intuición. No te diría que usé un modelo concreto, pero sí uno que ya había visto funcionar.

Estuve experimentando mucho con estudiantes en la ERAM, en proyectos como *More than Bodies*, que debía ser generativo, que nunca fuera igual, porque si no, uno se aburre de ver lo mismo. Yo no lo hice, lo hicieron los alumnos —yo era solo el tutor académico—, pero me inspiraron mucho esas texturas.

Si visitas la web, verás la sección de "proyectos tutorizados", donde están todos los trabajos universitarios que he dirigido. Los primeros, en la UVIC, fueron más experimentales. Pero a partir de la ERAM hay más de cuarenta proyectos transmedia, muchos de los cuales siguen disponibles online.

Margarita, por ejemplo, también hablaba de esto, pero no tenía tan claro cómo trabajar con categorías o variables. Y en realidad, lo que estamos haciendo aquí es eso: un sistema de categorización. Cada uno de estos componentes son categorías.

Hoy en día hay más personas que piensan en términos interactivos. Y esto también es una forma de pensamiento. La mayoría sigue pensando en lo lineal, en una sucesión horizontal de elementos. Pero aquí se piensa más en capas, en mundos o dimensiones.

Y en tus proyectos hay mucha diversidad de formatos: series, fotografía, audio... ¿Cómo logras construir una forma narrativa coherente para el usuario, pese a toda esa variedad?

Es fundamental construir un camino. Siempre se lo digo a mis alumnos: una cosa es hacer una web informativa, con contenidos diversos, y otra muy distinta es construir una experiencia narrativa.

En audiovisual lo hacemos con un guión, con una escaleta, con una secuencia. Pero en lo interactivo es más difícil: tienes que prever muchos más factores. Por ejemplo, la pantalla no puede quedarse en negro; si el usuario se pierde, se frustra; si hay demasiada interactividad, se va a YouTube.

Hay que pensar en todo eso. Además, estamos compitiendo con un modelo de consumo donde el usuario llega cansado a casa, no quiere pensar más, activa el *autoplay* de Netflix y come palomitas. Lo inmersivo o lo interactivo aún no ha tenido el impacto que se esperaba. No todo el mundo tiene gafas de realidad virtual en casa.

Y ahora estamos viendo qué pasa con lo generativo. Pero, al final, el audiovisual sigue siendo el rey. Los otros formatos coexisten en un ecosistema de medios, pero lo que realmente logra una experiencia coherente es el "hilo de Ariadna": ese recorrido que le da sentido a todo. Si ese hilo no está bien tejido, el usuario se siente perdido y se desconecta.

Hay que darle continuidad. ¿Cuál es el género que lo ha logrado? El videojuego. En la ficción, los largometrajes interactivos no han cuajado. *Bandersnatch* fue una excepción, pero luego no funcionó.

En cambio, en la no ficción, sí: el interactivo ha encontrado un lugar. En América Latina hay muchas experiencias: documentales, reportajes, ensayos, instalaciones... y están vivas. Hace un par de años me invitaron a la UDLA, en Quito, a dar un módulo sobre interactividad aplicada a proyectos audiovisuales. El interés allí era real, y hay inversión.

Por ejemplo, *La otra orilla* no existiría sin esa financiación. En Colombia, hasta hace poco, hubo mucha inversión en nuevos medios. El gobierno de Petro no ha seguido en esa línea, pero gracias a lo anterior fue posible desarrollar muchos proyectos considerados transmedia.

Claro que de cada 50 proyectos salen 5 o 10. A mí me gusta el diseño proyectual, aunque es muy frustrante: muchos se quedan en la puerta. Pero también creo que he tenido algo de estrella, de buena suerte. Ya he producido más de 150 proyectos entre lo académico y lo profesional.

Quería preguntarte también sobre *La Otra Orilla*, en la sección *Historias,* hay una lectura continua, pero la parte de la serie es más fragmentaria. Son dos formas narrativas distintas. ¿Qué efectos buscas al combinar estas dos experiencias?

Eso fue idea de Margarita, que lo ideó mejor que yo. La estrategia transmedia busca captar usuarios por diferentes ventanas. Intentamos crear varias formas de entrada: pequeños videos, una sección de propaganda, formatos casi de redes sociales, y una exposición fotográfica para enganchar al público a través del arte y la expresión artística.

Los casos ficcionados del Tribunal Supremo fueron lo que más visitas tuvieron. La gente no suele mirar fotografías o leer mucho porque es muy extenso. Todo esto es trabajo de un equipo pequeño liderado por Margarita, con un curaduría impresionante.

En realidad, es un libro en formato digital.

Yo nunca lo he leído completo. Entré para ayudar con el interactivo y el proyecto me interesó conceptualmente. Me interesó a nivel conceptual. En cambio, en *El Cubo* no sabía ni qué íbamos a hacer, porque comenzó durante el COVID.

Estaba en Televisión Española y era una oportunidad de oro. En *La Otra Orilla* nos pasamos medio año o un año haciendo reuniones en la Universidad Nacional de Colombia, el SENA, Colombia Diversa, y varios financiadores.

Margarita tardó tres o cuatro años en levantar el presupuesto para todo esto. Un proyecto de cinco a diez años es el mínimo. En *El Cubo* ya tenemos mil millones de público y cuatrocientos mil euros de presupuesto para terminar el proyecto. No tienes que luchar tanto para conseguirlo, eso hace una diferencia brutal.

Cuando trabajas con televisión tienes dinero, un equipo de cien personas, y tú eres una de las tres cabezas de dirección. Es muy distinto.

La parte de la Galería me daba curiosidad entenderla,¿en qué consiste exactamente?

Son como gifs y piezas que hicimos para redes sociales. Margarita contempló mucho la difusión por redes porque la gente no llega a la página directamente. No es Netflix, donde estás en primera página. Hoy día no llegas ahí sin mucha difusión en redes.

Por eso hicimos una serie de piezas visuales y videos cortos para YouTube, de un minuto, para que se difundieran por redes y tuvieran impacto.

¿Y lo habéis realizado vosotros también?

Sí, pero la producción fue de Margarita. Ella es productora y directora audiovisual. Toda esta investigación fue liderada por ella y su equipo, que luego transformaron en videos para redes. Ella puede explicarte mejor el proceso porque es su proyecto. Yo ayudé en uno que nunca salió y me quedé frustrado.
Estoy muy orgulloso de que exista y admiro mucho a Margarita, pero no es un proyecto en el que haya estado tan involucrado como en *La Sin Sombrero* o *El Cubo*.

Por último quería preguntarte, ¿participaste también como asesor en *Las Sin Sombrero*? ¿Qué diferencias encuentras en el enfoque de la interactividad entre ese proyecto y *La Otra Orilla*?
Sí, yo en *Las Sin Sombrero* fui más asesor externo. Me involucré durante dos años con ellos y les ayudé en *Estampa*, que era el estudio, pero nunca me integré completamente. Además, no me gusta mucho el resultado de *Las Sin Sombrero*. Nunca estuve muy de acuerdo con él, el diseño inicial era muy gris. No creo que, por el dinero invertido —que fue mucho, considerando el diseño y desarrollo— se haya hecho lo que debía hacerse. Esa es una visión personal.

Al final, cobré mi dinero como asesor y me desvinculé del proyecto. Pero ha sido el proyecto transmedia educativo documental más importante de España. No habrá otro, porque ya ese tipo de proyectos ha bajado. Por eso, *La Sin Sombrero* es realmente una hazaña impresionante.

Cuando lo diseñamos, lo hicimos con niveles de interactividad. Era un nivel más que el primero, que era una pantalla con un documental y unos puntos interactivos, que representaban a las mujeres. Esto permitía seguir el documental de forma lineal. Lo diseñamos así para que la gente no se asustara. Siempre hay que pensar en un doble usuario: uno que prefiera una navegación lineal, más sencilla, y otro que quiera una navegación interactiva, más ambiciosa y audaz.

Por ejemplo, imagina un usuario mayor de 40 años y otro menor de 40. El mayor puede sentir miedo a interactuar y quiere algo más seguro y sencillo. En cambio, el menor de 40 quiere probar, saltar, como un nativo digital. Por eso en la sesión inicial diseñamos esta estrategia.

Aquí hay un video de entrada con puntos que permiten ver diez minutos del documental y estar tranquilo. Después, puedes explorar otras opciones con diferentes niveles de navegación.

Este proyecto realmente es transmedia porque tiene muchos contenidos y es educativo. Tiene tres partes: en las dos primeras puedes explorar e interactuar, y en la tercera puedes aportar quién es "La Sin Sombrero" de tu vida. Esto está bien diseñado, aunque visualmente no es un proyecto muy atractivo. Además, la inversión para diseño y código fue de veinte mil euros.

¿Solo para el diseño, nada más?

Claro. Si te explico los proyectos que he hecho en España, como *Bugarat* o *Sexo, Maracas y Chihuahuas*, el presupuesto fue ridículo. En Colombia sí he tenido presupuestos más grandes, como en *El Cubo*, que fue el último gran proyecto que hice.

En Colombia tuvimos un equipo de más de cien personas y una inversión media de cuatrocientos mil euros por año solo para hacer un interactivo. Esto fue producido por RTVC y pensado para el público colombiano. Jugamos con la idea de personajes, quién tiene el poder, seis personajes... el diseño fue a gran nivel. Si comparas esto con *La Sin Sombrero*, con todo respeto, no tiene comparación.

Entrevista por videoconferencia a Juan Pablo Urgilés, director de Masquerade el 15 de diciembre de 2025.

Realizada por la autora

En primer lugar, me gustaría conocer con mayor precisión en qué consiste el único capítulo desarrollado hasta el momento de *Masquerade*, dedicado a la Diablada de Píllaro. Dado que la información disponible sobre el proyecto es limitada, quisiera preguntarle cómo se estructura narrativamente este primer capítulo y cuál es el papel que asume el espectador dentro de la experiencia: de qué manera participa y cómo se articula su relación con el relato y con el universo simbólico de la Diablada.

La idea de *Masquerade* es concebirlo como un proyecto de tipo seriado dentro del documental de realidad virtual. Hemos iniciado con el Capítulo 1, que se desarrolla en Ecuador, principalmente por razones de acceso, disponibilidad y cercanía con el contexto. A partir de ahí, se tomaron una serie de decisiones en torno a qué manifestación cultural abordar, considerando que en Ecuador existen muchas festividades con una gran fuerza simbólica y expresiva. En ese proceso, la Diablada de Píllaro se presentó como una opción especialmente potente.

En cuanto al funcionamiento de la experiencia para el usuario, esta se articula fundamentalmente a partir del movimiento del cuerpo y del baile. Es a través de esa interacción corporal que el usuario modifica y activa los entornos virtuales, lo que le permite conocer de manera progresiva la tradición y la festividad. El recorrido se realiza siguiendo los pasos del Diablo, que es el personaje principal y guía de la experiencia. A medida que el usuario baila, va interactuando con distintos elementos visuales que amplifican y sostienen la narración en voz en off del personaje. En este sentido, cuanto más activa y precisa es la participación corporal del usuario, mayores son los estímulos visuales y narrativos, lo que hace que la experiencia resulte más completa tanto a nivel estético como narrativo.

Según algunas imágenes del proyecto, el espectador parece colocarse una máscara. ¿Esto implica que, de alguna manera, el usuario también se transforma en un diablo dentro de la experiencia?

Sí, efectivamente esa es la idea. La primera escena sitúa al usuario frente a una máscara, que fue creada específicamente para el proyecto. Como ocurre en la Diablada de Píllaro, las máscaras son piezas únicas, ya que no se realizan a partir de moldes, sino que cada una es elaborada a mano. Siguiendo esta lógica, diseñamos una máscara original para *Masquerade*. El usuario se coloca la máscara, escucha una narración que explica su significado y, a partir de ese momento, comienza la experiencia del baile. De esta forma, la acción de ponerse la máscara funciona como un gesto simbólico de transformación e ingreso al universo ritual de la Diablada.

¿Cuál es la duración del documental y es la misma para todos los usuarios?

El documental tiene una duración fija de 20 minutos y 23 segundos, y esta es igual para todos los usuarios. Lo que varía no es el tiempo de la experiencia, sino el nivel de estímulos visuales e interactivos que se activan durante el recorrido. En función del desempeño corporal del usuario —es decir, de cómo baila— se despliegan diferentes respuestas visuales: si el movimiento es limitado, los estímulos son más básicos; con un nivel intermedio de baile, se activa un estilo visual distinto; y cuando el usuario alcanza un nivel de movimiento más elaborado o "avanzado", la experiencia incorpora otros elementos visuales adicionales. De este modo, la interacción y la riqueza perceptiva de la experiencia dependen directamente del grado de implicación corporal del usuario.

Tanto para el guión como para la elaboración del baile, me interesa saber —y entiendo que sí— si se realizaron entrevistas a personas de la comunidad de Píllaro. ¿Quiénes son esas personas y de qué manera han participado o interactuado con el proyecto?

Sí. Desde la empresa Iman Transmedia, de la cual soy socio, creador y director creativo, ya veníamos trabajando desde hace tiempo con tecnologías inmersivas, y fue a partir de esa experiencia que identificamos el potencial de estos dispositivos para la preservación, la promoción y el mantenimiento vivo del patrimonio cultural, tanto tangible como intangible.

Dado que se trataba de un proyecto vinculado directamente a una comunidad, teníamos claro que el trabajo debía realizarse con la comunidad, y no únicamente sobre ella. Esta fue una

premisa fundamental, tanto por razones éticas como narrativas, así como por una lógica de reciprocidad inherente al trabajo con contextos comunitarios. En este caso, no se trata de una comunidad indígena en sentido estricto, ya que existe una convivencia entre población mestiza e indígena; algunas personas se reconocen como indígenas, pero lo que nos interesaba principalmente era la comunidad entendida como un espacio de intercambio y construcción colectiva.

A partir de esta base, nos propusimos desarrollar una dinámica de cocreación. Este proceso se inició varios años antes del comienzo de la producción propiamente dicha, durante la etapa de desarrollo del proyecto. En ese momento comenzamos a vincularnos con distintas parroquias y con lo que ellos denominan *partidas* —no utilizan el término comparsas—, que corresponden a agrupaciones asociadas a los barrios. Cada partida pertenece a una parroquia específica, y fue a partir de este entramado comunitario que se articuló el trabajo colaborativo del proyecto.

De este modo, nos fuimos vinculando progresivamente con las partidas y, durante los años previos, especialmente en 2022 y 2023, realizamos registros en video 2D, video 360° y fotografía. A través de este proceso fuimos conociendo a distintas personas de la comunidad y estableciendo vínculos más estrechos. En ese contexto, también mantuvimos conversaciones con un exalcalde de Ecuador y nos articulamos con la Asociación de Mascareros.

Con todo este bagaje previo, logramos acceder a un fondo de coproducción con Taiwán, lo que hizo posible la producción del proyecto. Previamente habíamos desarrollado un prototipo, que fue exhibido en diversos espacios y que resultó clave para la obtención de dicho fondo. A partir de ahí se inició el proceso de trabajo formal, que incluyó entrevistas, conversaciones y encuentros de acercamiento con la comunidad, con el objetivo de que conocieran claramente nuestras intenciones y el enfoque del proyecto.

A finales de 2023 comenzamos un trabajo más estructurado con la comunidad. Realizamos un primer taller al que invitamos a la Asociación de Mascareros, a personas con las que ya teníamos contacto dentro de las partidas y a dos gestores culturales. En este primer taller, que tuvo lugar en el teatro de la municipalidad de Píllaro, participaron entre 30 y 40 personas. Allí comenzamos a trabajar colectivamente sobre la historia de la fiesta, a partir de conversaciones y relatos compartidos. En estas sesiones se decidía de manera conjunta qué

mostrar y qué no, respetando criterios éticos acordados con la comunidad, y logramos identificar tres posibles orígenes de la Diablada. La celebración no posee un origen único y claramente definido, y esta multiplicidad de versiones es la que se recoge en *Masquerade*. Uno de estos orígenes remite a un relato histórico anclado en la época colonial, según el cual a los indígenas se les concedía un único día libre al año, el primer día del año, porque eran esclavos. En ese día, los españoles realizaban una fiesta y permitían que los indígenas participaran. Sin embargo, al observar que sus amos estaban ebrios, los indígenas se disfrazaban y pintaban sus rostros para asustarlos durante su regreso nocturno.

Otro relato tiene un origen más reciente, vinculado a conflictos entre barrios. Según esta versión, la Diablada surgió a raíz de disputas en las que algunos hombres de un barrio "conquistaban" a mujeres de otro. Durante la noche, los hombres de los barrios afectados se disfrazaban con elementos de animales y figuras de diablos para asustar a los rivales y proteger a sus mujeres.

En la actualidad, todavía existen rivalidades entre parroquias de Píllaro, así como diferencias en los estilos de la fiesta, además de tensiones de carácter político y cultural. Como parte del proceso de mediación con la comunidad, se constató que todos coincidían en que existen múltiples historias sobre los orígenes de la Diablada pillareña. En uno de los talleres, un participante dijoa: *"En la Diablada nadie es dueño de la verdad"*. Esa misma frase que surgió en la búsqueda de la historia se retomó cuando pasamos a la parte de la coreografía, cuando alguien dijo: *"Se respeta los movimientos, los pasos, y la tonada, pero nadie es dueño de la verdad tampoco a nivel del baile"*.

Lo que hicimos fue conversar con ellos, preguntarles cuáles eran los elementos que usaban en la fiesta y los tres orígenes de la historia, grabamos en vídeo estas conversaciones. Recibimos información de ellos. También me cuestionaban a mí. De hecho, Píllaro es la cuna de Rumiñahui y según mencionaban, eso marca el carácter fuerte de sus habitantes.

¿Cómo se estructuró finalmente el documental?

El documental se dividió en tres partes, la primera aborda los orígenes de la festividad, la segunda se centra en los personajes y elementos de la celebración, y la tercera explora la experiencia de los participantes, incluyendo sus vivencias espirituales, emocionales y físicas.

La selección de los personajes resultó compleja; algunos fueron descartados por haber caído en desuso, mientras que otros no encajaban con la narrativa que se quería construir. Finalmente, se decidió incluir al Diablo como personaje principal, así como la Guaricha, la pareja Deliña —hombre y mujer—, y el Capariche. No son todos los personajes, pero son los principales y de mayor significado en la fiesta.

También resultó interesante que, al tratarse de una festividad de seis días, los participantes van alternando sus disfraces y adoptan distintos personajes, mientras que otros se visten únicamente de Diablo. Esta variación influyó de manera significativa en el feedback que proporcionaron sobre qué personajes incluir o no en el documental.

¿Cómo se vincula la última parte, en la que el usuario experimenta la dimensión más emocional y espiritual del baile, con los testimonios que recopilaste durante la investigación?

Esta etapa de la experiencia funcionó como una especie de catarsis para muchos participantes. Algunos comentaron que era la primera vez que se detenían a reflexionar sobre el significado personal de la fiesta, considerando tanto aspectos conscientes como inconscientes de su vivencia interna. Otros señalaron que se trata de un acto de resistencia, mientras que para algunos representa una forma de liberarse de las penas al inicio del año y comenzarlo con buen ánimo. Algunos resaltaron su valor como tradición, mientras que otros destacaron la importancia física del baile, que les proporcionaba energía. Hubo también quienes mencionaron el tributo a sus antepasados o las supersticiones asociadas a la Diablada, por ejemplo, que si uno se viste de diablo debe bailar de inmediato, bajo la creencia de que de no hacerlo podría tener doce años de mala suerte.

¿Y cómo se grabó la coreografía?

Para la grabación del baile se trabajó con un grupo reducido de participantes, principalmente aquellos que se disfrazaban de diablos. Contamos con la colaboración de seis u ocho personas, en su mayoría jóvenes. Se estableció como límite trabajar únicamente con tres pasos del baile, los cuales serían los que finalmente aparecerían en la experiencia documental. Con los participantes se ensayaron y perfeccionaron específicamente estos tres movimientos.

¿Y los elementos que seleccionaste para mostrar la fiesta, cómo fue el proceso?

Yo los había seleccionado previamente, aunque ellos me habían hablado mucho del ají. Sabía que era un elemento importante, y también sabía que el diablo "te mete en la boca el ají" para molestar. Además, se usan expresiones como "arrarai", "achachai" o "atatai". El diablo es un personaje picaresco, que le da la vuelta a las cosas y está entre el bien y el mal. Entonces, los danzantes hicieron los pasos del baile incorporando el ají.

También quería incluir el látigo en el segundo y tercer paso, así que tuvieron que incorporarlo al baile siguiendo las directrices que les di.

En la última etapa del proceso, trabajamos la estética y lo visual, y colaboramos con los mascareros, que eran como 12 o 13. Les preguntamos sobre la estética del diablo y surgieron varias opciones: una más clásica, con el ceño fruncido y rasgos fuertes, parecidos a los indígenas; y otra más contemporánea, que se asemejaba a un estilo de Hollywood. El reto fue vincular ambos enfoques: preservar la tradición, pero también incorporar elementos contemporáneos, como los aretes.

¿Cómo fueron las siguientes etapas en el proceso de producción?

En 2024, hicimos fotos y un escaneo de los personajes con LIDAR, y además grabamos la fiesta en 360º. Después vino la fase de producción y co-creación, también con la comunidad. En el teatro de la municipalidad de Píllaro llevamos nuestro equipo, el traje de captura de movimiento, la pantalla verde, y trabajamos con los participantes. Se hizo entonces un registro con pantalla verde y un sensor de captura volumétrica y de movimiento, para registrar los pasos de baile.

¿Y el proceso de creación de sonido del documental?

Ahí tuve que aprender cómo se desarrolla la música a partir de una banda. Aunque descubrí que previamente hacen ensayos con guitarra y violín. Me vinculé a bandas de pueblos, y cuando llegamos a la tercera etapa, grabamos a los músicos desde el sonido hasta la captura volumétrica, porque en uno de los capítulos aparecen músicos. A partir de eso, trabajamos una composición musical propia con la banda *La Poderosa* de Píllaro *y* con un músico de Quito, especialmente para el proyecto.

¿Los escenarios que aparecen en el documental son reales o ficticios?

Para esos tres escenarios hicimos fotos y vídeos en 360º de los espacios de Píllaro y se entregaron al equipo de modelado. La fiesta comienza en las parroquias más alejadas, luego se acercan a lo urbano y termina en la plaza central. Los escenarios se basan en ese recorrido y en los lugares reales en Píllaro.

Anexo 2.Listado de figuras y tablas

Figuras

Capítulo 1

Figura 1. Movimiento de cámara en *Cave of forgotten dreams*

Figura 2. Representación virtual de la Cueva de Chauvet-Pont d'Arc en *Cave of forgotten dreams.*

Figura 3. Proceso de dibujo cartográfico en *Vidéocartographies : Aïda, Palestine.*

Figura 4. Mapa dibujado por Sabha Kahder Abousrour en *Vidéocartographies. Aïda, Palestine.*

Figura 5. Trazado de viajes ilegales a través del Mediterráneo en *The Mapping Journey Project.*

Capítulo 2

Figura 6. Fotogramas de No-Do 957A, 8 de mayo de 1961.

Figura 7. Fotograma de *El grito.*

Figura 8. Habitantes de Santa Fe en *Tire dié*

Figura 9. Retratos en *Tire dié*

Figura 10. Niños corriendo al lado del tren en *Tire dié*

Figura 11. Entrevistas en *La batalla de Chile I*

Figura 12. Entrevistas a estudiantes brasileños en *Últimas conversas*

Figura 13. Exteriores en *Edificio Master*

Figura 14. Pintura "Ventana para el mar" de Copacabana en *Edificio Master*

Figura 15. Superposición de imagen del bombardeo del Guernica y de *La familia de Saltimbanquis* de Picasso en *Guernica*

Figura 16. Fundido encadenado en *La morte rouge*

Figura 17. Encadenado entre el presente y el pasado en *La morte rouge*

Figura 18. Pintura *My Grandparents, My parents and I* (1936) de Frida Kahlo a la izquierda y fotografía de la instalación *Vida y obra de Frida Kahlo* a la derecha

Figura 19. Pintura *Autorretrato con monos* (1943) de Frida Kahlo a la izquierda y fotografía de la instalación *Vida y obra de Frida Kahlo* a la derecha

Figura 20. Fotografías de la infancia de Albertina Carri en *Los rubios.*
Figura 21. Reconstrucción virtual de la ciudad de Tarragona en *Ingeniería romana*
Figura 22. Imágenes de una "simulación situada" con RV y RA del edificio Misión Dolores en San Francisco.

Capítulo 4

Figura 23. Escenificación del testimonio en *Teatro de guerra*
Figura 24. Escenografía de los testimonios en *Teatro de guerra*
Figura 25. Soldado que muestra su vestimenta en *Teatro de guerra*
Figura 26. Paisajes en los que sucedió el combate en *Teatro de guerra*
Figura 27. Representación de testimonios con figuras en *Teatro de guerra*
Figura 28. Conversación entre soldado argentino y británico en *Teatro de guerra*
Figura 29. Revistas con imágenes de la guerra de las Malvinas en *Teatro de guerra*
Figura 30. Trazo del recorrido en un mapa durante el conflicto en *Teatro de guerra*
Figura 31. Muestra de huellas corporales de la guerra en *Teatro de guerra*
Figura 32. Representación teatral de los testimonios en *Teatro de guerra*
Figura 33. Presentación de la actriz ante el espectador en *Los rubios*
Figura 34. Conversación entre la actriz y la directora sobre la interpretación de su papel en *Los rubios*
Figura 35. Análisis de la actriz de los testimonios de conocidos y amigos de los padres de la directora en *Los rubios*
Figura 36. Representación del dibujo de superviviente de centro de detención en *Los rubios*
Figura 37. Recreación de recuerdos de la directora con Playmobil en *Los rubios*
Figura 38. Grito de la actriz en *Los rubios*
Figura 39. Escena final con pelucas rubias en *Los rubios*
Figura 40. Fotograma de la directora en *Los rubios*
Figura 41. Actriz en la madurez que representa a las mujeres (izquierda) y equipo de grabación (derecha) en *Memorias de un cuerpo que arde*
Figura 42. Escena cotidiana escuchando un disco (arriba izquierda); transformación del salón en una feria con la aparición del vendedor de algodón de azúcar (arriba derecha); la mujer observa su pasado ficcionalizado (inferior abajo)
Figura 43.Actriz repitiendo el testimonio de una de las mujeres en *Memorias de un cuerpo que arde*

Figura 44. Planos finales de las protagonistas de espaldas o de perfil en *Memorias de un cuerpo que arde*
Figura 45. Testigos entrevistados en la *Invasión*
Figura 46. El director con el equipo de grabación (izquierda) y en la búsqueda de testigos (derecha) en *Invasión*
Figura 47. El entrevistado (izquierda) y la recreación de su testimonio (derecha) en *Invasión*
Figura 48. Proceso de escenificación en *Invasión*: grupo de personas atendiendo las indicaciones del director (superior izquierda), testigo interviniendo en la puesta en escena (superior derecha), director operando desde la cámara (inferior izquierda) y representación de los muertos en la calle (inferior derecha).
Figura 49. Recreación del recuerdo del testigo: llegada del cuerpo a la morgue (izquierda) y su clasificación en una casilla de almacenamiento (derecha).
Figura 50. Indicaciones del director (izquierda) y recreación de la escena de los soldados en el barro (derecha superior e inferior izquierda) y testigo (inferior derecha)
Figura 51. Preparación del simulacro de los incendios y testiga que cuenta el incendio de su casa (inferior derecha) en *Invasión*
Figura 52. Testigo (izquierda) y escena que recrea su testimonio sobre los saqueos (derecha) en *Invasión*
Figura 53. Recreaciones de los testimonios en *Invasión*
Figura 54. Animación de piernas en *Carne*
Figura 55. Representación de la mujer a través de un muñeco en *Carne*
Figura 56. Representación del cuerpo de la mujer en *Carne*
Figura 57. Representación de la menstruación en *Carne*
Figura 58. Filetes de carne en *Carne*
Figura 59. Fotogramas de *Carne*
Figura 60. Representación del cuerpo de la mujer a los 79 años en *Carne*
Figura 61. Cuerpos de mujeres animadas en *Carne*
Figura 62. Explorando el desierto con casco de RV en la instalación de *Carne y Arena*
Figura 63. Instalación *Vida y obra de Frida Kahlo*
Figura 64. A la izquierda, fotografía de la instalación *Vida y obra de Frida Kahlo,* a la derecha panel 41a de Aby Warburg de *Bilderatlas Mnemosyne* .
Figura 65. Personajes de la diablada pillareña que inspiran el universo visual del documental *Masquerade*

Figura 66. Talleres de cocreación con la comunidad de Píllaro en 2023
Figura 67. Grabación en 360° en resolución 8K realizada en Píllaro en 2023 para *Masquerade*
Figura 68. Captura de movimiento de los danzantes de Píllaro en enero 2024 para *Masquerade*
Figura 69. Creación de personajes 3D en *Masquerade*
Figura 70 .Representación de los tres pasos o capítulos en los que se divide el documental: "la montaña, las afueras y la ciudad"
Figura 71. Primeros movimientos de brazos que el usuario debe hacer junto al diablo en *Masquerade*
Figura 72. Máscara que se coloca el usuario en *Masquerade*
Figura 73. Participante interactuando en *Masquerade* con casco de realidad virtual y mando
Figura 74**.** Proceso de creación de realidad virtual en Masquerade
Figura 75. Representación de la historia de la transformación en diablos (izquierda) y combinación de imágenes de los músicos con el escenario de realidad virtual (derecha) en *Masquerade*
Figura 76. El diablo le mete en la boca el ají al usuario en *Masquerade*
Figura 77. Uso del látigo en *Masquerade*
Figura 78. Otros personajes de *Masquerade:* pareja de españoles en la parte superior, guaricha abajo a la derecha y capariche abajo a la derecha
Figura 79. Fiesta final en la ciudad en *Masquerade*

Capítulo 5

Figura 80. Medios y plataformas del proyecto *La otra orilla*.
Figura 81. Fotogramas de la cabecera de la serie *La otra orilla.*
Figura 82. Fotograma de Episodio I *Ser* de la serie *La otra orilla*.
Figura 83. Narrador de la serie y actores del testimonio en Episodio I *Ser* de la serie *La otra orilla*
Figura 84. Narrador al fondo y hermanos adelante en el episodio I *Ser* de la serie *La otra orilla*.
Figura 85. Coreografía entre narrador y su "yo" del pasado en episodio I *Ser* de la serie *La otra orilla*.
Figura 86. Fotograma de la sección *Teatro,* episodio 17 *Sergio*.
Figura 87. Esquema de proyecto de interactividad de *La otra orilla*
Figura 88. Fotogramas de *Las Sinsombrero,* fragmento de Concha Méndez

Figura 89. Capturas de pantalla del *webdoc Las Sinsombrero.*Sección *Explora media* en la parte superior izquierda y subapartado de Concha Méndez
Figura 90. Fotogramas del recorrido interactivo en la sección *Dar el rol.*
Figura 91. Fotogramas del recorrido interactivo en la sección *Dar el rol.* A la izquierda posibilidad de ver el cortometraje *Echaguas* y a la derecha para escuchar el testimonio de Enrique Rivas sobre la Casa de Antonio del Conde.
Figura 92. Fotogramas del recorrido interactivo en la sección *Dar el rol.*
Escuela Secundaria 190. La ciudad perdida
Figura 93. Fotografía del recorrido interactivo de Rafael Cielo Maldonado y su bicicleta
Figura 94. Fotograma del recorrido interactivo en la sección *Dar el rol. Los platillos voladores* (1956)
Figura 95. Imagen de *Lotería sonora*
Figura 96. Enrique Rivas con fotografía familiar.
Figura 97. Imagen *Sonrisas* de Teresa Padrón retocada por Sonia García Hernández. Sección Memorias bordadas.
Figura 98. Fotografías del proceso de grabación de testimonios en *Proyecto Quipu*
Figura 99. Captura de pantalla de *Proyecto Quipu*
Capítulo 6
Figura 100. *La Piedad*, Miguel Ángel Buonarroti, 1499.
Figura 101. En la parte superior dibujos originales de los niños y en la parte inferior su representación animada en *Pequeñas voces*
Figura 102. Protagonistas de *Pequeñas voces*
Figura 103. La luna en *Nostalgia de la luz*
Figura 104. Texturas de *Nostalgia de la luz*
Figura 105. Escenas interiores en *Nostalgia de la luz*
Figura 106. Esqueleto de ballena en *Nostalgia de la luz*
Figura 107. Superficie terrestre exterior (izquierda) y desierto de Atacama (derecha) en *Nostalgia de la luz*
Figura 108. Texturas de *Nostalgia de la luz*
Figura 109. Superficie lunar (izquierda) y fragmentos óseos (derecha) en *Nostalgia de la luz*
Figura 110. Dibujos de los campos de concentración realizados por Miguel Lawner en *Nostalgia de la luz*
Capítulo 7

Figura 111. Conceição Matos en *48*
Figura 112. Exprisioneros en un largo fundido a negro en *48*
Figura 113. Superposición de imágenes con diferentes edades de prisioneros en *48*
Figura 114. Prisionera sonriendo en *48*
Figura 115. Prisionera en *48*
Figura 116. Paisaje nocturno en *48*
Figura 117. El mar en *Luz oscura*
Figura 118. Fragmentos de fotografías familiares en *Luz oscura*
Figura 119. Fotograma del cielo en *Luz oscura*
Figura 120. Fotografía del tío Carlos en *Luz oscura*
Figura 121. Superposición de fotografías de la madre con diferentes edades en *Luz oscura*
Figura 122. Rostros distorsionados en *Luz oscura*
Figura 123. Pintura de una casa (izquierda) y dibujo de la casa (derecha) en *Luz oscura*
Figura 124. Movimiento del paisaje en *Luz oscura*
Figura 125. Distorsión del paisaje en *Luz oscura*
Figura 126. Abuela en *La casa de Argüello*
Figura 127. Álbum familiar de *La casa de Argüello*
Figura 128. Agua en movimiento en *La casa de Argüello*
Figura 129. Detalles del rostro en *La casa de Argüello*
Figura 130. Directora Valentina Llorens de *La casa de Argüello*
Figura 131. Paisajes de *La casa de Argüello*
Figura 132. Hija de la directora en *La casa de Argüello*
Figura 133. Fotografías familiares ordenadas y colocadas en *La casa de Argüello*
Figura 134. Mural de fotos familiares en *La casa de Argüello*
Figura 135. Fotograma de *La casa de Argüello*
Figura 136. Formas abstractas y paisajes en *La casa de Argüello*
Figura 137. Cartas y dibujos de la directora en *La casa de Argüello*
Figura 138. Detalles de las cartas y dibujos observados con lupa en *La casa de Argüello*

Capítulo 8

Figura 139. Primeros habitantes de la Patagonia en *El botón de nácar*
Figura 140. Pinturas en los cuerpos de los habitantes de la Patagonia en *El botón de nácar*
Figura 141. Martín Calderón con su canoa en *El botón de nácar*
Figura 142. Imagen de archivo en *El botón de nácar*

Figura 143. Mujeres en la cocina, virgen, representación teatral religiosa y bailes en *Navidad en Liétor*
Figura 144. Calles vacías de Santiago de Chile en *Chile… y su verdad*
Figura 145. Entrevista en *Chile… y su verdad*
Figura 146. Armas en *Chile… y su verdad*
Figura 147. Entrevistas en *La insurrección de la burguesía*
Figura 148. Huida de la población antes los ataques en *La insurrección de la burguesía*
Figura 149. Manifestaciones en *La insurrección de la burguesía*
Figura 150. Manifestaciones, funerales y víctimas en *Los Ofendidos*
Figura 151. Viaje en coche de la directora en *Los ofendidos.*
Figura 152. Entrevista con el padre de la directora Marcela Zamora en *Los ofendidos*
Figura 153. Entrevista a General Eugenio Vides Casanova,
Ministro de Defensa y Director de la Guardia Nacional en *Los ofendidos*
Figura 154. Torturador durante la guerra civil en El Salvador en *Los ofendidos*
Figura 155. Elías Barahona dando testimonio en *El silencio del topo*
Figura 156. Recursos estéticos y material de archivo en *El silencio del topo*
Figura 157. Familia de ascendencia yagán en *Canoeros: Memoria Viva*
Figura 158. Fotogramas de *Boliviana* (2015) de Mariano Agudo
Figura 159. Basilia, cocinera (izquierda), y Selassie Atadika, chef de Ghana (derecha) en *Finding Encanto*
Figura 160. Elementos culturales y naturales en *Finding Encanto*
Figura 161. Fauna, paisaje y cultura en *Maravillas Argentinas: El Documental*
Figura 162. Nieta y abuela en *El Eco*
Figura 163. Detalle del brazo del marido sujetando a su mujer en La Chana
Figura 164. Escenario flamenco, bailaora, detalle de indumentaria y calzado y un hombre con guitarra en La Chana
Figura 165. Protagonista en el coche y maquillándose en El remolino
Figura 166. Actriz que representa el hecho traumático de la infancia en Memorias de un cuerpo que arde
Figura 167.Actriz arroja objetos al suelo, expresando su enfado, en Memorias de un cuerpo que arde.
Figura 168. La actriz llora en Memorias de un cuerpo que arde

Figura 169. Secuencia en la que el marido amenaza al bebé, la mujer se interpone y finalmente se muestra en el hospital, en Memorias de un cuerpo que arde.
Figura 170. Habitantes de la Huerta de Valencia en I Rec a Manta, Artxiviu

Capítulo 9

Figura 171. Incendio de Notre-Dame (derecha) y restauración (izquierda)
Figura 172. Templo de Gounsa (Corea del Sur) antes del incendio en 2025 (izquierda) y después del incendio (derecha)
Figura 173. Principales agentes tradicionales legitimadores y activadores del patrimonio cultural. Elaboración propia
Figura 174. Animación virtual 3D en *El guardián de la cueva*
Figura 175. Realidad aumentada en 360º del capítulo *Ingeniería romana 360º: Foro de Caesar Augusta*
Figura 176. Edificios destruidos de la ciudad en *Montevideo inolvidable*
Figura 177. Grabaciones de los cantos de Bosawa en *El canto de Bosawás*
Figura 178. A la izquierda, Kueka en su entorno natural en Venezuela; a la derecha, la piedra en el parque *Tiergarten* de Berlín, donde se registra un ritual indígena del pueblo pemón en *Kueka: Memoria Ancestral*
Figura 179. Dibujos realizados por niños sobre la historia de Kueka y narración oral del relato a los niños por parte de una mujer de la comunidad (abajo derecha).
Figura 180. Fotogramas de *Tempestad*
Figura 181. Atmósfera del ambiente en *Compañía*
Figura 182. Rituales en *Compañía*
Figura 183. Viaje en autobús en *Compañía*
Figura 184. Captura de pantalla del docuweb *Geografía del dolor*
Figura 185. Captura de pantalla del mapa interactivo del docuweb *Cartografía Lacustre: Canales de Memoria y Resistencia,* sección Microdocumentales.
Figura 186. Captura de pantalla del mapa interactivo del docuweb *Cartografía Lacustre: Canales de Memoria y Resistencia,* sección Embarcaderos.
Figura 187. Mapas de los embarcaderos: Belem y Salitre. Docuweb *Cartografía Lacustre: Canales de Memoria y Resistencia*
Figura 188. Mapa de la propuesta de instalación de *Masquerade*
Figura 189. Cine en *Nieta de mi abuela*

Figura 190. Fotografía del cine original (izquierda) y su reconstrucción (derecha) en *Nieta de mi abuela*
Figura 191. Demolición del cine Carmelita (arriba izquierda); visualización de *Cinema Paradise* en una sala de cine (arriba derecha) y proyección sobre la fachada de un edificio (abajo izquierda); y desmontaje de la reconstrucción del cine original (abajo derecha) en *Nieta de mi abuela*.
Figura 192. Proyección sobre el cuerpo de la directora en *Nieta de mi abuela*
Figura 193. Fundido de fotografías originales y su reproducción en *Nieta de mi abuela*
Figura 194. Conversación online en *Nieta de mi abuela*
Figura 195. Carta dirigida a la abuela de la directora en *Nieta de mi abuela*
Figura 196. Cine Carmelita, San Francisco de Macorís, República Dominicana.
Figura 197. Inmersión de un niño en el río en *Ejercicios de memoria*
Figura 198. Naturalezas muertas en *Ejercicios de memoria*
Figura 199. Fotogramas de *Ejercicios de memoria*
Figura 200. Archivos del Terror en *Ejercicios de memoria*
Figura 201. Fotografías familiares en *Ejercicios de memoria*
Figura 202. Registros policiales de vigilancia y secuestro de Agustín Goiburú en *Ejercicios de memoria*
Figura 203. Fotografías familiares en *Ejercicios de memoria*
Figura 204. Fotogramas de *Un poblado más allá del turismo*.
Figura 205. Personajes creados con IA: Octavio, Mercedes, Miguelito y Gloria en *Un poblado más allá del turismo*
Figura 206. Entrevistas en *Un poblado más allá del turismo*.
Figura 207. Fiestas y bailes en *Un poblado más allá del turismo*
Figura 208. Natillas (izquierda) y frisoles (derecha) típicos en las fiestas de diciembre en *Un poblado más allá del turismo*

Tablas y gráficos

Capítulo 1

Tabla 1. Clasificaciones del documental por Català, Renov y Nichols. Elaboración propia

Capítulo 2

Tabla 2. Clasificación de las formas más representativas retóricas y narrativas del testimonio en el cine documental hasta los años 90. Elaboración propia

Capítulo 3

Tabla 3. Dictaduras, golpes y contextos de violencia de Estado en Iberoamérica (siglos XX–XXI). Elaboración propia

Capítulo 4

Tabla 4. Tabla comparativa de recursos estéticos y narrativos del testimonio en los casos de estudio. Elaboración propia

Capítulo 5

Tabla 5. Comparación de categorías y modos de interacción y navegación del documental interactivo propuestas por Nash (2012), Galloway et al. (2007), Gaudenzi (2013) y Gifreu (2014). Elaboración propia.

Tabla 6. Comparación de los documentales interactivos analizados según niveles de interacción, modalidades de navegación e interacción, y características testimoniales.Elaboración propia.

Tabla 7. Límites y riesgos éticos de los testimonios interactivos y participativos. Elaboración propia

Capítulo 6

Tabla 8. Tabla comparativa de recursos estéticos y narrativos del testimonio en las tres películas. Elaboración propia

Capítulo 7

Tabla 9. Tabla comparativa de recursos estéticos y narrativos del testimonio en las dos películas. Elaboración propia

Tabla 10. Estrategias éticas y riesgos evitados en documentales sobre dictaduras y violencia.Elaboración propia

Capítulo 8

Tabla 11. Niveles de la identidad colectiva. Elaboración propia

Tabla 12. Riesgos éticos en la representación de identidades culturales en el documental testimonial. Elaboración propia.

Capítulo 9

Tabla 13. Lista de elementos del Patrimonio Mundial por regiones: América Latina y el Caribe (LAC), Europa y América del Norte (EUR), Asia-Pacífico (APA), países árabes (ARB) y África (AFR)

Tabla 14. Riesgos y problemas éticos de los procesos patrimoniales en el documental iberoamericano. Elaboración propia

Tabla 15. Formas de la memoria patrimonial y modalidades de la experiencia en el documental iberoamericano contemporáneo. Elaboración propia.

Capítulo 10

Tabla 16. Asimetrías entre documentales ibéricos y latinoamericanos

Titre : Formes poétiques, étendues et patrimoniales de la mémoire dans les documentaires ibéro-américains depuis l'an 2000

Mots clés : documentaire ibéro-américain, témoignage, mémoire collective, esthétique, poétique, patrimoine culturel, éthique

Résumé : Cette thèse analyse les transformations esthétiques, rhétoriques et éthiques du témoignage dans le documentaire ibéro-américain contemporain. Elle se concentre sur un corpus d'œuvres produites à partir de l'an 2000, moment où prolifèrent des propositions qui reformulent la représentation de la mémoire à travers des ressources poétiques, corporelles, spatiales, interactives et immersives. Dans ce contexte, le témoignage cesse d'être compris uniquement comme un récit verbal et se configure comme une expérience médiatisée et sensible, capable d'articuler mémoire collective, identité culturelle et patrimoine.
La recherche s'inscrit dans un espace marqué par les dictatures, les violences d'État, les inégalités structurelles, les conflits territoriaux et les héritages coloniaux. Dans ce cadre, le documentaire ibéro-américain ne se limite pas à enregistrer des souvenirs, mais intervient activement dans leur construction, leur transmission et leur signification, en rendant visibles des mémoires subalternes et en remettant en question les récits hégémoniques du passé. Elle adopte une approche qualitative, comparative, herméneutique et interdisciplinaire, qui combine analyse filmique et réflexion théorique.
La thèse s'organise autour de trois axes : les mémoires expansées, liées au corps, au territoire, à l'interaction et à l'immersion ; la poétique de la mémoire, centrée sur les tensions entre horreur, traumatisme et représentation ; et la relation entre témoignage, identité culturelle et processus de patrimonialisation. Dans son ensemble, la recherche montre que le documentaire ibéro-américain constitue un espace privilégié pour penser la mémoire comme pratique esthétique, politique et éthique, et pour comprendre comment les images participent à la préservation, à la contestation et à la transformation du passé.

Título : Formas poéticas, expandidas y patrimoniales de la memoria en documentales iberoamericanos desde el año 2000

Palabras clave : documental iberoamericano, testimonio, memoria colectiva, estética, poética, patrimonio cultural, ética

Resumen: Esta tesis analiza las transformaciones estéticas, retóricas y éticas del testimonio en el documental iberoamericano contemporáneo. Se centra en un corpus de obras producidas desde el año 2000, momento en el que proliferan propuestas que reformulan la representación de la memoria mediante recursos poéticos, corporales, espaciales, interactivos e inmersivos. En este contexto, el testimonio deja de entenderse solo como un relato verbal y pasa a configurarse como una experiencia mediada y sensible, capaz de articular memoria colectiva, identidad cultural y patrimonio.
La investigación se inscribe en un espacio marcado por dictaduras, violencias de Estado, desigualdades estructurales, conflictos territoriales y herencias coloniales. En este marco, el documental iberoamericano no solo registra recuerdos, sino que interviene activamente en su construcción, transmisión y resignificación, haciendo visibles memorias subalternas y cuestionando narrativas hegemónicas sobre el pasado. Adopta un enfoque cualitativo, comparativo, hermenéutico e interdisciplinario, que combina análisis fílmico y reflexión teórica.
La tesis se organiza en tres ejes: las memorias expandidas, vinculadas al cuerpo, el territorio, la interacción y la inmersión; la poética de la memoria, centrada en las tensiones entre horror, trauma y representación; y la relación entre testimonio, identidad cultural y procesos de patrimonialización. En conjunto, la investigación muestra que el documental iberoamericano constituye un espacio privilegiado para pensar la memoria como práctica estética, política y ética, y para comprender cómo las imágenes participan en la preservación, disputa y transformación del pasado.

Title : Poetic, extended and heritage forms of memory in Ibero-American documentaries since 2000

Keywords : Ibero-American documentary, testimony, collective memory, aesthetics, poetics, cultural heritage, ethics

Abstract : This dissertation analyzes the aesthetic, rhetorical, and ethical transformations of testimony in contemporary Ibero-American documentary. It focuses on a corpus of works produced since 2000, a period marked by the proliferation of proposals that reformulate the representation of memory through poetic, bodily, spatial, interactive, and immersive resources. In this context, testimony is no longer understood solely as a verbal account, but comes to be configured as a mediated and sensorial experience capable of articulating collective memory, cultural identity, and heritage.
This research is situated within a space marked by dictatorships, state violence, structural inequalities, territorial conflicts, and colonial legacies. Within this framework, Ibero-American documentary not only records memories, but also actively intervenes in their construction, transmission, and resignification, making subaltern memories visible and challenging hegemonic narratives about the past. The study adopts a qualitative, comparative, hermeneutic, and interdisciplinary approach, combining film analysis with theoretical reflection.
The dissertation is organized around three axes: expanded memories, linked to the body, territory, interaction, and immersion; the poetics of memory, centered on the tensions between horror, trauma, and representation; and the relationship between testimony, cultural identity, and heritage-making processes. Taken together, the research shows that Ibero-American documentary constitutes a privileged space for thinking about memory as an aesthetic, political, and ethical practice, and for understanding how images participate in the preservation, contestation, and transformation of the past.