

Imagen: Diego Vallejo



Imagen: Diego Vallejo

## Documental y memoria histórica. Una mirada a *Now* de Santiago Álvarez.

### Documentary and historical memory. A look to *Now* by Santiago Álvarez.

#### Resumen:

La producción documental a través de la historia del cine ha sido vista desde una dualidad de enfoques. Por un lado, como elemento de traducción fiel de una realidad y por otro con una visión que contradice esto, aduciendo que la realidad representada, está matizada por miradas y puntos de vistas. Teniendo como base esta premisa dual, el trabajo tiene como objeto imbricar el carácter del documental, como proceso de reconstrucción de una heredad histórico-espacial, pero también denotando ese espacio sociocultural de signos y significados inserto en un producto audiovisual de corte documental. Para ello se toma como estudio de caso la obra *Now* de Santiago Álvarez, documentalista cubano de alta talla a nivel latinoamericano y mundial, que marcó un hito en el desarrollo de este género, por la creatividad sus propuestas documentales.

**Palabras claves:** Producción documental; memoria; documental latinoamericano; Santiago Álvarez

#### Abstract:

The documentary production, through the history of film industry, has been seen from a duality of approaches. For one hand, as an element of a vivid representation of reality and on the other hand, with the vision that contradicts it, alluding that the reality presented in this case is matched by different points of view. Having as a base his dual premise, the job has an object to overlap the character of the documentary as a process of reconstruction of a historic-spatial inheritance but also as a connotation of that sociocultural space of signs and meanings which are inserted in an audiovisual output of documentary style. To do so, it is studied, the case of *Now* by Santiago Alvarez, a high level Latin American Cuban documentary maker who left a mark in the development of this style for the creativity of his documentary proposals.

**Keywords:** documentary production; historical memory; Latin American documentary; Santiago Alvarez.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. Desarrollo. 3. Conclusiones

**Como citar:** Lazo Pastó, O. R. (2020). Documental y memoria histórica. Una mirada a *Now* de Santiago Álvarez, Vol. 4, Núm. 1, 81-91.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/386>

[www.doi.org/10.37785/nw.v4n1.a5](http://www.doi.org/10.37785/nw.v4n1.a5)

**Orlando Rafael Lazo Pastó**

Universidad San Gregorio de Portoviejo  
Ecuador

[orlyecu013@gmail.com](mailto:orlyecu013@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-4222-8527>

Enviado: 03/01/2019

Aceptado: 02/12/2019

Publicado: 30/01/2020

## 1. Introducción

La producción documental a través de la historia del cine universal ha sido principalmente contemplada por teóricos y críticos como un documento representativo de la realidad, pero también se ha entendido como “una cuestión de mirada, de punto de vista, objeto por lo tanto de opciones formales y estéticas variables según la circunstancia” (Paranagua, 2003, pp. 14-15)

El cine, a través de su facción documentalista, ha pergeñado de alguna manera los más importantes sucesos de la historia universal. Los cineastas, corresponsales y periodistas, cámara en mano, han documentado contiendas bélicas, sangrientas dictaduras, fiestas populares y otros eventos que han sido perpetuados por el lente. Pues, “una vez que algo ha sido documentado en película queda congelado, seleccionado y sintetizado en el tiempo y en el espacio y será lo único que el espectador llegará a ver del acontecimiento real” (Prelorán, 1995, p. 26)

Este trabajo da cuenta de la relación entre cine documental y memoria. Por tanto, uno de sus objetivos fundamentales es el de evidenciar los nexos que existen entre la práctica documental y los procesos de memoria visual, en tanto esta última constituye un proceso de reconstrucción histórica y sociocultural instaurado en las estructuras objetivas (archivos) y subjetivas (las mentalidades) de una sociedad determinada. Todo esto partiendo de la hipótesis de que “toda imagen inscribe en su interior una relación específica con el tiempo representado” (Schelenker, 2010, p. 100)

El análisis estará centrado en la producción documental de uno de los representantes cubanos del Nuevo Cine Latinoamericano; nos referimos a Santiago Álvarez, quien dedicó gran parte de su vida al documental y es considerado uno de los más grandes exponentes del género en Cuba y en Latinoamérica.

De la producción de este documentalista analizaremos la película *Now* (1965), una de las piezas más representativas de su filmografía y cuya temática aborda los procesos de discriminación racial hacia personas afrodescendientes en Estados Unidos.

## 2. Desarrollo

El cine documental ha tenido siempre como objetivo esencial captar la realidad lo más fielmente posible. Su historia ha estado vinculada en gran medida a una oposición con los medios del cine de ficción. Por ello su premisa fundamental ha sido captar el mundo tal cual es y, en este sentido, su gran preocupación ético-estética ha sido distinguirse de la ficción para erigirse como un fenómeno que da cuenta de la “realidad social”.

“El documental, como otros discursos de lo real, conserva una responsabilidad residual de describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva, una responsabilidad que en modo alguno es una cuestión menor. Es más, conjunta estos otros discursos (de ley, familia, educación, economía, política, Estado y nación) en la construcción auténtica de una realidad social” (Nichols, 2011, p. 40).

La dicotomía realidad-ficción ha transversalizado siempre las discusiones teóricas entre los conceptos de cine de ficción y documental, en tanto “la ficción tiene que ver con lo verosímil (que no es lo verdadero) mientras que el documental (y sus derivados) tienen que ver con lo verdadero” (Joly, 2003, p. 207). Lo cierto es que la vida en su totalidad es muy vasta, y sería imposible representarla de manera holística u omnisciente, lo cual marca una diferencia con lo ficcionado, en donde sí se puede observar desde una vertiente diacrónica que no existe en tiempo real; de ahí que el “documental resiste a la ficcionalización y se incrusta en la realidad gracias a la fuerza de la ausencia y por el peso de lo real y de lo inconsciente, designados como indemostrables e inexpresables” (Joly, 2003, p. 155).

Sin embargo, en este proceso se suele analizar el documental como un registro de lo real, en tanto supuestamente se construye sobre la base de “imágenes tomadas sin intervención alguna”. Sin embargo, estas imágenes siempre estarán mediadas por la subjetividad del cineasta e, incluso, por las propias condiciones del medio en que se toman y que impone una serie de coerciones. En tal sentido Elisenda Ardévol apuntaba lo siguiente: “La filmación de la realidad social -tal como es- nunca es un registro completo, mecánico e imparcial. Siempre hay que tener en cuenta la intencionalidad del realizador y las restricciones del medio de representación” (Ardévol, 1997, p. 135).

Una de las vertientes más reconocidas del documental social es la etnográfica, y ello nos habla de cómo el documental social fue rápidamente incorporado a la antropología, por su gran utilidad en el registro etnográfico, de ahí que podemos hablar de un cine etnográfico documental que es “aquel que pretende representar una cultura de forma holística a partir de la descripción de los aspectos relevantes de la vida de un pueblo o grupo social con la intención explícita de incidir en el campo del conocimiento de las sociedades humanas” (Ardévol, 1997, p. 127).

Nos basaremos en la tesis de la propia Elisenda Ardévol, cuando señala que “cualquier producto audiovisual puede ser analizado desde una perspectiva antropológica desde el momento en que lo consideramos como un producto y un proceso cultural (Ardévol, 1997, p. 130). Analizaremos la obra de Santiago Álvarez en el contexto de la antropología, y no específicamente como una etnografía fílmica, pues su filmografía no está articulada sobre la base de un riguroso trabajo de campo, ni tiene asociada a su corpus una investigación antropológica como tal. Sin embargo, sí podemos considerarla y analizarla en tanto un documento visual

válido para la investigación en antropología, debido a que “la utilidad etnográfica de un video dependerá del análisis del investigador y del proceso que rodea la construcción, organización y tratamiento de la información a través de la imagen” (Ardévol, 1997, p. 133).

Esta justificación teórica permite que, metodológicamente, analicemos los documentales de Álvarez, aun cuando sabemos que no han sido realizados desde presupuestos antropológicos, como fenómenos susceptibles de ser estudiados desde los meandros epistémicos de esta ciencia, puesto que “cualquier tipo de material audiovisual que consideremos útil para nuestros propósitos y sea examinado a partir de una metodología de trabajo explícita puede ser considerado como documento etnográfico – ya sea una película de ficción, un documental o metraje sin editar; y ya sea realizado por un amateur, un profesional del medio o un antropólogo” (Ardévol, 1997, pp. 133-134). En este sentido, la propia Ardévol advertía que no debe confundirse esta cuestión del texto audiovisual como documento etnográfico, con el concepto de etnografía fílmica, proceso que debe entenderse solamente generado a partir de una investigación netamente antropológica.

Ahora bien, el otro aspecto interesante a rescatar es el que da cuenta del cine documental como memoria. Entendiendo esta última como la presencia del pasado en la sociedad y la acción que revive y desempolva tradiciones, prácticas y eventos que ya tuvieron su aquí y ahora. Además, la memoria también es un mero acto de añoranza, o un proceso social a través del cual lo pretérito se reconstruye en busca de respuestas a problemáticas urgentes y actuales, que pueden estar activadas por vacíos identitarios, que conducen a olvidos históricos imperdonables.

La imagen se convierte, entonces, en el modo idóneo de explicitar la memoria. La fuerza sociocultural que emana de la representación y reproducción de lo visual, nos refuerza en la idea de que “la producción de imágenes es constitutiva de las prácticas y de las identidades de los grupos que sostienen una lucha por la instalación de memorias” (Guarini, 2010, p. 14).

Por esta razón la práctica documental ha estado estrechamente vinculada a los procesos de construcción de memorias. Específicamente en el caso latinoamericano la memoria ha estado ligada en los últimos años a eventos traumáticos que han signado la vida de esta región; como golpes de Estado, dictaduras militares, genocidios y otros episodios que han marcado heridas profundas en nuestros pueblos y que no pueden ser olvidados bajo ningún concepto, para “mantener el recuerdo vivo, sostener la memoria alerta (...) como modo de honrar a los que no están y mantener fresca su presencia, su vida, su lucha” (Guarini, 2010, p. 9).

Según Alex Schelenker (2010) la memoria debe ser estudiada desde la relación espacio-tiempo y a través del diálogo interepistémico. Esto significa cartografiar y contextualizar la imagen desde distintas perspectivas epistémicas: la histórica, la artística, la social y la comunicacional. Además, como recurso de memoria que debe ser decodificado desde dos

perspectivas, “el espacio tiempo que construye la imagen y el espacio tiempo de la mirada que la interpreta” (Schelenker, 2010, p. 102). De esta forma, el material audiovisual puede constituirse en fenómenos de memoria que problematicen con su entorno, provocando una reflexividad a nivel social; o sea, ya no serán documentos visuales anquilosados en archivos, sino entes vivos e interactivos que propongan proceso de intercambio y percepción, generando de esta manera una memoria activa.

En tal sentido, parece interesante retomar lo que en relación al archivo y la memoria plantea el historiador y antropólogo Eduardo Kingman, cuando reconoce esa distinción entre memoria patrimonializada o archivada y memoria crítica; aquélla que es interpelada en relación con el pasado, el presente y el futuro. “Lo que interesa no son solo los archivos, sino lo que estamos en capacidad de producir a partir de ellos” (Kingman, 2012, p. 16). De lo que se trata es de no hacer del archivo un dispositivo de olvido; sino, por el contrario, una fuente viva de memoria visual.

El surgimiento y consolidación del documental en América Latina estuvo signado por la égida de una postura militante y de resistencia, aunque en la actualidad ha seguido otros derroteros. Esta tesis se refuerza cuando analizando la filmografía de documentalistas latinoamericanos se advierte lo siguiente: “Lejos de una postura militante típica de los tercermundistas años sesenta, el documental latinoamericano ha desplegado diversas estrategias y enfoques” (Paranagua, 2003, p. 15). Sin embargo, en las décadas del 60 y 70 del pasado siglo su impronta social estuvo enfocada prioritariamente hacia las luchas en contra de sangrientas dictaduras y procesos sociales violentos como los acaecidos en Chile, Argentina o Uruguay, entre otros. Aunque también otra vertiente puntual es la que se pone al servicio de ensalzar las conquistas de algunos procesos sociales significativos para América Latina, como el caso de la Revolución Cubana de 1959.

Entre los representantes más importantes del cine documental latinoamericano en esta época tenemos el caso del argentino Jorge Prelorán, con su propuesta de cine etnobiográfico, a través del cual da cuenta de una cultura desde el relato de la historia de vida de un personaje clave. O el boliviano Jorge Sanjinés, exponente de un cine social y militante que abogaba por una producción más participativa, en la que se incluyera la voz y la mirada de aquellos sujetos silenciados por la historia y por mecanismos xenofóbicos de poder, en este caso específico, habitantes de comunidades indígenas.

Cuba tiene, entre sus documentalistas más representativos, a Tomás Gutiérrez Alea (Titón), Julio García Espinosa y Guillermo Cabrera Infante, quienes produjeron documentales antes y después de 1959. El caso más paradigmático de cine documental prerrevolucionario es la obra *El Mégano* (1955), dirigida por Titón y García Espinosa. Esta pieza es considerada como un antecedente de lo que luego sería el cine cubano de la revolución, y uno de los do-

documentales que se ubican en la génesis del nuevo cine en Latinoamérica. El corto, de apenas veinte minutos, es una denuncia acerca de las condiciones inhumanas de vida y trabajo de los carboneros de la Ciénaga de Zapata, en aquel entonces un lugar socialmente olvidado.

Luego de instaurarse la Revolución Cubana en el poder, la estética documentalística da un vuelco enorme y queda influenciada por la tendencia general de todo el cine cubano de la época, cuyo fin era celebrar las conquistas del nuevo período político-social. En este sentido, el caso Cuba merece una mención aparte en la historia del cine documental latinoamericano. El triunfo revolucionario del primero de enero de 1959 supuso un viraje en la industria cinematográfica de la isla; a raíz del proceso de nacionalización de las industrias surge, en el propio 1959, el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), como falange activa del nuevo régimen, que debía velar por el proceso creativo nacional y encargarse del asunto de los procesos de producción y reproducción del cine en la nueva circunstancia.

Bajo su postura comprometida, las producciones, fundamentalmente de las décadas del 60 y el 70, estuvieron encaminadas a mostrar los logros del pueblo en materia de cultura, deporte y salud, los tres grandes renglones de la sociedad cubana revolucionaria. De esta forma casi todo lo que se producía tanto de ficción como documental estuvo alineado por este objetivo social común. Temáticas como la campaña de alfabetización, la ley de reforma agraria y otros ítems semejantes se convirtieron en los motivos principales de los cineastas, en tanto la nueva condición política así lo demandaba. Ya para estos años (década del 60) Fidel Castro había tenido una reunión con los intelectuales cubanos en donde había delineado, de una manera u otra, la forma en que se debían conducir los creadores en esos momentos. En aquella oportunidad Fidel expresó, refiriéndose a los procesos de creación en la isla, lo siguiente: "Dentro de la revolución todo; fuera de la revolución nada". Quedó así sentenciada (y me atrevo a decir que mutilada), por un buen tiempo, la política cultural de la Revolución Cubana.

En este contexto resaltan una serie de cineastas importantes como los que ya se han mencionado; pero, sin duda alguna, el documental cubano debe mucho a la figura del documentalista Santiago Álvarez, con una obra de fuerte compromiso social, de la que Julianne Burton (1990) ha resaltado su gran sentido de la urgencia política y una impresionante crítica mordaz. Su filmografía además no quedó fuera de la admiración por el ojo-cine (Kinok), una estética cinematográfica instaurada por Dziga Vertov en la primera mitad del siglo XX y que resumaba un fuerte compromiso político y social con la realidad de la nueva Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Y es que, tanto para Vertov como para Álvarez, su misión primera era captar la revolución. El revuelo social que produce la revolución cubana en 1959, y el nacimiento de movimientos sociales en Latinoamérica que pugnan por la descolonización del pensamiento, produjo que en los años sesenta los productores cinematográficos volvie-

ran sobre las ideas del ojo-cine (Rouch, 1995). Santiago Álvarez no fue la excepción, en ese contexto.

Álvarez había nacido en La Habana en 1919, de padres españoles, y siendo un adolescente viajó a Estados Unidos, regresando a la isla en 1941. En la década del 50 se vincula a la creación artística por primera vez de forma directa, cuando ingresa a trabajar en una de las cadenas radiales más importantes del país: la CMQ.

Sin embargo, a diferencia de Titón y Espinosa, Santiago Álvarez no poseía una formación académica cinematográfica a sus cuarenta años, y no había tenido ninguna experiencia filmica. Su incursión en el mundo del cine está vinculada con el surgimiento del ICAIC, donde comienza su labor como documentalista. Los primeros pasos en el mundo del documental se suceden en cooperación con Titón y otro gran cineasta cubano, Jorge Fraga. Con este último codirige el documental *Escambray* (1961), que tiene como temática la lucha contra los bandidos alzados que se organizaron para derrocar el nuevo régimen. Con Titón realiza *Muerte al invasor*, del mismo año, un emotivo film en donde se trata el fracaso de la invasión marítima por parte de los norteamericanos de las costas cubanas, que se produjo por Playa Girón en 1961.

Sin duda, un salto cualitativo en su carrera lo constituye el documental *Ciclón* (1963), que aborda las peripecias del pueblo cubano, luego del paso de uno de los fenómenos climatológicos más devastadores que han assolado la región oriental de la isla, el temido Ciclón Flora. En esta obra Álvarez desbordó sensibilidad, compromiso y creatividad. Su resultado colocó la cinematografía cubana en planos internacionales. *Ciclón* le valió una docena de premios foráneos, y desde este momento su filmografía marcó un hito importante en la historia del cine cubano.

Conjuntamente con su labor como documentalista, la otra gran vertiente de su carrera tuvo que ver con el periodismo. Santiago Álvarez es el autor de los Noticieros ICAIC Latinoamericanos, suplementos informativos que se proyectaban en las salas de cine antes de las exhibiciones. Cabe recordar que esta práctica de los noticieros fue muy común en el cine latinoamericano, en donde representaron el grueso de las producciones de ficción (Paranagua, 2003). De esta forma, el Noticiero ICAIC Latinoamericano (estrenado en junio de 1960) marcó su vida, y la presencia activa del periodismo en su labor; presencia que consideraba elemento clave para la realización de sus documentales.

Otro aspecto importante de su obra es la impronta creativa de sus trabajos, canalizada a través del montaje y el uso de la banda sonora como elementos insoslayables y vitales de la dramaturgia de la historia. Por ello, sus producciones conjugan lo real con lo estético de manera interesante y constituyen verdaderas obras de arte de la documentalística cubana, y



es precisamente esto lo que lo distingue del resto de los documentalistas de su época, pues mientras estos se decantaban por el uso excesivo del cine encuesta, él utiliza el montaje visual y sonoro para articular su mensaje (García Borrero, 2003). En esta misma línea, Paulo Paranagua ha dicho que Santiago Álvarez “encarna la tendencia más militante del cine pos-revolucionario, esa corriente del compromiso político está impregnada de experimentación poética” (Paranagua, 2003, p. 47).

A su muerte, Santiago Álvarez poseía un patrimonio documental que por sobre todas las cosas y amén de sus novedosas cualidades en el ámbito cinematográfico, constituye un reservorio importante de memoria visual, en tanto recoge momentos, personajes y situaciones cumbres del proceso social cubano. Por su larga y dedicada trayectoria recibió un sinnúmero de premios en festivales internacionales y concursos en la isla. Cabe mencionar los títulos de *Gran brujo de los andes* y *Cronista del tercer mundo*. Ejerció el magisterio como miembro de la Academia de Artes en la República Democrática Alemana, y fue maestro vitalicio de la Escuela Internacional de Cine San Antonio de los Baños, en Cuba.

La obra de Santiago Álvarez es extensa y diversa. Sin embargo, del corpus de sus películas hemos escogido para este análisis el film *Now* (1965), que conjuga lo audiovisual con los procesos de la memoria en un solo producto. *Now* es un claro ejemplo del cine militante que aviva la voz de los protagonistas de la “otra historia” (contrahistoria), aquéllos que por mucho fueron marginados socialmente. En este caso particular, el documentalista logra crear una verdadera agitación que punza<sup>1</sup> al espectador para sumergirlo en la brutal y cruenta discriminación racial sufrida por los afroamericanos en los Estados Unidos, y que provocó hechos violentos a manos de organizaciones extremadamente racistas, creando una atmósfera de terror signada por vejaciones, linchamientos y otras atrocidades que dejaron hondos estigmas en la sociedad estadounidense del siglo XX.

*Now* posee esa cualidad del cine militante latinoamericano de asirse a las coyunturas políticas y generar esa dualidad de agitar y sensibilizar, al tiempo que mueve a la reflexión social. Para lograrlo, Álvarez personaliza su estilo con un montaje interesante, que conjuga la yuxtaposición de violentas imágenes de archivo, en las que se observan escenas de maltratos y humillaciones a la comunidad afro y manifestaciones en rechazo a este fenómeno discriminatorio, todo ellos sincronizado con la canción que lleva el nombre del film y que interpreta la diva norteamericana Lena Horne, una afro descendiente activista y comprometida con la causa antirracista. El potente timbre de la cantante acentúa el poder de las imágenes y se simbiotiza con ellas en el drama, para articular una narración que implica una contundente declaración de principios en contra del racismo y la xenofobia. Sin duda alguna *Now* transmite directamente (independientemente de la época en que se vea) la noción de que la dura reali-

---

1 En este sentido me refiero a esa cualidad que tiene ciertas imágenes de conmovedor, de mover a la sensibilidad extrema y que Roland Barthes denominaba *punctum*.

dad del afro descendiente dentro de los Estados Unidos, en la primera mitad del siglo XX, no había cambiado mucho desde los tiempos de la esclavitud.

En este sentido, *Now* se erige un paradigma de memoria visual por excelencia, en tanto sus imágenes escandalosamente crueles para su momento, sirvieron como potente denuncia de una situación inaceptable. Hoy día sigue apareciendo como un firme recordatorio de un lamentable fenómeno que no debiera repetirse, y menos aún olvidarse; nos referimos, por supuesto, al terrible flagelo de la discriminación racial.

La sintaxis dramática de la obra ha hecho que sea considerada por parte de la crítica como un antecedente del video clip, observación que a mi juicio parece desacertada, pues en esta pieza el leitmotiv no es la canción *per se*, sino que esta se ubica en relación a las imágenes, que son las que transmiten el contenido discursivo del material. Con esto no demerito la importancia de la banda sonora en el film, pero consideramos que *Now* no se mueve en esa cuerda, al menos conceptualmente.

Las imágenes utilizadas han sido cuidadosamente seleccionadas, debido a que el concepto de víctima es clave en la dramaturgia de las mismas. El material refuerza la idea de víctimas inocentes y mártires, en tanto el conflicto se centra en demostrar la humillación, el dolor y la impotencia ante la injusticia y la segregación. Los rostros son ilustrativos del sufrimiento, y transmiten un sentimiento de horror que el director sabe evidenciar muy bien, quizás porque “para mostrar la violencia hacia las víctimas, hay que mostrar los rostros de dolor, aquellos que recuerden la crueldad y el sufrimiento de los que han sido objetos” (Arenas, 2008, p. 13); o porque ello refuerza la denuncia por la que apuesta ese cine militante latinoamericano, del que Santiago Álvarez está haciendo parte en su momento.

*Now* se articula como un documento visual importante que permite establecer procesos de memoria, y desde el punto de vista antropológico evidenciar temas como el racismo, la violencia y las relaciones de poder que se establecen entre víctimas y victimarios. Su estética, como ya habíamos señalado, sale por completo de las recetas del documental, siendo bastante novedosa para la época; por ello marcó un giro o un punto de inflexión en la historia de la documentalística latinoamericana.

### 3. Conclusiones

La relación realidad-ficción siempre ha tensionado el alcance realista del documental, en tanto los procesos de edición dan cuenta de un sesgo que está matizado fuertemente por la subjetividad de varias personas. Sin embargo, por su cercanía a la realidad el documental es un material que genera y dinamiza los procesos de memoria social e histórica, permitiendo que la imagen audiovisual se vuelva un documento contundente sobre una determinada realidad.

El cine documental latinoamericano, a pesar de ser un mosaico de actitudes, tendencias y puntos de vistas, se ha caracterizado de una manera u otra por su compromiso político, la reivindicación de oprimidos, marginados, dígase indígenas, afros u otras minorías, y esto le ha encauzado hacia una fuerte tendencia a las temáticas sociales en sentido general.

El cineasta cubano Santiago Álvarez destaca en este contexto por sus aportes a la documentalística en el sentido estético y por su convicción de que se puede sensibilizar al mundo a través del tratamiento de la imagen. Su película *Now así* lo demuestra, en tanto es un excelente ejemplo de cómo el género documental puede aglutinar la denuncia social, la construcción de memoria y el arte.

### **Bibliografía**

- Ardévol, E. (1997). Representación y cine etnográfico. *Quaderns de l'ICA*, Nº 10, 125-168.
- Arenas, L. (2008). Ojos opacos. Una indagación sobre la figura de la víctima en el relato fotográfico de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú. *Revista Chilena de Antropología Visual*, Nº 12, 103-126.
- Burton, J. (1990). *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh, USA: University of Pittsburgh.
- García Borrero, J. A. (2003). Santiago Álvarez. Recuperado de: <http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART60.htm>
- Guarini, C. (2010). Baldosas contra el olvido: las prácticas de la memoria y su construcción audiovisual. *Revista Chilena de Antropología Visual*, Nº 15, 126-144.
- Joly, M. (2003). *La Interpretación de la Imagen. Entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona: Paidós.
- Kingman, E. (2012). Los usos ambiguos del archivo, la Historia y la memoria. *Íconos*, Nº 42, 123-133.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el cine documental*. Buenos Aires: Paidós.
- Paranagua, P. (Coord.). (2003). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- Prelorán, J. (1995). Conceptos éticos y estéticos en el cine etnográfico. En Ardévol, E & Pérez L. (Coord.). *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada, España: Diputación Provincial de Granada, 123-159.
- Rouch, J. (1995). El hombre y la cámara. En Ardévol, E & Pérez L. (Coord.). *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada, España: Diputación Provincial de Granada, 95-121.
- Schlenker, A. (2010). Cartografía visual del poder. El retrato de la Ibarra semiperiférica y sus relaciones sociales de poder/producción. En A. Schlenker (Coord.). *Desenganche. Visualidades y sonoridades otras*. Quito: La Tronkal, 75-111.